



Roberta Ellen Canuto

Alberto Cavalcanti:
Homem Cinema

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

Orientadora: Prof.^a Angeluccia Bernardes Habert

Rio de Janeiro
Abril de 2018

Roberta Ellen Canuto

Alberto Cavalcanti:
Homem Cinema

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação Social do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof.^a Angeluccia Bernardes Habert

Orientadora

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – PUC-Rio

Prof^a. Liliane Ruth Heynemann

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Miguel Serpa Pereira

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Antonio Carlos Amancio da Silva

Universidade Federal do Fluminense – UFF

Prof. Afrânio Mendes Catani

Universidade de São Paulo – USP

Prof. Augusto Cesar Pinheiro da Silva

Vice-Decano Setorial de Pós-Graduação do
Centro de Ciências Sociais

Rio de Janeiro, 25 de abril de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Roberta Ellen Canuto

Mestra em Literatura Brasileira pelo Departamento de Letras da UFMG. Especialista em cinema, em nível de pós-graduação *latu-sensu* pela PUC - MG. Roteirista de cinema e televisão. Tem quatro livros publicados, sendo três deles sobre cinema.

Ficha Catalográfica

Canuto, Roberta Ellen

Alberto Cavalcanti : homem cinema / Roberta Ellen Canuto ; orientadora: Angeluccia Bernardes Habert. – 2018.

281f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2018.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Alberto Cavalcanti. 3. Documentário. 4. Cinema documental inglês. 5. Avant-garde. 6. Neorrealismo italiano. I. Habert, Angeluccia Bernardes. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Agradecimentos

Li em algum lugar que para se ter um filho é preciso uma estrutura semelhante às bonecas russas, uma sucessão de encaixes e refúgios onde o abrigo é garantido. A minha experiência com esta tese fez ampliar esta singela sentença, que me soou tão preciosa ao tentar acomodar os anseios da maternidade, para a seara acadêmica. Esta tese só foi possível porque me senti envolvida em uma rede de afetos que se formou ao meu redor.

Agradeço em especial à minha mãe, por sua doação incondicional, por estar desde o primeiro momento ao meu lado, se desdobrando em apoio e cuidados com o meu Antônio, que tem a sua pequena existência construída paralelamente à esta tese.

Agradeço ao meu amado filho Pedro, por entender meus silêncios e minhas ausências em longas e intensas jornadas de trabalho. E ao Marcelo, por ser meu companheiro e meu parceiro nesta difícil e árdua experiência, moldada entre sentimentos tão desafiadores.

Aos meus companheiros de jornada Cavalcantiana, Sérgio Caldieri e Claudio Valentinetti! Sem eles definitivamente esta tese não existiria, eles foram meus incentivadores, donos de uma generosidade imensurável! Meus faróis essenciais e definitivos!

Serei eternamente grata à Wanda Ribeiro pela generosidade e por me apontar as pistas para o acervo precioso, que foi decisivo para esta tese. E também a Hernani Heffner, pela paciência e por generosamente compartilhar comigo em longas conversas um pouco do seu imenso inventário intelectual.

Agradeço também a Ismail Xavier, por acreditar neste projeto desde o seu embrião. E a Jom Tob Azulay por me incentivar e me encher de entusiasmo sobre o nosso amado Cav.

À minha querida família, que acompanhou este roteiro de incertezas que é a criação de uma tese.

À minha orientadora Angeluccia Habert, por me guiar nesta trajetória, entendendo todos os descaminhos que se configuraram no meu percurso pessoal durante esta pesquisa.

À equipe da Comunicação da PUC Rio, em especial à Marise, que me acolheu com uma generosidade maternal desde o meu primeiro dia no Pós-Com.

E finalmente, agradeço imensamente à Alberto Cavalcanti, por me arrebatrar na direção de um abismo iluminado, onde vi projetadas as imagens do cinema no século XX, com todo o encantamento e genialidade que esta arte pode conter.

Resumo

Canuto, Roberta Ellen; Habert, Angeluccia Bernardes. **Alberto Cavalcanti: homem cinema**. Rio de Janeiro, 2018. 281p. Tese de Doutorado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa investiga o cinema realizado por Alberto Cavalcanti, sua herança e a presença de traços conceituais e estéticos de sua obra na cinematografia italiana do pós-guerra. Existem duas características centrais que indicam similaridades entre o cinema realizado por Cavalcanti e o Neorrealismo: a priori, os aspectos sociais e poéticos intensos de seu trabalho, principalmente em sua fase francesa, em filmes como *Rien que les heures* (1926) e, mais tarde, mais explicitamente no cinema documental inglês em filmes como *Coalface* (1935). E a posteriori, o fato de Cavalcanti romper com as fronteiras entre documentário e ficção, desde de *Rien que les heures* e , sobretudo, na sua fase na *General Post Office Film Unit*. A partir dessas premissas, será possível uma análise das raízes do cinema moderno, historicamente creditadas ao Neorrealismo Italiano.

Palavras-chave

Alberto Cavalcanti, documentário, cinema documental inglês, *avant-garde*, Neorrealismo italiano.

Abstract

Canuto, Roberta Ellen; Habert, Angeluccia Bernardes. (Advisor) **Alberto Cavalcanti: Cinema-Man**. Rio de Janeiro, 2018. 281p Tese de Doutorado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research investigates the films of Alberto Cavalcanti, his heritage and role as an aesthetic pioneer in the post world war II era that preceded modern cinema. There are two main characteristics that indicate that his role in the neorrealistic movement was much more important than has previously been considered. First of all the intense social and poetic aspects of his work, primarily in his French phase, in films such as *Rien que les heures* (1926), and later more explicitly in English documentaries such as *Coalface* (1935). Cavalcanti dissolved the borders between documentary and fiction starting with his production of *Rien que les heures* and continuing through his entire involvement with *General Post Office Film Unit*. Beginning with these premises an analysis of the roots of modern cinema, historically credited to the Italian neo realism movement will be possible

Keywords

Alberto Cavalcanti, documentary, English documentary cinema, avant-garde, Italian neo-realism.

Sumário

Introdução	12
Serendipity	14
Acervo público Cavalcanti	21
1. O homem cinema e a invenção da realidade: uma fortuna memorial e um surrealista no realismo poético	31
1.1. A realidade como matéria prima	39
1.2. O real sob o signo da guerra	63
2. Rien que les heures: representar o real - do realismo poético ao surrealismo	70
2.1. O cinema puro	85
2.2. A chegada do som e o ocaso da Avant-garde	99
3. A conquista da Inglaterra e a invenção da realidade	111
3.1. Grierson x Cavalcanti - Experiência Artística x Funcionalidade	121
3.2. O começo do fim	140
3.3. Filme e realidade – ensaio imagético sobre o documental	145
3.4. Zonas de convergência - Cavalcanti, o Neorrealismo italiano e o Cinema Novo brasileiro	152
3.4.1. Rien que les heures (1926) – A margem no centro da narrativa	159
3.4.2. Song of Ceylon (1934) – O chá, o imperialismo e as sementes de cinema novo	163
3.4.3. Pett and Pott – A Fairy Story of the Suburbs (1934)	168
3.4.4. Night Mail (1936) Harry Watt/ Basil Wright – A carta e o cinema de metonímia	169
3.4.5. Coal Face (1936) – Um mergulho na usina humana do Império Inglês	172
3.4.6. North Sea (1938)	178
3.5. Ealing – Luz, sombra e realismo	180
4. Reminiscências e Ressonâncias: Vera Cruz, Maristela, Kino-Filmes e Brecht	196
4.1. Vera Cruz – Memorial de uma breve inquisição	209
4.2. Vera Cruz e Cinema Novo – A batalha e o legado	218
4.3. INC – Instituto Nacional de Cinema	222
4.4. Maristela – Kino-Filmes	227
4.5. O Canto do Mar - Filme síntese	233
4.6. Uma rosa e o poeta. A volta ao mundo civilizado e as aspirações derradeiras de um eterno estrangeiro	241
4.7. Um homem e o Cinema e o Judeu – Filmes testamento	249
5. Conclusão	255
6. Filmografia Alberto Cavalcanti	260
7. Referências bibliográficas	270
Apêndices	280

Lista de figuras

Figura 1: Cartões e fotos acervo Cavalcanti	15
Figura 2: Detalhe correspondências acervo Cav	17
Figura 3: Os mestres do cinema segundo Cavalcanti	18
Figura 4: Carta de Alain Renoir a Cavalcanti	20
Figura 5: Página de roteiro escrito por Dinah Silveira de Queiroz	27
Figura 6: Capa Memórias Cavalcanti em inglês - Acervo Cinemateca Brasileira	32
Figura 7: Capa memórias Cavalcanti acervo Sergio Caldieri	35
Figura 8: Pasta que guarda memórias acervo Caldieri	35
Figura 9: Bilhete colado em pasta de memórias acervo Caldieri	36
Figura 10: Página de memórias Acervo S. Caldieri	37
Figura 11: Capítulo fase brasileira memórias acervo Caldieri	38
Figura 12: Fotograma de Catherine Hessling em O Chapeuzinho Vermelho (1929)	43
Figura 13: Fotograma de Rien que les heures	47
Figura 14: Fotograma Rien que les heures	48
Figura 15: Fotograma de Rien que les heures	57
Figura 16: Fotog. Berlim Sinfonia de uma Cidade	57
Figura 17: Fotograma de The First Days (1939 – 1940)	66
Figura 18: Foto da fachada de um Nickelodeon na primeira década do século XX nos EUA	72
Figura 19: Desenhos e fotogramas dos cenários de Cavalcanti para Feu Mathias Pascal (1924)	78
Figura 20: Blonde a la rose 1915-1917 Renoir	81
Figura 21: Catherine em fotog. de Nana - J. Renoir	81
Figura 22: Gina Manes em raro fotograma de Le train sans yeux	84

Figura 23: Fotograma Rien que les heures	92
Figura 24: Fotograma de O Rio (The river) (1951) de Jean Renoir	101
Figura 25: Fotograma de En Rade (1927) Alberto Cavalcanti	103
Figura 26: Still de Catherine Hessling no set de En Rade	104
Figura 27: Catherine Hessling em Fotograma de La P'Tite Lili Dir: Alberto Cavalcanti	106
Figura 28: Catherine Hessling em Yvette (1927)	107
Figura 29: Fotograma com cena de ação de Capitão Fracasso (1928)	109
Figura 30: A excelência estética de O triunfo da Vontade (1934) de Leni Riefensthal	112
Figura 31: Cartaz anunciando a exibição de Drifters em 02 de dezembro de 1929	114
Figura 32: O trabalhador das minas de carvão em fotograma de Industrial Britain (1933)	121
Figura 33: A representação do trabalhador em fotograma de CoalFace (1935)	125
Figura 34: Fotograma da chancelaria em Alemanha Ano Zero	128
Figura 35: Fotograma da “pesca do tubarão” em O homem de Aran (1934)	130
Figura 36: Fotograma de Nanook (1922)	132
Figura 37: Fotograma de Night Mail (1936)	132
Figura 38: Fotograma de Pett and Pott	137
Figura 39: A mão que invade a tela e rasga uma foto em fotograma de Rien que les heures (influência Surrealista)	159
Figura 40: Exemplo de colagem em fotograma de Rien que les heures	160
Figura 41: A miséria em fotograma de Rien que les heures	162
Figura 42: Cartela em fotograma de Rien que les heures “noite, mistério e inquietude”	163
Figura 43: Pescadores em Song of Ceylon	164

Figura 44: Pescadores em Barravento	164
Figura 45: Religiosidade e musicalidade em Song of Ceylon	165
Figura 46: "Os sertanejos" do Ceilão em Song o Ceylon	166
Figura 47: Mulheres trabalham em Song of Ceylon	166
Figura 48: Misticismo e signo glauberiano em Song of Ceylon	168
Figura 49: Fotografia still de Night Mail (mulheres no set)	170
Figura 50: Elemento humano em Night Mail	171
Figura 51: O elemento humano/social em CoalFace, o "pão do trabalhador" em meio ao carvão	173
Figura 52: As condições de trabalho dos mineiros na Inglaterra de 1930	174
Figura 53: O claro e escuro e o documental em Roma Cidade Aberta	175
Figura 54: As ruínas de Berlim em Alemanha Ano Zero	176
Figura 55: As conexões afetivas na guerra em Paisá	178
Figura 56: As mulheres em A Terra Treme	179
Figura 57: Fotomontagem de Yellow Caesar	182
Figura 58: Michael Redgrave em Dead of Night	189
Figura 59: A face obscura dos britânicos em Went the day well?	190
Figura 60: O noir em They made me a fugitive	191
Figura 61: Fotograma da sequência em que os episódios se cruzam em Dead of Night	193
Figura 62: Carta assinada por Cavalcanti em que cita amigos, como Yolanda Penteado, Rudá de Andrade e Almeida Salles	198
Figura 63: Primeira página manuscrito discurso Almeida Salles	200
Figura 64: Página de verso do discurso de Almeida Salles	202
Figura 65: João Ubaldo Ribeiro, Jards Macalé, Alberto Cavalcanti e Glauber Rocha	207
Figura 66: Página das memórias de Cavalcanti que introduz o capítulo dedicado à Vera Cruz	209

Figura 67: Fotograma de Caiçara (1950) que acabou por ser dirigido por Adolfo Celi	212
Figura 68: A atriz Eliane Lage em fotograma de Ângela	215
Figura 69: O núcleo familiar de Simão o Caolho	229
Figura 70: Um dos cartazes de divulgação do filme, com o nome de Cavalcanti em destaque “dirige pela primeira vez no Brasil”	230
Figura 71: A representação do sertão em <i>O Canto do Mar</i>	234
Figura 72: A diáspora da seca em <i>O Canto do Mar</i>	236
Figura 73: O núcleo familiar de <i>O Canto do Mar</i>	237
Figura 74: Os rituais sagrados e pagãos em <i>O Canto do Mar</i>	238
Figura 75: Cartaz do filme de Cavalcanti criado aparentemente para um lançamento em vídeo na Europa	242
Figura 76: Foto da primeira página do manuscrito “As relações de Cavalcanti com Bertold Brecht”	243
Figura 77: Última página do texto, datado e assinado por Cavalcanti	244
Figura 78: Cavalcanti e Helene Weigel no set de <i>Rosa dos Ventos</i>	248
Figura 79: Os conflitos sertanejos em <i>Rosa dos Ventos</i>	249
Figura 80: Solicitação de parceria luso-brasileira junto ao museu do traje	251
Figura 81: Detalhe entrevista Alex Viany	252
Figura 82: Atestado de óbito de Cavalcanti	255
Figura 83: Documento de transferência das cinzas para o Rio de Janeiro	256

Introdução

Seq 1 Interior/ Dia Aeroporto Santos Dumont Rio de Janeiro 1980

Um homem caminha pelo saguão de um aeroporto, ele aparenta 80 anos, tem um ar elegante e melancólico. Os detalhes do ambiente indicam que estamos na passagem da década de 1970 para 1980. O homem usa óculos levemente frouxos que caem sobre o nariz, seu rosto se esconde atrás de um bigode. Ele tem uma expressão triste, típica daqueles que partem sem certeza da volta. O homem é seguido de perto por uma pequena *entourage*. Um fotógrafo de jornal se aproxima.

Fotógrafo

Oi Cavalcanti, dá um tchau para o Brasil vai sair amanhã na capa do Estadão!

O velho homem sorri de soslaio, ergue o chapéu e dá um breve *tchau* para as lentes do fotógrafo. O *flash* toma toda a tela, diluindo os *takes* daquela partida com um clarão em *fade in* para uma tela branca.

Esta é a sequência final da relação conturbada entre o cineasta Alberto Cavalcanti e o Brasil, é também o prenúncio do epílogo de sua existência, Cavalcanti morreria dois anos depois, em Paris. Escolhi introduzir e concluir os capítulos que margeiam esta tese em uma estrutura de roteiro, porque a feitura dela se aproximou desta forma de narrativa; se estabeleceu, entre o desenrolar da pesquisa e a tessitura da escrita, uma sucessão de pontos de virada que foram determinantes para as rotas do meu percurso como pesquisadora.

Esta sequência acima me foi narrada pelo jornalista e escritor Sérgio Caldieri, autor do livro *Alberto Cavalcanti – Cineasta do mundo*¹, ele fazia parte

¹ CALDIERI, Sergio. *Alberto Cavalcanti: o cineasta do mundo*. Rio de Janeiro: Editora Teatral Ltda., 2005.

do grupo que acompanhou o cineasta ao aeroporto para o seu adeus definitivo. A foto a que me refiro foi tirada pelo fotógrafo da sucursal carioca do jornal *Estado de São Paulo*, a matéria, assinada por Márcio Guedes, foi publicada no dia 12 de junho de 1980².

A partida definitiva de Cavalcanti marcou o capítulo final de uma aproximação complicada entre o cineasta e sua terra natal, um roteiro que envolve ódio, frustrações, mágoas, rancores e uma série de idas e vindas pelo mundo, em uma espécie de odisseia ao avesso, onde os perigos, os monstros e o desconhecido residiam em casa e não nos mares do outro. Cavalcanti vivia o ser estrangeiro em permanência, na Europa era o brasileiro, no Brasil era demasiado francês ou inglês.

É importante anunciar que esta tese foi construída a partir de uma narrativa que se apropria do tom pessoal, sobretudo, ao enunciar os passos e reviravoltas que marcaram a pesquisa de campo, que se configurou uma etapa fundamental desta pesquisa. Trazendo a tona a percepção de que a imersão na obra de Cavalcanti traz consigo intrinsecamente o mergulho em sua dimensão humana.

O conceito primordial desta pesquisa, que se baseava em uma reflexão sobre as intercessões estéticas e interfaces poéticas entre o documentário de Cavalcanti realizado na *General Post Office* e o *Neorealismo Italiano*, ampliou suas bordas para o território do humano, onde o homem Cavalcanti se mostrou indissociável do seu “ser cinema”, que em uma espécie de sacerdócio, doou sua vida à realização cinematográfica. Cavalcanti dizia sobre esta “missão”:

Para mim o cinema foi sempre uma religião. Nasci na aurora do século e considero uma grande sorte ser testemunha dos avanços da nossa civilização: telégrafo sem fio, fotografia, televisão, eletrônica, conquista espacial, etc. Quando abandonei a arquitetura e o desenho pelo cinema, tive o sentimento de que tinha deveres: isto quer dizer que em caso algum o cinema deveria ser para mim uma diversão, como seriam para mim o teatro ou até mesmo a literatura. Era um meio muito mais completo, muito mais direto, uma arte total³.

² O recorte do jornal está arquivado junto ao acervo de Alberto Cavalcanti na Cinemateca do MAM/RJ.

³ CAVALCANTI, Alberto apud VALENTINETTI, Claudio, *Um canto, um judeu e algumas cartas*, Rio de Janeiro: Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997. p. 13.

Além da dimensão pessoal que permeia este trabalho, pude perceber a partir da análise de filmes e textos, que os entrelaçamentos entre o cinema de Cavalcanti e o *Neorrealismo Italiano* são muito mais profundos do que se canonizou ao longo da história do cinema. Segundo Jean-Luc Godard, “*Todo grande filme de ficção tende para o documentário; todo grande documentário tende para a ficção. Ou seja, todos os caminhos levam a Roma, Cidade Aberta* (Roberto Rossellini, 1946)”⁴. Este trabalho se propõe a repensar o trocadilho godardiano e reposicionar cronologicamente esta simbiose ficção-realidade em Cavalcanti, algumas décadas antes da obra prima de Rossellini.

Serendipity

A descoberta ao acaso de uma vasta documentação pertencente a Cavalcanti reconduziu de forma profunda a abordagem desta tese sobre a obra do diretor, trazendo para o referencial centenas de documentos, entre cartas, bilhetes, rascunhos, textos escritos pelo cineasta (manuscritos originais) sobre o cinema e a feitura de seus filmes.

O que até então fora um mergulho no universo das teorias construídas sobre a linguagem cinematográfica e sobre a obra Cavalcanti, se ampliou para uma imersão na intimidade daquele homem. E assim, entre uma pessoal documentação que continha cartões postais, paisagens natalinas, bilhetes, cartões de dentistas, oftalmologistas israelenses e outros registros frugais, se revelava uma evidência essencial para o entendimento da trajetória de Cavalcanti, uma espécie de sítio arqueológico que dava corpo à imensa teia que se estabeleceu entre o cineasta e o mundo.

A maioria deste correspondência pessoal é endereçada a pessoas comuns, e um Cavalcanti, descrito na maioria da fortuna teórica como um homem de difícil convivência, deixava revelar gentileza e ternura. Uma de suas remetentes assinou os votos de felicidades como de “sua família” na França. É enriquecedor perceber como os gestos prosaicos guardam preciosas revelações, aquele vasto inventário

⁴ GODARD, Jean-Luc In Segundo Caderno – jornal O Globo – Rio de Janeiro 26/08/2008 p.10 (grifos meus). A frase de Godard foi publicada Originalmente na edição 94 da revista Cahiers du Cinéma de abril de 1959, no artigo *Moi un noir*.

íntimo de pequenas banalidades me dizia muito sobre um homem que conhecia até então apenas pelo viés do seu legado público.



Figura 1: Cartões e fotos acervo Cavalcanti.

O termo *serendipity*⁶ é usualmente aplicado a descobertas científicas, invenções nascidas de acasos que se reverteram em sólidas benfeitorias para a humanidade. Mas o fenômeno *serendipity* tem um elemento poético genuíno, que pode alimentar plenamente o imaginário dos pesquisadores que se lançam em rotas iluminadas pela subjetividade inerente ao objeto artístico, como é o caso desta tese. Rotas que podem ser quase abismais, como a que aponta para a tentativa de mapear o cinema de um diretor que teve pela frente uma série de infortúnios que apagaram boa parte dos vestígios do seu legado em seu país natal.

Desta forma o componente lúdico se instalou nesta tese, permitindo que os aspectos existenciais do meu objeto de pesquisa viessem à tona, costurando os

⁵ Detalhe das dezenas de documentos pessoais de Cavalcanti no acervo de Sérgio Caldieri

⁶ A palavra *serendipity* está nas listas das mais difíceis de se traduzir, seus primeiros registros são atribuídos a relatos orais do século IV. Estes relatos se referem à lenda dos Três Príncipes de Serendip, que teriam revertido um evento Infeliz em resultados afortunados. O termo *Serendip* aparece também em referências clássicas às viagens de Simbá. As fontes que consultei afirmam que o termo *Serendip* é uma tradução árabe que nomeia a região que conhecemos hoje como Sri Lanka. (Curiosamente país em que Cavalcanti esteve filmando na equipe de um dos longas-metragens que mais gosto, o documentário *Song of Ceylon*). A palavra *Serendip* foi definitivamente incorporada à língua Inglesa pelo escritor Horace Walpole, no século XVIII. A influência na língua inglesa dessa publicação de Walpole foi tão grande que gerou a palavra 'Serendipity', que em tradução livre quer dizer: “descobertas afortunadas feitas aparentemente por acaso” - Fonte: <http://www.recantodasletras.com.br/ensaios/2461955>

parâmetros técnicos na tessitura desta pesquisa, em uma imersão nas ruínas da vida e da obra de Cavalcanti.

A descoberta deste acervo foi fruto de uma das muitas visitas de pesquisa de campo que fiz à Cinemateca do MAM – *Museu de Arte Moderna* do Rio de Janeiro. Numa delas, o diretor da instituição Hernani Heffner me mostrou o catálogo da Mostra que a *Cinemateca* sediou em 2005 em homenagem a Cavalcanti⁷. A programação de filmes era apenas parte de um grande evento que teve curadoria da pesquisadora Wanda Ribeiro, e contou com o apoio do *SESC - Secretaria de Estado e Comércio* do Rio de Janeiro e da *SAV - Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura*. A homenagem rendeu também a publicação do livro *Alberto Cavalcanti – cineasta do mundo*, do jornalista Sérgio Caldieri, aqui citado, que também assinou a curadoria biográfica do evento.

Após esta conversa com Hernani, e na tentativa de localizar uma cópia no Brasil do longa-metragem ensaio *Filme e Realidade*, obra-chave de Cavalcanti realizado entre 1939 e 1942, que constava na programação do catálogo, procurei por Wanda e ela me recebeu para um encontro no *Arquivo Nacional*. Tivemos uma longa conversa sobre os desafios de realizar uma mostra daquele porte com a filmografia de Cavalcanti, ela me narrou como conseguiu os filmes, muitos deles espalhados em cinematecas pelo mundo. Infelizmente Wanda me informou que ela não conseguiu localizar a cópia de *Filme e Realidade*, que embora constasse no catálogo, não fora de fato exibido. Ao final de nosso encontro, Wanda mencionou a existência de uma mala de documentos pertencentes a Cavalcanti, que teria sido encontrada por Sérgio Caldieri.

Agendei uma visita a sua casa em Niterói, onde me deparei com cinco caixas de papelão lotadas de documentos, segundo ele, eram onze quilos de papéis guardados (número que deve ser exato, já que o volume havia sido remetido a ele via correio). Percebi que estava diante de uma espécie de quebra-cabeças, uma cartografia da trajetória de Cavalcanti. Cada ensaio teórico escrito em uma caligrafia impecável em papel finíssimo, recibo de hotel pelo mundo e cartão de natal que enviou a amigos de todos os continentes, revelava para mim como este

⁷ CALDIERI Sérgio. *Alberto Cavalcanti – Um brasileiro cineasta do mundo*. Rio de Janeiro (RJ) Editora Teatral Ltda 2005.

homem se multiplicara em uma rede de relações que está totalmente imbricada com a história do cinema e da arte no século XX.

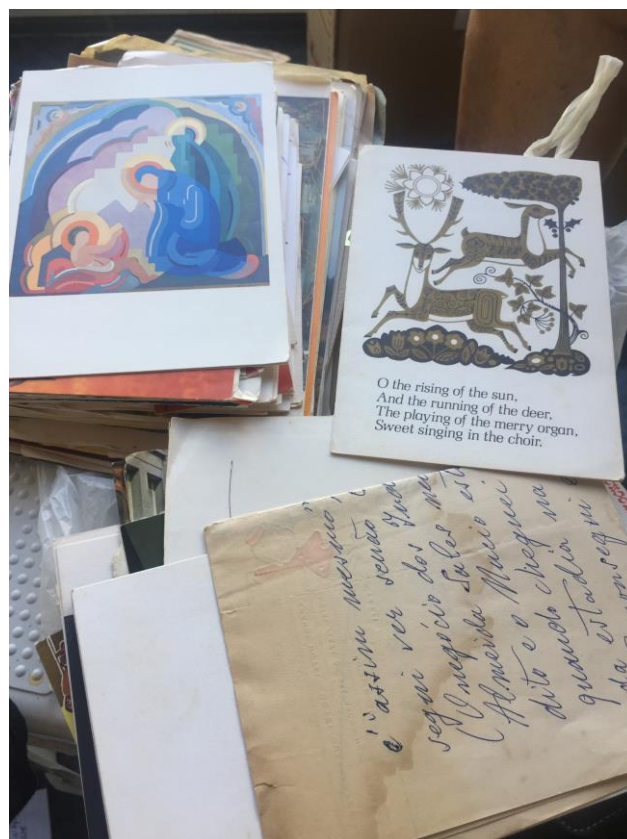


Figura 2: Detalhe correspondências acervo Cav.

O subtítulo *Homem Cinema* é também uma pequena homenagem ao livro de memórias que o cineasta nunca conseguiu publicar, que teria entre os muitos títulos cogitados, o que parece mais abrangente: *One man and the cinema*⁹.

Abaixo está um dos pequenos tesouros que compõem este acervo de documentos, um envelope em que fortuitamente Cavalcanti escreveu, a pedido de Sérgio Calderi durante uma entrevista, os nomes dos cineastas eleitos pelo diretor como os maiores da história¹⁰. Esta pequena confissão diz muito sobre o cinema que Cavalcanti perseguiu, um cinema que transitou entre o clássico e o experimental, entre o comercial e o autoral, evidenciando que esta documentação

⁸ Fragmento de cartões de natal e cartas do “acervo Cavalcanti” em poder de Sérgio Calderi

⁹ Este era o título da cópia das memórias escritas em inglês por Cavalcanti, que encontrei na Cinemateca de São Paulo na visita que fiz para as minhas pesquisas em outubro de 2016. Durante a pesquisa descobri que Cavalcanti cogitou dezenas de títulos para suas memórias.

¹⁰ Os cineastas eleitos por Cavalcanti são: Erick Von Stroheim, D. W. Griffith, C. Chaplin, Sergei Eisenstein e Robert Flaherty.

peçoal, se revelara uma importante fonte de pesquisa para o entendimento de sua obra.

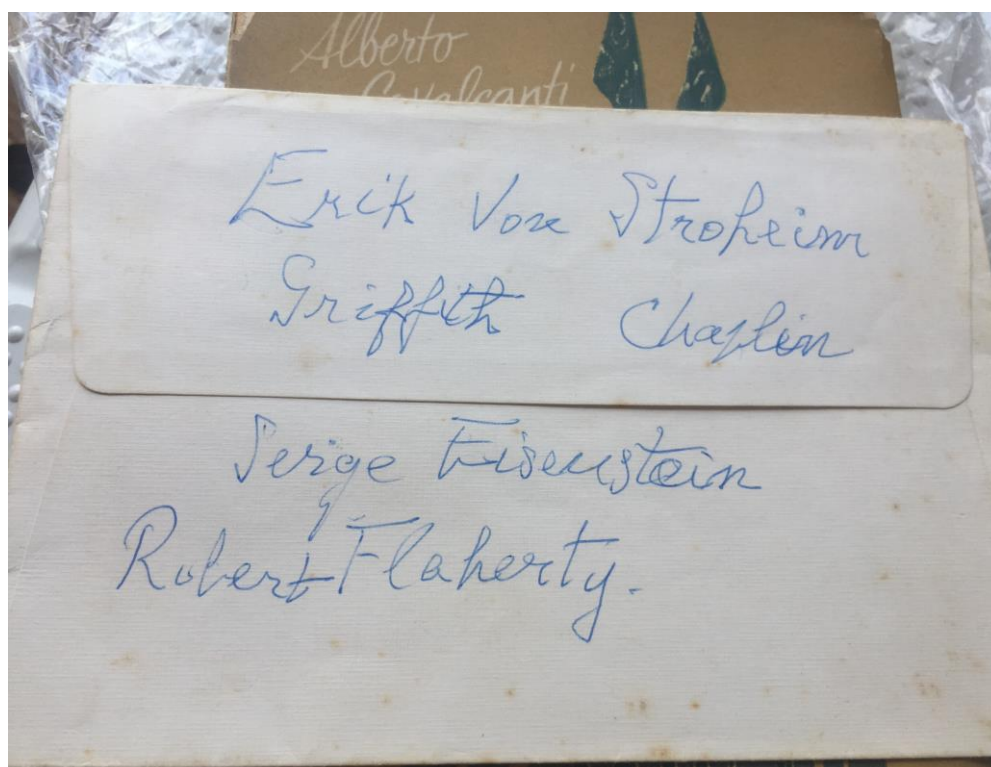


Figura 3: Os mestres do cinema segundo Cavalcanti.

Alberto Cavalcanti nasceu poucos meses depois da invenção do cinematógrafo, em 06 de fevereiro de 1897, em uma casa da rua Alvaro Ramos, em Botafogo, Rio de Janeiro, e morreu em uma clínica na Rue de Passy, em Paris, em 23 de agosto de 1982, após uma crise cardíaca¹¹, completando um ciclo errante de idas e vindas pelo mundo.

Sua trajetória como cineasta atravessou o cinema em todas suas fases no século XX, das vanguardas na França, onde se moldou como artista, até o cinema de ficção realizado após a segunda grande guerra. Neste percurso, Cavalcanti passou pelo documentário, pelo cinema experimental e pela maioria dos gêneros da narrativa clássica, o terror, a comédia, o *noir*, o épico, o filme de guerra, o musical e o drama.

¹¹ Revista Cinemin nr. 48. Rio de Janeiro (RJ): Editora Brasil América. (Out – Nov de 1988) página 14. A certidão de óbito Original de Cavalcanti é parte do acervo de Caldeira, e está anexa no corpo desta tese.

O cineasta atuou em praticamente todas as funções na estrutura de um *set* de filmagens, foi cenógrafo, diretor de arte, fotógrafo, roteirista, produtor, diretor, editor de som e montador, em uma experiência empírica de aprendizado que se moldou ao longo da construção e consolidação teórica da linguagem cinematográfica. Assim, Cavalcanti aprendeu a dominar as ferramentas do cinema na medida em que elas eram criadas, com o advento da cor Cavalcanti foi pioneiro ao criar uma paleta de cores para os cenários que melhor imprimisse na fotografia em preto e branco, em seu trabalho como cenógrafo e diretor de arte; com a chegada do som, Cavalcanti se propôs a romper com suas regras, libertando a experiência sonora do sincronismo.

Embora Cavalcanti tenha auto-definido a sua relação com o cinema por um viés quase messiânico, como foi aqui citado, a sua trajetória é profundamente marcada pela imperfeição dos sentimentos humanos, como vaidade, inveja, vingança e rancores, em uma sucessão de relações truncadas. Algumas destas relações foram etéreas na prática e longevas em suas reminiscências, como a amizade que nutriu com o cineasta Jean Renoir, que renderia alguns filmes e uma separação sobre a qual nenhuma das partes se manifestou de forma clara.

Renoir não mencionou Cavalcanti em suas memórias¹², mas seu filho, o escritor e professor de literatura Alain Renoir, em uma carta¹³ endereçada ao brasileiro, após uma visita à casa do cineasta Martin Scorsese e da atriz Liza Minelli em Los Angeles¹⁴, exaltou a parceria de Cavalcanti com o pai, na carta ele revelou também que Scorsese tinha um pôster de *A vida e as aventuras de Nicholas Nickleby* (1947) em sua parede, dizendo se tratar de um de seus filmes favoritos¹⁵. Alain era filho de Renoir com a atriz Catherine Hessling, que

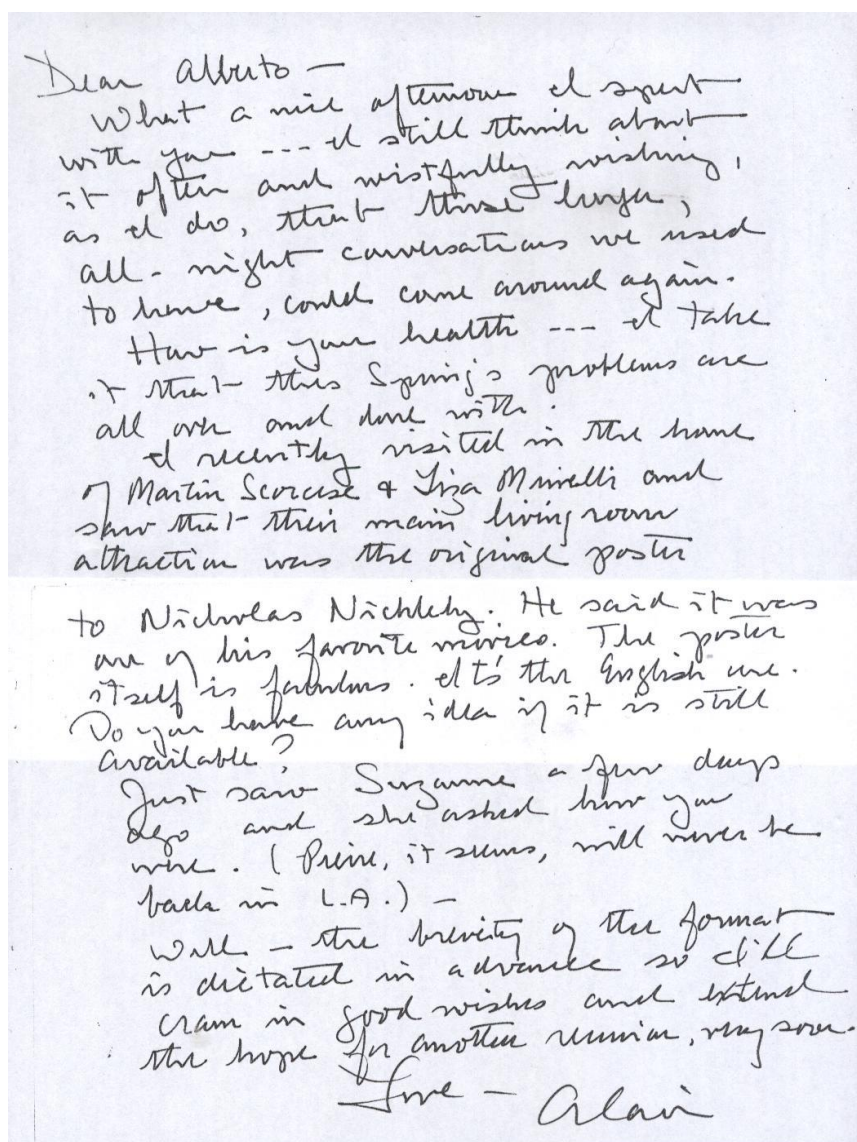
¹² RENOIR Jean *Escritos sobre cinema – 1926 -1971* São Paulo: Nova Fronteira São Paulo (SP) 1990.

¹³ Esta carta faz parte do acervo aqui mencionado, ao qual tive acesso na casa de Caldieri. Infelizmente o manuscrito não diz o ano em que foi redigido, apenas o mês: junho.

¹⁴ Em texto publicado no blog do crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, Sérgio Caldieri publicou um texto em que atribui o ano de 1973 a esta carta de Alain Renoir - <https://carmattos.com/2017/03/28/35-anos-sem-cavalcanti/>.

¹⁵ Cavalcanti seria referendado entre as preferências de Scorsese em outra ocasião, na lista que o cineasta americano fez dos 11 filmes mais assustadores da história do cinema, onde ele faz constar *Dead of Night* (1945), de Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden e Robert Hamer, produção da *Ealing* em que Cavalcanti dirige o famoso episódio do ventrílogo. Fonte: <http://rollIngestone.uol.com.br/noticia/martin-scorsese-elege-os-onze-filmes-mais-assustadores-da-historia/>

algumas narrativas apontam como o pivô para o rompimento da amizade entre os dois cineastas.



Dear Alberto —
 What a nice afternoon I spent
 with you --- I still think about
 it often and wistfully wishing,
 as I do, that those long,
 all-night conversations we used
 to have, could come around again.
 How is your health --- I take
 it that this Spring's problems are
 all over and done with.
 I recently visited in the home
 of Martin Scorsese & Liza Minnelli and
 saw that their main living room
 attraction was the original poster
 to *Nicholas Nickleby*. He said it was
 one of his favorite movies. The poster
 itself is fabulous. It's the English one.
 Do you have any idea if it is still
 available?
 Just saw Suzanne a few days
 ago and she asked how you
 were. (P.S., it seems, will never be
 back in L.A.) —
 Well — the brevity of the format
 is dictated in advance so I'll
 cram in good wishes and extend
 the hope for another reunion, very soon.
 Love — Alain

Figura 4: Carta de Alain Renoir a Cavalcanti.

Percebi ao longo desta pesquisa que seria inevitável falar da relação entre Alberto Cavalcanti e Jean Renoir, mesmo que o francês tenha ignorado o brasileiro em sua autobiografia, todas as outras publicações as quais tive acesso que tratavam da vida e obra de Renoir, tinham uma parcela considerável dedicada a Cavalcanti, dos textos de Bazin à publicações biográficas, como um dos mais recentes e completos deles: *Jean Renoir — Projections of Paradise*, publicado em 1994 pelo escritor e crítico norte-americano Ronald Bergan¹⁶.

¹⁶ http://articles.latimes.com/1994-09-11/books/bk-37034_1_jean-renoir.

Renoir, que só seria elevado à categoria de gênio com a releitura que a *Nouvelle Vague* fez da sua obra e a publicação da fortuna crítica de Bazin, teve a sua carreira profundamente entrelaçada com a de Cavalcanti na década de 1920 na França. Os dois realizaram juntos uma série de projetos, que cessaram depois que aquela amizade sofreu uma profunda e definitiva ruptura. As intercessões permaneceram provocando imbricações nas trajetórias de ambos, como a ida de Renoir para a América, que partiu de um convite de Robert Flaherty, amigo de Cavalcanti e personagem fundamental na trajetória do brasileiro. São peças de um mosaico de relações necessário para se entender o Cavalcanti que me propus a revelar com esta tese.

Acervo público Cavalcanti

O quadro de precarização da memória audiovisual no Brasil se dá por diferentes fatores, entre eles estão as crises institucionais que afetam os nossos organismos de guarda principais: a *Cinemateca do Museu de Arte Moderna* do Rio de Janeiro e a *Cinemateca Brasileira* em São Paulo, crises estas geradas pela descontinuidade dos programas de investimento na área, que tragicamente se somam a acidentes naturais como incêndios e enchentes. Diante deste cenário, o acesso à filmografia de Cavalcanti se mostrou bastante restrito no Brasil.

Percebi durante a pesquisa nos dois primeiros anos do doutorado, que o pesquisador que se propusesse a acessar o patrimônio fílmico e teórico de Cavalcanti de forma ampla teria de atravessar o Atlântico, a filmografia do cineasta está em quase toda a sua totalidade sob a guarda de organismos internacionais como o *BFI – British Film Institute*, em Londres e a *Cinemateca Francesa*, em Paris. Se há parte desta filmografia no acervo da *Cinemateca Brasileira*, ela não está acessível ao público, foi o que constatei em minha visita a esta instituição, em São Paulo, em outubro de 2016.

Diante da impossibilidade de acessar os organismos oficiais, tive de concentrar a minha pesquisa fílmica em fontes como a internet, que contém na íntegra alguns títulos como *Rien que les heures* (1926) e *La p'tite Lili* (1927) e na tentativa de adquirir os títulos que foram lançados em cópias digitais. Tive a sorte de me beneficiar pela genrosidade de amigos que me presentearam com *DVD's*

adquiridos fora do Brasil, mais especificamente na França ou Inglaterra. Foi desta forma que tive acesso aos filmes: *Pett and Pott* (1934), de Cavalcanti, *CoalFace* (1935) de Cavalcanti, *Night Mail* (1936), de Harry Watt e Basil Wrighth, *North Sea* (1938) de Harry Watt, *Listen To Britain* (1942) de Humphrey Jennings e Stewart McAllister, *Drifters* (1929), de John Grierson, *Industrial Britain* (1933), Robert Flaherty e John Grierson, *Song of Ceylon* (1934), de Basil Wright, que me foram presenteados pelo cineasta e professor mineiro José Américo Ribeiro, que trouxe da Inglaterra os filmes citados acima. Embora eu já tivesse assistido alguns deles em salas de aula ou em mostras, o DVD me permitiu decupá-los detalhadamente. Conte também com a generosidade do pesquisador e escritor italiano radicado em Brasília Claudio Valentinetti, que se transformou em um parceiro essencial desta pesquisa, Valentinetti me cedeu cópias em DVD de boa parte da produção de Cavalcanti na fase francesa, na *Ealing* e na *Vera Cruz*.

Também assisti a filmes do Cavalcanti em mostras especiais realizadas em sua homenagem, como uma retrospectiva realizada pelo *Festival do Rio* em 2012, quando alguns de seus trabalhos na ficção foram exibidos em cópias restauradas pelo evento, em uma parceria com o *British Council*. Na época foram exibidos: *Pett and Pott* (1934), *Champagne Charlie* (1944), *Dead of Night (Na solidão da Noite)* (1945), *Nicholas Nickleby* (1946), *They made me a fugitive (Nas garras da fatalidade)* (1947), *For than that trepass (O Transgressor)* (1948), *O Canto do Mar* (1953), *Went the day well (48 horas)* (1942).

Antes do *Festival do Rio*, a *Mostra Internacional de São Paulo* já havia homenageado Cavalcanti com uma retrospectiva na 26ª edição do evento (2002). Na ocasião a programação exibiu: *Coalface*, *La petite Lili* (1927), *Champagne Charlie* (1944), *En Rade* (1927), *Filme e realidade* (1939 – 1942), *Mulher de Verdade* (1954), *Dead of Night* (1945), *They made me a fugitive* (1947), *O canto do mar* (1953), *O sr. Puntilla e seu criado Matti* (1955), *Pett and Pott* (1934), *Went the day well* (1942), *Rien que les heures* (1926), *Simão o Caolho* (1952) e *Yellow Caesar* (1941)¹⁷.

¹⁷ Fonte: site do evento: <http://39.mostra.org/br/diretores/740-ALBERTO-CAVALCANTI>.

A situação do acervo de documentos referentes a Alberto Cavalcanti não é muito diferente da sua filmografia, a documentação depositada na *Cinemateca do MAM – Museu de Arte Moderna*, no Rio de Janeiro, consiste em duas pastas de documentos, onde constam quase em sua totalidade de recortes de jornais. Destacam-se também catálogos de mostras e festivais, e algumas versões do roteiro dos longas-metragens *O canto do Mar* (1952) e *O Doutor Judeu*¹⁸.

Parte desta documentação deu origem ao livro “*Um canto, um judeu e algumas cartas – uma pequena homenagem e duas grandes obras malditas de Alberto Cavalcanti*”, de Valentinetti, que em entrevista via *Skype*, em fevereiro último me informou que este livro se originou da documentação constante no *MAM*, aqui mencionada, e que ele tinha a informação que uma terceira pasta dedicada a Cavalcanti, onde constava uma série de documentos que ele usou na publicação citada, havia infelizmente desaparecido¹⁹.

Em minha visita à *Cinemateca Brasileira* em São Paulo, pude pesquisar um vasto arquivo de documentos sobre Cavalcanti, que reunia principalmente livros e publicações estrangeiras como as revistas *Sign and Sound* e *Bianco e Nero*. Nesta visita tive acesso também a catálogos interessantes, dois deles sobre a homenagem que o *Festival de Cinema de Locarno* prestou a Cavalcanti, o primeiro em 1988 e o segundo em 1995.

Esta segunda edição do *Festival de Locarno* propiciou em parceria com o *Instituto Lina Bo Bardi*²⁰ e *P.M. Bardi*, a criação do livro *Alberto Cavalcanti*, também de autoria de Claudio Valentinetti desta vez em parceria com Lorenzo Pellizzari. Neste livro consta uma coletânea de textos, ensaios e entrevistas que Alberto Cavalcanti escreveu e concedeu ao longo de sua vida até aquele ano. A publicação traz também textos sobre o cinema de Cavalcanti, alguns citados aqui

¹⁸ Segundo relato do professor Antônio Carlos Amâncio da Silva (UFF - Universidade Federal Fluminense), o título original do projeto do Dr Judeu seria *Profissão Culpado*, segundo ele ainda, seria este inclusive o nome com que o projeto circulou na Embrafilme.

¹⁹ A conversa via *Skype* aqui mencionada aconteceu no dia 22/02/2017, às 11 horas da manhã. Claudio Valentinetti, que muito tem colaborado com esta pesquisa, reside atualmente em Brasília – DF. Questionado por mim em uma conversa Informal durante uma das minhas visitas à Cinemateca, seu diretor, Hernani Heffner, confirmou a Informação de Valentinetti sobre o desaparecimento de parte do acervo de Cavalcanti.

²⁰ Lina Bo Bardi era tia de Claudio Valentinetti, segundo o mesmo, foi através dela que o escritor teve contato com a obra de Cavalcanti.

neste trabalho, entre eles os assinados por Gilberto Freyre, Jorge Amado e Glauber Rocha, pelo produtor John Grierson e pelos historiadores e pesquisadores George Sadoul, Henry Langlois, diretor da *Cinemateca Francesa*, e Elisabeth Sussex, pesquisadora inglesa especialista na obra de Cavalcanti.

Na *Cinemateca Brasileira* tive acesso também ao interessante livro-catálogo da mostra *O cinema realista britânico – Journey to a legend and back*, dedicada ao cinema da GPO, realizada pela *Cinemateca Nacional Portuguesa*, em 1978 ²¹. Esta publicação traz uma série de textos analíticos escritos em especial para o catálogo sobre a produção da G.P.O, e reúne também outros textos fundamentais para o tema como extratos do livro *Documentary Film*, publicado por Paul Rotha em 1938 e atualizado em uma nova edição em 1951.

Em 1977 a *Embrafilme*, então gestora do cinema brasileiro, relançou o livro *Filme e Realidade*, escrito por Cavalcanti logo após a sua saída da *Vera Cruz* e publicado originalmente em 1953 pela editora *Martins Fontes*. O livro é composto por tópicos da linguagem cinematográfica como roteiro, direção, atores, montagem, som, etc. A maioria destes textos nasceu de palestras e debates proferidos por Cavalcanti ao longo de sua vida dedicada ao pensamento cinematográfico. *Filme e Realidade* é uma espécie de mapa para se entender o pensamento de Cavalcanti sobre o cinema, tópico a tópico o cineasta deixa transparecer sua absoluta intimidade com outros aspectos do cinema que não a direção, como a fotografia, a cenografia, o som e o roteiro.

Há também outras fontes teóricas que considereei, os dicionários de cinema e diretores escritos por George Sadoul, que se constituíram como uma espécie de bibliografia básica para os pesquisadores de todo o mundo, e as teses de pesquisa realizadas sobre o diretor, em maioria por acadêmicos e críticos europeus e norte-americanos.

Foi fundamental também os diálogos que mantive com os escritores e pesquisadores Sérgio Caldieri e Claudio Valentinetti, aqui mencionados, e com os cineastas Jom Tob Azulay e Geraldo Veloso, que conviveram intensamente com

²¹ BOTELHO, João e VIEGASE, Manuela (org e autoria): *O cinema realista britânico – Journey to a legend and back*. Lisboa: Cinemateca Nacional, 1978.

Cavalcanti durante a realização do longa-metragem *Um homem e o cinema* (1976) em que Azulay é o diretor e Veloso o montador.

É fato que muito já foi escrito, mas há muito ainda a escrever sobre este mestre da linguagem cinematográfica, em especial no Brasil, onde ele permanece relegado ao esquecimento ou restrito, mesmo que timidamente, ao universo da pesquisa acadêmica. Na Europa esta deficiência teórica é menos grave, existem textos sobre Cavalcanti desde a década de 1920, semanários, revistas e jornais parisienses como *Les Cahiers du mois*²² revistas que “misturavam” outras vertentes da arte com o cinema, como decoração e artes plásticas.

Ainda na década de 1920, estão catalogadas publicações de todo o mundo que mencionam o cinema de Cavalcanti, como a holandesa *Parlons Industrie*, em *Filmiliga*²³, a norte americana *Experimental Cinema*²⁴ e a londrina *Cinema Quarterly*²⁵, entre dezenas de outras citações em publicações na Europa e América, como a *Cahiers du cinema*, revista francesa célebre que já incluiu a obra de Cavalcanti em vários de seus números.

A tentativa de se reconstruir uma filmografia completa de Cavalcanti conta também com outros obstáculos desafiadores, há uma nuvem que paira sobre a contribuição de Cavalcanti à *GPO*, este componente turvo vem do fato da *G.P.O Film Unit* nunca ter se preocupado em creditar de forma fidedigna os seus filmes, as justificativas são muitas, mas o fato é que a maioria dos documentários produzidos por eles não tem créditos confiáveis. Ele dizia sobre o assunto que:

Ninguém ignora que os créditos dos filmes do G.P.O Film Unit eram altamente fantasiosos e que esta é uma fantasia de Grierson... A metade do que fiz não me foi atribuída. Mesmo assim é engraçado que me acusem de reivindicar atribuições. Eu lhe asseguro que haveria muito mais se me atribuíassem o que realmente fiz²⁶.

Se esta pesquisa se mantivesse na rota que se desenvolvera até então, se mostrava inevitável uma visita ao *BFI*, já que o *Instituto* só permite o acesso

²² Les cahiers du mois, 1925 p.16-17 (Paris).

²³ Filmiliga, 12 de agosto de 1928, p. 10-11 (Amsterdã).

²⁴ Junho de 1930 p. 5-6, reeditada pela Arno Press, Nova York em 1969.

²⁵ (co-autor LEGG Stuart) Primavera de 1934, p. 166-168. Tradução da alemã: Ethik für den film, Alemanha: Klaue 1962, p. 95-97.

²⁶ CAVACANTI, Alberto apud SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti* p. 318.

presencial ao seu acervo, pesquisas virtuais só atingem as bases de conteúdo catalogadas, sem acesso à obra.

É importante esclarecer a origem da documentação do acervo de Caldieri; este material estaria originalmente entre os pertences de Cavalcanti em sua residência em Paris, com a sua morte, em 1982, o diretor e roteirista Gilvan Pereira pediu ao cineasta francês Jean-Jacques Méhu²⁷, amigo de Cavalcanti, que lhe enviasse este inventário, argumentando que ele, Gilvan, tinha o objetivo de escrever um livro sobre o cineasta. A documentação foi então trazida para o Brasil junto com as cinzas de Cavalcanti, por um amigo de Méhu que trabalhava na *Air France*²⁸. Mais tarde, com a morte de Gilvan, esta referida documentação chegaria via correios, às mãos de Caldieri.

O acervo em questão está superficialmente organizado e separado por assunto. O que mais me chamou a atenção a princípio foi a imensa correspondência trocada entre Cavalcanti e artistas, jornalistas, pesquisadores e amigos na Europa, Estados Unidos, Israel e Brasil. Dezenas destas cartas são sobre projetos que nunca aconteceram, como a vasta correspondência que Cavalcanti manteve com a escritora e dramaturga francesa Jeanine Worms, com quem tinha o projeto de adaptar *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado, para o cinema. A adaptação desta obra para o cinema só aconteceria anos mais tarde por Nelson Pereira dos Santos. Há também roteiros originais, como o escrito por Dinah Silveira de Queiroz para um documentário sobre Brasília.

²⁷ <http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2ba5fe5b8a>.

²⁸ Estas informações me foram fornecidas por Sérgio Caldieri via mensagem de *whatsapp*. Segundo o mesmo, estas questões foram esclarecidas por Carlos Gothardo, amigo em comum de Caldieri e Gilvan Pereira.

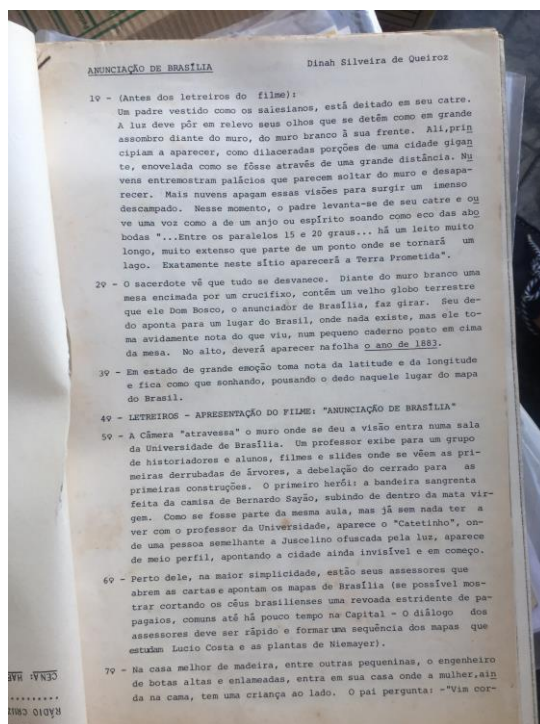


Figura 5: Página de roteiro escrito por Dinah Silveira de Queiroz.

E também programas de peças teatrais, como a montagem de *Bodas de Sangue* (Gabriel Garcia Lorca) e da peça *Fuente Ovejuna*, do autor Lope de Vega que Cavalcanti dirigiu em agosto de 1965, em Israel. Há ainda inúmeros memorandos sobre homenagens no Brasil e na Europa, manuscritos de Cavalcanti sobre diversos temas e os originais de vários textos sobre o cineasta, assinados por nomes como Francisco de Almeida Salles, Henry Langlois, Jorge Amado e Gilberto Freire.

Em uma caixa separada há um enorme volume com dezenas de documentos bancários, como canhotos de cheques, movimentações em contas na Suíça, e recibos de hotéis, entre eles o *Castro Alves*, onde Cavalcanti residiu por longa data no Rio de Janeiro.

Entre as cartas um documento há de destacar o termo de cessão dos direitos de *Canto do Mar* e *Mulher de Verdade* ao amigo de Cavalcanti, Adalberto Vieira, datado de 1977. Entre tantos registros de vida, tive contato também entre as correspondências com o atestado de óbito de Cavalcanti e a documentação da transferência de suas cinzas para o Rio de Janeiro.

Depois de fotografar esta vasta documentação, que demanda um longo trabalho de catalogação e urgente digitalização, tive acesso a um envelope contendo os originais das memórias de Cavalcanti, datilografados por Hermilo Borba Filho, encarregado pelo cineasta de contar a sua história. Estas memórias nunca foram publicadas em sua versão final, uma de suas versões faz parte do livro *Alberto Cavalcanti*, de Valentinetti e Pelizzari. A não publicação da totalidade deste acervo naquela ocasião foi assim pelos autores explicada:

De maneira recorrente, Alberto Cavalcanti, durante os últimos trinta anos de sua vida, fez alusão à redação, depois à iminente publicação de suas memórias, nas quais trabalhava de forma intermitente e fazendo com muita probabilidade numerosos retoques. Em Paris, consultamos um texto datilografado de cerca de 100 páginas... Obstáculos legais e espoliativos dificultam a publicação neste momento, mas levamos em conta o conteúdo deste manuscrito sempre que julgamos necessário ²⁹.

Ao que tudo indica, o que encontrei em poder de Caldieri, são os originais das memórias em sua totalidade e na versão mais recente, a documentação indica que o texto teria sofrido revisões em três tempos: 1953, 1964 e 1972.

Segundo relatos narrados em cartas pelo próprio Cavalcanti, entre os entraves desta publicação estava a falta de financiamento, como indicam estes trechos publicados por Valentinetti: (“Tenho trabalhado pouco no livro, a razão é que os editores ainda não se decidiram sobre o pagamento”) ³⁰ ou (“as gravações para o livro (aquela costumeira biografia – NdA) têm avançado bastante”), de Cabo Frio, das Everglades, da Flórida, do Recife, dos Pirineus, de Chicago, de Hollywood, de New York etc”³¹.

As memórias de Cavalcanti abrangem aspectos pessoais, como a infância e a adolescência no Rio de Janeiro, e a sua trajetória cinematográfica, com detalhes sobre a sua relação com grandes nomes da cultura no século XX e também sobre particularidades da feitura de quase todos os seus filmes.

Este registro memorial, embora impregnado de subjetividade, se mostrou para mim um mapa fundamental da autoralidade do cineasta sobre a sua obra, em

²⁹ PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio, *Alberto Cavalcanti*, 1995. P 158.

³⁰ VALENTINETTI, Claudio: *Um canto, um judeu e algumas cartas*. Rio de Janeiro: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi – Cinemateca do MAM, 1997 p. 16 - Parêntesis do Original.

³¹ Ibidem p.18 (parêntesis do autor).

um percurso que tem como cenário a história do cinema na primeira metade do século XX.

A partir das descobertas citadas, reestruturei os capítulos desta tese, dedicando o primeiro deles ao memorial do cineasta e sua imersão na realidade social, uma das bases fundadoras do seu cinema, se não, a mais determinante. Neste capítulo trabalho também com um arsenal teórico mais presente, já que o conceito de realismo permeia toda a história do cinema e foi tema de ensaios e publicações de alguns dos seus maiores teóricos. Decidi por trazer à berlinda em especial os escritos de Siegfried Kracauer e André Bazin, por considerá-los faróis essenciais sobre a relação do cinema como a representação do real.

No segundo capítulo me concentrei na fase francesa da trajetória de Cavalcanti, período em que se constitui a sua formação como artista e que se constroem algumas redes de relações determinantes em sua vida, em especial com Jean Renoir e Catherine Hessling, formando um triângulo imperfeito entre três personagens brilhantes. Em relação à filmografia de Cavalcanti, dei destaque à *Rien que les heures*, que considero sua obra-monumento na *avant-garde*.

No terceiro capítulo falo da fase inglesa, em que Cavalcanti se transforma em Cav, apelido dado pelos britânicos, que talvez tivessem dificuldade em pronunciar o sobrenome que o cineasta herdou dos engenhos de Pernambuco. Neste capítulo me concentro essencialmente na relação entre Cavalcanti e Grierson e posteriormente, Cavalcanti e Sir. Michael Balcon, mais uma vez, percebi que é impossível dissociar vida e obra, relações de trabalho e pessoais, quando se pensa Cavalcanti. Sobre a filmografia, destaquei obras síntese do documentarismo britânico e da ficção durante o pós-guerra na *Ealing*. Considerei que este era o momento para tecer de forma mais objetiva e direta uma analogia entre alguns documentários de Cavalcanti na fase inglesa (abri uma exceção para *Rien que les heures*, justamente por seu caráter documental e por sua importância seminal), o *Neorrealismo* italiano e as cinematografias por ele influenciadas, sobretudo, o *Cinema Novo*.

No quarto e último capítulo, me concentro nas reminiscências deixadas pela passagem de Cavalcanti pela *Vera Cruz* e em filmes realizados pelo cineasta

após este período, que considero a parcela mais interessante da sua produção no Brasil, como a comédia *Simão, o caolho* (1952), produzida pela *Maristela* e a refilmagem de *En Rade*, que aqui recebeu o título de *O Canto do mar* (1953/1954), realizada pela *Kino Filmes*. Tratei o tema *Vera Cruz* pelo viés dos testemunhos autorais, o principal deles, as memórias de Cavalcanti, e como fontes secundárias considerei escritos notórios sobre o assunto, como o que Glauber dedicou a Cavalcanti no seu *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Ainda sobre a filmografia analisada, que se encerra com a antologia *O Homem e o Cinema* e a frustrada tentativa de Cavalcanti de levar ao cinema um dos seus projetos mais ambiciosos: *O dr. Judeu*, longa-metragem que seria inspirado na vida do dramaturgo português Antônio José da Silva. Este capítulo se dedica também à passagem de Bertolt Brecht pela vida do brasileiro, quando, na Europa, antes de deixar o Brasil definitivamente, Cavalcanti viveu a experiência de escrever a quatro mãos o roteiro de *Herr Puntilla und sein Knetch Matti* (*Senhor Puntilla e seu criado Matti*), primeira e única adaptação para o cinema que foi plenamente aprovada pelo escritor.

1.

O homem cinema e a invenção da realidade: *uma fortuna memorial e um surrealista no realismo poético*

Sem experimentação o cinema documentário não teria sentido.
Sem experimentação, não haveria mais o cinema documentário ³²
Alberto Cavalcanti

A afirmação de Alberto Cavalcanti citada em epígrafe faz parte da famosa carta endereçada a jovens documentaristas dinamarqueses em 1948, mas a sua essência permanece atual, alcançando o cinema em sua totalidade. A proposta cinematográfica de Cavalcanti identificou desde as primeiras décadas da imagem em movimento, o potencial que esta tinha de dialogar com as outras artes, e ao mesmo tempo, ser dotada de um expressivo discurso social. Formando assim a confluência plena entre o social, o técnico e o poético, a tríade que guiou o seu exercício cinematográfico.

Para se entender a obra deste artista me aproximei do seu arsenal humano, disponível ao nosso entendimento nas pistas que Cavalcanti deixou em seu consistente inventário teórico, nas entrevistas que concedeu no Brasil e na Europa, e, em última etapa, na documentação pessoal aqui citada que surgiu no percurso de minha investigação.

Tive acesso a três versões das memórias de Cavalcanti, a primeira delas com que trabalhei é assinada por Hermilo Borba Filho e foi publicada no livro *Alberto Cavalcanti*, de Claudio Valentineti e Lorenzo Pellizzari, que segundo os autores, é a versão escrita em 1953, encontrada por eles arquivada na Biblioteca Jenny K. Segall³³.

A segunda versão das memórias de Cavalcanti que encontrei e incorporei à minha pesquisa, consiste na cópia de um texto de 71 páginas datilografado em

³² CAVALCANTI, Alberto. *Notas aos jovens documentaristas* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio, *Alberto Cavalcanti*, 1995. p.210.

³³ PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio, *Alberto Cavalcanti*, 1995. p.72.

inglês, escrito na primeira pessoa, que localizei na *Cinemateca Brasileira*, em outubro de 2016³⁴.

Portanto, as memórias escritas por Hermilo Borba Filho que descobri no acervo de Sérgio Caldieiri, consistem em uma terceira versão. Pelos indícios que aqui relato, esta parece ser a versão mais recente, já que tem a data conclusória de 1972. Os três textos são bastante semelhantes, quase iguais, embora as duas primeiras versões sejam incompletas em relação à terceira, e a versão em inglês seja um testemunho na primeira pessoa, o que me leva a crer que foi escrita antes do convite de Cavalcanti a Borba Filho, para que assumisse a tarefa de redigir o seu inventário pessoal.

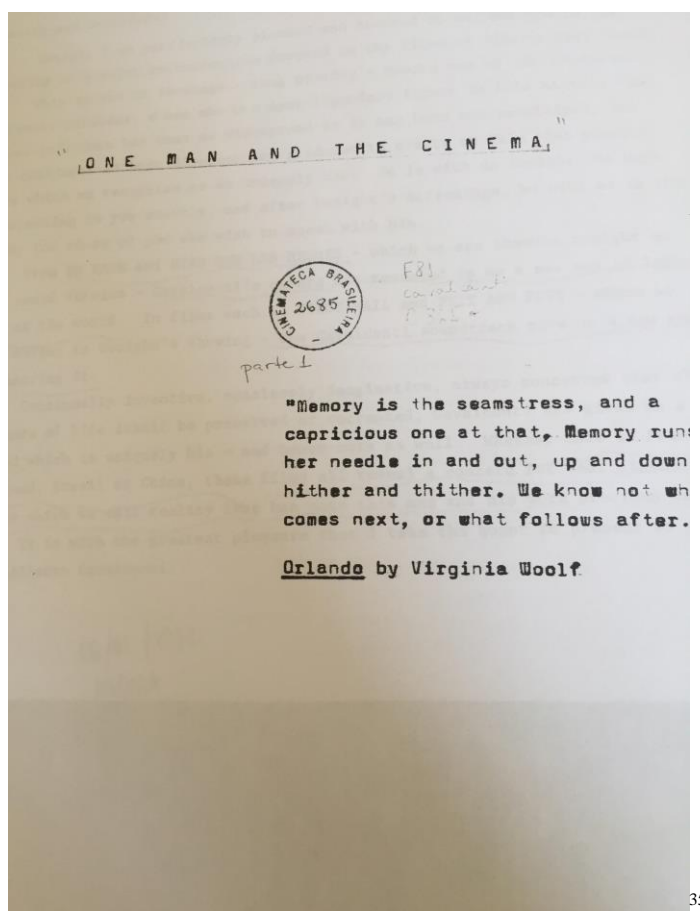


Figura 6: Capa Memórias Cavalcanti em inglês - Acervo Cinemateca Brasileira.

³⁴ O título do documento é: One man and the cinema, em epígrafe na capa há um texto de Orlando, de Virgina Woolf: "Memory is the seamstress, and a capricious one at that, Memory runs her needle in and out, up and down, hither and thither. We know not what comes next, or what follows after". Algo como: "A memória é uma costureira, e ela é caprichosa disso, a memória corre sua agulha dentro e fora, para cima e para baixo, aqui e para lá. Nós não sabemos o que vem depois, ou o que se seguirá adiante".

³⁵ Foto da capa das memórias em inglês, esta versão não chega até a mudança de Cavalcanti para a Inglaterra, termina em sua etapa na França - Acervo Cinemateca de São Paulo.

Em suas memórias, Cavalcanti ilumina algumas lacunas sobre a sua trajetória. É importante ressaltar a importância deste testemunho biográfico para a investigação da visão de mundo de Cavalcanti, e consequentemente, para o entendimento da formação do seu pensamento intelectual e cinematográfico.

Este texto memorial ilumina a questão que norteia esta tese à medida que reforça a conexão do discurso social-poético na obra de Cavalcanti e evidencia a sua relação seminal com os conceitos político-sociais presentes no Neorrealismo; O testemunho de Cavalcanti sobre a procura de locações na França nos tempos da *Ealing*, imediatamente após o final da Segunda-Guerra se aproxima do cenário que os neorrealistas brilhantemente construíram na narrativa dos seus filmes realizados a partir de 1945. O que Cavalcanti nos descreve é um quadro de completa degradação coletiva e pessoal, ele próprio havia sido declarado como morto pelos alemães, e soube de “sua morte” pela amiga Germaine Dullac, que não acreditou: “É engraçado, mas eu tenho um pressentimento de que esta história não é verdadeira, que Cavalcanti não morreu. Se ele houvesse morrido eu teria sentido outra coisa”. O testemunho de Cavalcanti da França depois da ocupação nazista constrói visualmente um cenário de estranha e surreal ruína:

Mulheres com vestidos fantásticos. Gente passando fome. Gente comendo desbragadamente. Amigos famintos a quem ele convidava para jantar no hotel. Amigos que lhe ofereciam jantares principescos, como há anos não se via na Inglaterra. A impressão absoluta de que a França estava completamente abalada, que não poderia haver uma salvação possível, pois os alemães tinham executado as coisas mais diabólicas que se possa imaginar para subverter moralmente um povo, explorando a fraqueza do caráter francês, tentando sistematicamente arruinar todos os valores. Isso era Paris do pós-guerra³⁶.

Sobre a Alemanha o cenário que Cavalcanti esboçou em suas memórias era carregado de tintas trágicas, uma descrição que aproxima profundamente de *Alemanha ano zero* (1948), de Roberto Rossellini. Um país destruído em todas as suas instâncias, um território habitado pelo ódio, em ruínas física e moral, tristemente devastado também em sua nova geração, feita de crianças absolutamente imersas neste cenário de decomposição social e humana:

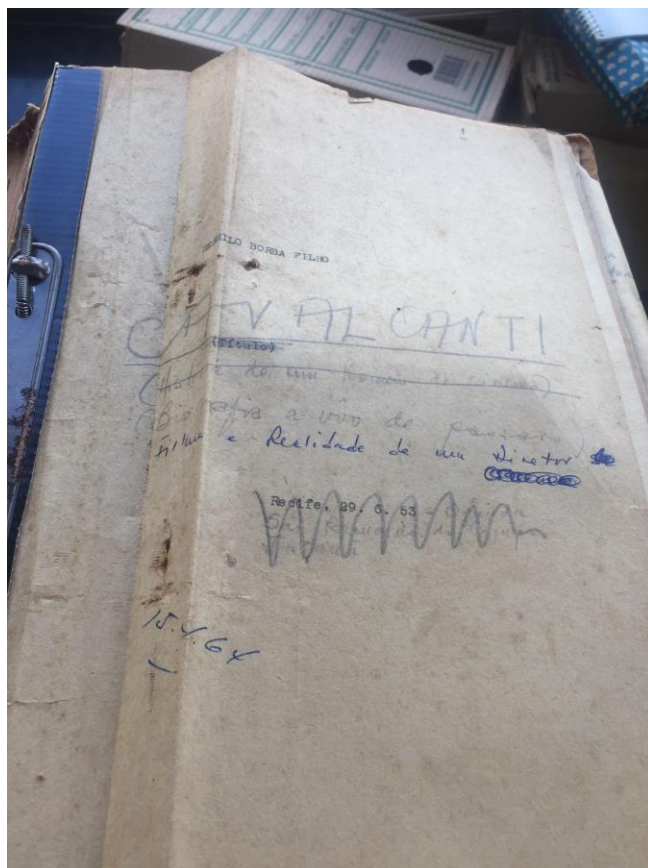
³⁶ FILHO BORBA, Hermilo - Fragmento do texto datilografado das memórias de Cavalcanti – sem numeração nas páginas.

Na Alemanha – do outro lado – teve uma impressão horrorosa de arrasamento completo das cidades por onde passou, e a impressão também de que os alemães reconstruiriam aquilo com o máximo de rapidez. Moralmente, toda a Alemanha estava muito suja...E existia principalmente o espírito de delação, sempre sendo o vizinho quem havia cooperado com o nazismo...Em contraste com as cidades e a miséria completa que nelas predominava, uma penúria absoluta, o campo era mil vezes mais rico do que o campo inglês...No campo em que trabalhava, por exemplo, havia uma centena de meninos entre doze e quinze anos, os chamados “tigres”, que se ocupavam da guerra civil depois da derrota pelo exército aliado, praticando as coisas mais horrorosas, como por exemplo a colocação de arames de um lado para o outro da estrada, à noite, a fim de decepar a cabeça dos motociclistas³⁷.

Estes dois trechos das memórias de Cavalcanti fazem parte do capítulo que ele dedica à fase inglesa, capítulo que recebeu o título de “Maturidade”. A parte dedicada à França de *Rien que les heures* foi chamada nas memórias de “Juventude”. Este “amadurecimento” não obedece uma lógica temporal, já que a transição entre os dois momentos se deu em pouco mais de uma década. O espírito cavalcantiano parece ter amadurecido rapidamente com a renovação técnica que viveu no documentário e as duras diretrizes que a realidade daquele contexto histórico apresentou.

Sobre o texto das memórias que encontrei, em poder de Sergio Caldieri, é curioso como sua capa diz muito sobre Cavalcanti e sobre como ele perseguiu a ideia de que sua história fosse narrada em um texto memorial. A página de capa do arquivo traz três possibilidades de título, traz também três datas que denunciam o longo tempo que este resgate memorial auto-biográfico demandou. São elas: 29 de junho de 1953, 15 de abril de 1964 e finalmente, na pasta de papel que guarda o arquivo temos a data de 17 de agosto de 1972, que sugere ser a data final do texto. As possibilidades de título são: “História de um homem de cinema”, “Biografia a vôo de pássaro” e “Filme e realidade de um diretor”, que se aproxima bastante do conceito que esta tese elegeu, trazendo para a berlinda o imbricamento de três camadas narrativas: a que se dedica a falar do homem, da obra, e finalmente, do organismo cinema como contexto histórico e artístico.

³⁷ FILHO BORBA, Hermilo fragmento das memórias de Cavalcanti, texto datilografado sem numeração de páginas – Acervo Sergio Caldieri.



38

Figura 7: Capa memórias Cavalcanti acervo Sérgio Caldieri.

No detalhe da pasta que abriga o arquivo, como é possível ver na imagem abaixo, Cavalcanti anotou “escrita há 19 anos” e terminada em “17.08.72”.

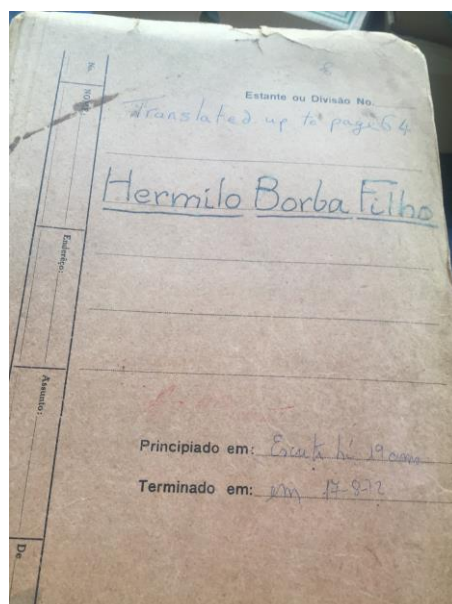


Figura 8: Pasta que guarda memórias acervo Caldieri.

³⁸ Foto da capa das memórias de Cavalcanti que fazem parte do acervo de Caldieri.

Na imagem abaixo temos o detalhe de um bilhete de Hermilo Borba Filho pedindo a Cavalcanti que o consulte “se for usar qualquer coisa deste material, no sentido de uma melhor forma”.

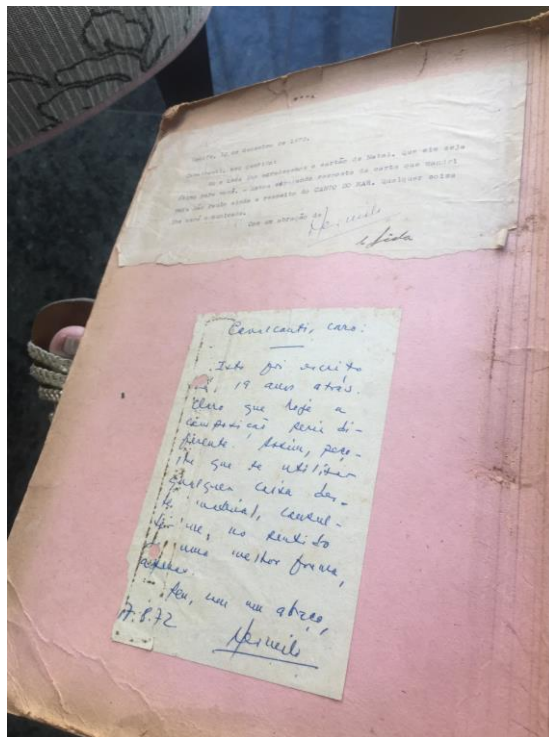


Figura 9: Bilhete colado em pasta de memórias acervo Caldieri.

O que me pareceu ao longo da pesquisa é que o “projeto memória” acompanhou Cavalcanti até o fim de sua vida, o que me leva a crer que este texto sobre o qual trabalhei, ainda passaria por contínuas camadas de revisões. Como as que podemos ver na imagem abaixo, com correções à mão feitas por Cavalcanti, no capítulo *Suissa (sic) - Adolescência*:

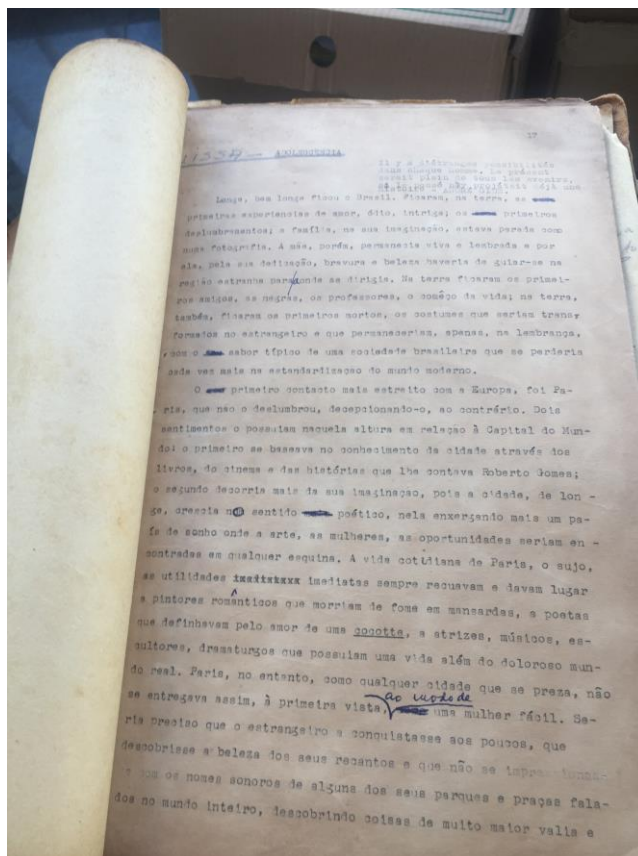


Figura 10: Página de memórias Acervo S. Caldieri.

A última menção às suas memórias que encontrei em minha pesquisa foi na citada entrevista que o cineasta deu a Sérgio Caldieri, para o jornal *Tribuna da Imprensa*, em 17 de junho de 1980, quando ele diz que: “A memória nacional nem sempre é justa... Vou continuar escrevendo as minhas memórias, que estão paradas há dois anos... O Brasil não se interessa justamente pela minha humilde pessoa”³⁹.

Na primeira página do capítulo dedicado à experiência de Cavalcanti na *Vera Cruz*, temos alguns pontos cruciais para o entendimento dos objetivos desta tentativa incessante de memorializar a sua vida a qual Cavalcanti se dedicou, aparentemente, ao longo de pelo menos três décadas. Em epígrafe Borba Filho cita a célebre sentença de Hamlet de Shakespeare: “Something is rotten in the State of Denmark”. No primeiro e no segundo parágrafo do texto, a palavra “sacrifício” aparece sublinhada. A primeira tem um texto curioso: “Não faltava quem dissesse que o cinema brasileiro somente aconteceria no dia em que Alberto Cavalcanti abdicasse de sua esplêndida vida de Paris, Roma, Londres e Capri,

³⁹ CALDIERI, Sergio. *Antonio José o judeu traz de volta o velho cineasta*, *Tribuna da Imprensa* de 17/06/1980.

para se sacrificar pelo filme indígena". Em 1949 aconteceu o sacrifício⁴⁰ Aqui parece, se entender por filme indígena, o filme genuinamente brasileiro. Ainda no segundo parágrafo, temos a correção à mão realizada por Cavalcanti inserindo a palavra "tudo" quando o texto fala da precariedade da *Vera Cruz*:

...mas o que importa dizer é que muitos dos antigos endeusadores, voltaram-se contra o homem que abandonou a vida feita na Europa, para tentar criar o cinema em uma terra onde **"tudo"** faltava, e onde os processos ainda se baseavam em falsas ideias de comodismo⁴¹.

E finalmente, no último capítulo da página, Hermilo Borba Filho explica a proposta do livro, não como uma mera biografia, mas como uma tentativa de redimensionar a importância de Cavalcanti na história do cinema:

Êste(sic) livro portanto, menos que uma biografia do que uma enorme entrevista, um longo depoimento do homem que sabe fazer cinema e que foi injustiçado em sua terra – tentou contar para aqueles que não conhecem a obra de Cavalcanti, o que ela realmente vale no plano da arte cinematográfica. Este livro nasceu do nosso primeiro contacto, quando me convidou para escrever os diálogos de O canto do mar, realizado no Recife⁴².

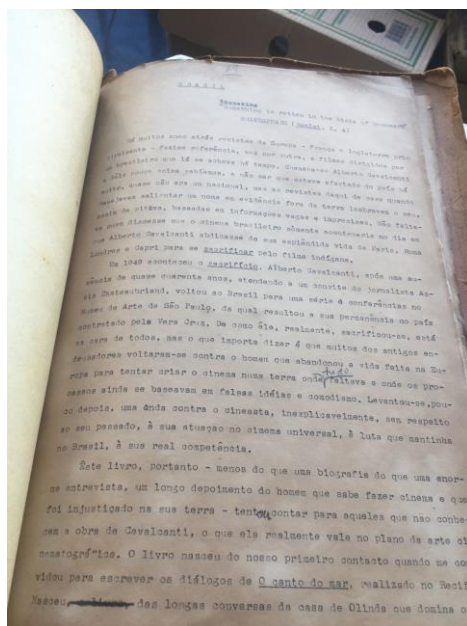


Figura 11: Capítulo fase brasileira memórias acervo Caldieri.

Esta afirmação de Borba Filho confirma o fato de que ele teria assumido o projeto de memórias em 1953, ano da realização de *O canto do Mar*. No original

⁴⁰ Fragmento das memórias do acervo Sergio Caldieri, sem número na página.

⁴¹ Fragmento memórias acervo Sergio Caldieri.

⁴² Detalhe da página, texto citado está no último parágrafo da imagem.

que está no acervo de Caldieri ele usa esta data como ponto de partida para a sua versão de 1972, dezenove anos depois, 1953 é também a data que Pellizzari e Valentinetti estabelecem como sendo a do texto que eles publicaram em seu livro *Alberto Cavalcanti*. O que me leva a concluir que tenho dois textos referenciais de 1953 (o em inglês e o publicado pelos italianos) e tenho uma terceira versão nos originais de Caldieri, que parece ser a mais completa e recente, datada de 1972.

Sobre a aspiração de Hermilo Borba Filho, que considero bastante desafiadora, compartilho de sua ambição e proponho nesta tese uma tentativa de reposicionamento do papel de Cavalcanti na construção da linguagem do cinema, avaliando os desdobramentos desta linguagem em relação aos conceitos elaborados pelo cineasta em seus filmes e em sua bagagem teórica, tendo como ponto de partida a construção e consolidação da perspectiva realista no cinema.

1.1.

A realidade como matéria prima

O conceito de “tratamento criativo da realidade”, proposto por John Grierson em *First principles of documentary*,⁴³ é fundamental para que se aborde o cinema de Cavalcanti sob o prisma da intervenção ou “invenção” da realidade. Entre outros pioneirismos, Cavalcanti levou dramaturgia ficcional para o escopo ainda etéreo do documentário nas décadas de 1920 e 1930. Para Grierson, a possibilidade de “intervir criativamente na realidade” era uma forma de ampliar os limites da representação do real para além da mera reprodução:

John Grierson, quando criou aquela definição original de documentário como “o tratamento criativo da realidade”, estava ansioso para distinguir os documentários dos cinejornais, dos filmes sobre viagens, dos filmes científicos etc. Ele via o documentarista como um artista, como uma pessoa que mediava a filmagem do mundo real para iluminar a condição humana a partir dos seus próprios insights... A evidência fotográfica crua nunca foi o objetivo de Grierson para o documentário⁴⁴.

O documentário viabilizado por Grierson e realizado por Cavalcanti na *G.P.O General Post Office Film Unit*, instituição que acolheu o brasileiro na

⁴³ GRIERSON, John. *First principles of documentary*. In: BARSAM, Richard Meran. *Nonfiction film, theory and criticism*. New York: A Dutton Paperback (O trecho citado foi extraído de: John Grierson, primeiros princípios do documentário. Campinas, Revista Cinema, n.8, p.65-66, nov./dez. de 1997).

⁴⁴ WINSTON, Brian In *O cinema do real* MOURÃO Maria Dora e LABAKI Amir (org) São Paulo (SP): Cosac Naif, 2005. p. 22.

Inglaterra, delimita uma das vertentes narrativas que marcariam o cinema como um todo ao longo de sua trajetória. “Para Grierson, os documentários deveriam ser muito mais; deveriam passar do plano da descrição do material natural para arranjos, rearranjos e a remodulação criativa do mundo natural”.⁴⁵

A opinião de Cavalcanti sobre a potencialidade inexplorada do documentário e a sua intrínseca relação com as realidades urbanas sob o viés social, se aproximava do conceito que Grierson elaborou no texto aqui citado. No artigo *Documentário de propaganda*, publicado por Cavalcanti na revista italiana *Bianco e Nero*, em 1938 (pouco antes de deixar a *G.P.O.*), o cineasta reflete sobre o cinema documental e os aspectos ainda inexplorados do gênero:

As múltiplas possibilidades do documentário foram por muito tempo ignoradas...O renascimento do documentário só começou quando Flaherty filmou *Nannok*...Muitos de nós pensavam, porém, que, em breve, haveria outros documentários a serem feitos, tão apaixonantes quanto as cerimônias oficiais mostradas pelas Atualidades e a vida dos esquimós e taitianos (aqui ele claramente se refere a *Moana*, de Flaherty). Sabíamos que há elementos cujo valor dramático era extraordinário para a tela na vida e no trabalho das pessoas que nos rodeavam. Foi assim que fiz *Rien que les heures* (1926)... Quase simultaneamente, na URSS, Vertov fazia *Caméra-oeil*...E, pouco depois, em Berlim, Ruttman com grandes meios a sua disposição lançou *Berlin: die Symphonie der Grosstadt*. Com estes três filmes, pode-se dizer que o documentário, assim como ele é hoje em dia, havia nascido!⁴⁶

Neste mesmo artigo, Cavalcanti antevê a nova onda que tomaria o cinema italiano com o *Neorrealismo* a partir de *Roma cidade aberta* (1945), e mudaria profundamente o cinema realizado após a segunda-guerra. No final da década de 1930, antes do início da guerra, o governo fascista italiano liderado por Benito Mussolini investia fortemente no cinema, visando o seu potencial de propaganda. Vitório Mussolini, filho do ditador, esteve por trás da viabilização e da criação de revistas, produtoras e estúdios, como o icônico Cinecittà. O *duce* apostava sobretudo em épicos que revitalizavam os tempos de glória do Império Romano. Cavalcanti no artigo citado abaixo, questiona se a Itália não faria melhor se investisse em jovens talentos que realizassem curtas-metragens sobre temas mais realistas:

⁴⁵ Idem

⁴⁶ CAVALCANTI, Alberto. *Documentários de Propaganda* In VALENTINETTI, Claudio e PELLIZZARI, Lorenzo *Alberto Cavalcanti*, 1995 p.204.

No lugar de um ou cinco ou seis filmes históricos confiados a cada ano pelos estúdios romanos a diretores experimentados e renomados, seria possível produzir um bom punhado de filmes de curta-metragem que permitiria aos jovens cineastas trabalharem e se afirmarem, trazendo assim sangue novo ao cinema italiano. Essa produção seria um meio de fazer conhecer o povo italiano, sua vida, seu trabalho e de fazer amá-lo...⁴⁷

O cinema hollywoodiano era por excelência o modelo de inspiração para os épicos financiados pelo Estado fascista. Em contraponto, o *Centro Sperimentale di cinematografia*, que tentava promover um “cinema de resistência estética”, escolheu o modelo soviético como referência, trazendo à tona debates em torno de filmes realizados por diretores como Eisenstein e Pudóvkin. O CSC via esta reflexão em torno da produção soviética como um “poderoso convite à transformação de um discurso cultural numa prática política militante”⁴⁸.

Mas, mesmo diante destas duas referências intensas e antagônicas, o cinema que influenciaria a nova geração de cineastas italianos, a qual Cavalcanti se refere na citação, seria justamente um modelo do qual o brasileiro fez parte: o realismo poético francês, que a pesquisadora Mariarosaria Fabris chama de realismo populista francês: “Será o realismo populista francês quem mais marcará a cinematografia italiana daqueles anos, e esta incidência será maior nos autores que tiveram um contato direto com diretores como Marcel Carné, Georges Lacombe e Jean Renoir”⁴⁹.

Fabris cita também as nuances estéticas dos entrelaçamentos desta relação, em *Toni* (1934) de Jean Renoir (Luchino Visconti fizera no filme a assistência de Renoir): “as filmagens são feitas em cenários reais, o equilíbrio plástico é confiado ao contraste claro (nas tomadas externas) e escuro (nas tomadas internas)”.

As rotas tangentes entre o realismo inaugurado na França, em filmes como *Rien que les heures* (1926), e o Neorrealismo italiano se moldaram através de interações no tecido da história do cinema. Não ousar falar em influência, mas

⁴⁷ Idem p. 209.

⁴⁸ BRUNETTA, Piero Gian apud FABRIS Mariarosaria In *O neo-realismo cinematográfico italiano*, São Paulo (SP): Edusp Fapesp, 1996. p. 62.

⁴⁹ FABRIS Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*, 1996 p. 62 – Em seguida a autora enumera as relações entre os neorealistas e os franceses da geração de Cavalcanti em diversos filmes, relações estas de trabalho, como no caso de Visconti que foi assistente de Renoir, e referências estéticas ao realismo francês.

sim em zonas de contato, interfaces poéticas que podem se dar por mecanismos conscientes ou não. O cinema e a arte de forma geral têm se mostrado um território fértil para estas convergências criativas que quebram fronteiras temporais e espaciais e promovem entrelaçamentos, fundindo escolas, correntes estéticas e movimentos artísticos.

O arsenal estético que Cavalcanti carregou dos tempos de *avant-garde* e sua aproximação dos surrealistas depois que se afastou de Jean Renoir foi fundamental para a definição de sua assinatura cinematográfica, tanto na ficção como no documentário.

Esta aproximação com os surrealistas se deu depois que o cineasta finalizou *Le petit chaperon rouge (Chapeuzinho Vermelho)* em 1928. O filme, que foi produzido por Renoir e dirigido e montado por Cavalcanti, e tem a então companheira de Renoir, Catherine Hessling no elenco, é uma adaptação livre e apimentada da fábula de Charles Perrault, Renoir encarna de forma jocosa o papel de um lobo sedutor. Segundo informações das memórias de Cavalcanti, a equipe se instalou na residência de Renoir em Marlotte, perto de Fontainebleau, onde a história se passava.

Chapeuzinho foi o primeiro filme sonoro de Cavalcanti, segundo suas memórias; “o diálogo foi reduzido a algumas legendas faladas, a música (de Maurice Jaubert) acompanhando a película do princípio ao fim... Assim, rodava-se, primeiro, todo o filme, mudo”.⁵⁰

⁵⁰ BORBA FILHO, Hermilo *Uma Vida* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio, Alberto Cavalcanti p.130.



Figura 12: Fotograma de Catherine Hessling em O Chapeuzinho Vermelho (1929)

Depois de *Chapeuzinho*, que teve boa recepção da crítica, mas um desempenho comercial ruim, Cavalcanti ficou um ano sem trabalho. Em suas memórias ele narra o estado em que seu espírito se encontrou “Martelava a cabeça para encontrar uma solução e no fim do dia ou no fim da noite, somente encontrava palavras para se maldizer”.⁵²

O afastamento de Renoir, e consequentemente de sua “turma” no *avant-garde*, lançou Cavalcanti a um estado errático de inércia e profunda insatisfação profissional, o que acabou por estabelecer uma ponte em direção aos surrealistas:

Enquanto aguardava o que teria de ser, ligou-se ao grupo dos surrealistas, dos quais muitas ideias foram traduzidas plasticamente em fitas posteriores; aproximando-se ainda mais da gente sadia do meio cinematográfico da época: Jacques Prevet (com quem havia trabalhado em *Chapeuzinho*), Georges Sadoul, Salvador Dalí e Luis Buñel⁵³.

Esta etapa antecedeu a ida de Cavalcanti para a *Paramount*, que por sua vez determinou a sua saída do cinema francês e consequente mudança para o documentário inglês na *GPO General Post Office*. “Era a minha maneira de continuar a História do cinema, história com H maiúsculo. E note que minha situação era bastante excepcional, mas também bastante sólida”.⁵⁴

⁵¹ Fonte <http://www.cinetom.fr/archives/2013/05/13/27192890.html>.

⁵² Ibidem p.131.

⁵³ Ibidem (parêntesis meu).

⁵⁴ CAVALCANTI, Alberto apud CANOSA Fabiano *Conversa com Alberto Cavalcanti* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio, *Alberto Cavalcanti*. 1995. p. 293.

A fase *Paramount* acabou por cavar uma trincheira entre Cavalcanti e o grupo dos surrealistas, que o criticaram veementemente por “se entregar ao cinema comercial”. As motivações que levaram Cavalcanti a aceitar o convite da *Paramount* foram de fato puramente financeiras, segundo o próprio descreve em suas memórias:

...um contrato muito vantajoso sob o ponto de vista financeiro, mas muito duro quanto ao lado artístico. Da maneira como estavam as coisas, as contas aparecendo, a preocupação de economizar assaltando a sua vida privada; não tinha direito à escolha⁵⁵.

As reações dos surrealistas aos filmes que Cavalcanti fez na *Paramount* não foram nada amistosas, ele contou em uma entrevista que os companheiros de outrora reagiram violentamente à sua passagem pelo cinema estritamente comercial:

Minha história com a Paramount terminou muito mal, pois quando fiz *Dans une île perdue*, a partir de Joseph Conrad, exigei que se contratasse um roteirista de primeira ordem, pois eu tinha uma adoração por Conrad e não queria um texto de folhetim como nos outros filmes. Escolheu-se alguém que tinha um grande prestígio: Georges Neveux. Depois deste filme, encenei uma de suas peças de teatro *Juliette ou la Clé des Songes*, com Falconetti.... Fiz esta peça antes de partir para a Inglaterra. Quando o filme estreou, os surrealistas ficaram furiosos comigo. Houve duas reações violentas. Uma de Ilya Ehrenburg, que escreveu que eu era um traidor a serviço dos americanos; outra, de um amigo meu surrealista, que se opunha totalmente sobre o que eu e George Neveux fizemos como versões comerciais de filmes americanos. Então, na estreia de *Dans une île perdue*, que fiz a partir do romance *Victory*, de Conrad, eles quebraram toda a sala da Paramount⁵⁶.

Apesar do rompimento precoce e violento, a ligação de Cavalcanti com os surrealistas ficaria impressa definitivamente na assinatura estética do diretor, algumas décadas depois, em entrevistas, Cavalcanti constantemente se definiria como um surrealista:

Eu era surrealista. Surrealista cinematográfico, bem entendido, pois jamais pratiquei outras artes, nem pintura nem escultura. Insisto que meu surrealismo era exclusivamente cinematográfico...De todos os cineastas “de vanguarda”, eu provavelmente era o mais realista. Mas a vanguarda não tinha nada de escola, como se chegou a acreditar com o tempo, não mais do que o estilo pré-concebido que cultivava: ela representava a expressão de um grupo que se opunha ao cinema

⁵⁵ BORBA FILHO, Hermilo *Uma Vida* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio, Alberto Cavalcanti p 131.

⁵⁶ CANOSA, Fabiano. *Conversa com Cavalcanti* (Nova York, 1972, Inédito) In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio. *Alberto Cavalcanti*. 1995. p.291.

romanesco, ao cinema teatral. Tínhamos o desejo e a intenção de criar uma linguagem puramente cinematográfica ⁵⁷.

Na opinião de Siegfried Kracauer, um dos teóricos fundamentais para esta pesquisa, o componente surrealista que Cavalcanti carregou, deste tempo em que conviveu com o grupo na França, seria definidor de sua visão sobre si mesmo como cineasta. Os aspectos que carregou desta escola se fundiram ao documentário no *General Post Office*, fazendo nascer um cinema genuíno. Diria Ian Aitken sobre este ponto de fusão entre o *Surrealismo* e o documentário (naturalista) em Cavalcanti, que segundo Aitken, seria rotulada pelo brasileiro em 1936 (ano de *Night Mail*), com o termo Neorrealismo:

Outra influência que pode ter sido o determinante foi a tradição intelectual naturalista que foi particularmente forte na cultura e no cinema francês. Realizadores como Clair, Vigo e Cavalcanti estavam todos associados, de uma forma ou de outra, ao movimento naturalista. Cavalcanti é particularmente interessante a este respeito, porque ele estava associado ao movimento surrealista e ao movimento do documentário britânico, e porque, em 1936, ele desenvolveu uma abordagem no cinema que ele definiu como "neorrealista", que consistiu em uma síntese do naturalismo documental e do surrealismo ⁵⁸.

A imersão no documentário na Inglaterra na fase *G.P.O* e depois a experiência na ficção na *Ealing*, marcou a segunda primavera criativa de Cavalcanti em sua trajetória no cinema. Foi neste tempo que ele teria cunhado o termo *Neorrealismo* em meados da década de 1930 na Inglaterra, na tentativa de dar mais poesia ao já consolidado termo “documentário”, que até então era usado não como um substantivo, mas para qualificar um gênero, criado por Grierson em sua resenha sobre *Moana*, de Robert Flaherty, em 1926 ⁵⁹.

⁵⁷ CAVALCANTI Alberto apud MARTIALAY, I. F. “Eu era surrealista com tendência ao realismo” em *Film Ideal*, 62, dezembro de 1960, Madri In PELLIZZARI Lorenzo e VALENTINETTI Claudio, *Alberto Cavalcanti*. 1995. p. 279 e 280.

⁵⁸ AITKEN, Ian. *Distraction and redemption: Kracauer, surrealism and phenomenology*, London: Screen, 1998. p.139. Original em inglês: Original: Another influence may have been the French determinist and naturalist intellectual tradition, which was particularly strong In French film culture. Filmmakers such as Clair, Vigo and Cavalcanti were all associated, in one way or another, with the naturalista movement. Cavalcanti is particularly Interesting In this respect, because he was associated with both the surrealist movement and the British documentary film movement, and because, in 1936, he developed an approach to cinema which he defined as 'neorealist', which consisted of a synthesis of documentary naturalism and surrealism.

⁵⁹ Não existem outras fontes que confirmam ou que desmentem esta paternidade do termo Neorrealismo. No livro de Mariarosaria Fabris O neo-realismo italiano, ela dissecas as origens, fontes, prenúncios e antecipações do movimento na Itália, mas não faz nenhuma menção à neologia do termo.

É interessante como Aitken destaca a importância de Cavalcanti na construção de uma narrativa realista genuína, com imagens documentais naturalistas atravessadas por rasgos poéticos surrealistas, que segundo o autor foram trazidas pelo brasileiro do *avant-garde* francês, proporcionando ao cinema uma experiência pioneira, em que a realidade se refletia na tela sob o prisma da invenção.

Enquanto a estética *naïf* dos primórdios do cinema se constituía de ações desencadeadas por estímulos motores, a obra de Cavalcanti, desde a sua fase francesa, propôs outra perspectiva, onde os personagens se lançam em uma realidade e um conjunto de ideias e conceitos artísticos determinam os rumos de suas existências, reorganizando o tempo e manipulando as ferramentas estéticas para agir sobre ele. Temos o exemplo mais claro desta premissa em *Rien que les heures* (1926), obra chave do cinema de Cavalcanti.

Embora a aproximação e o cruzamento entre as diferentes linguagens artísticas fosse quase uma premissa da *avant-garde*, foi pioneira a forma como Cavalcanti se apropriou de outras linguagens em seus filmes.

O diretor manteve esta característica no documentário inglês, território onde até então a apropriação de outras artes pelo cinema não era comum. Assim, Cavalcanti criou um objeto fílmico inovador, em que fotografia, música, artes plásticas e poesia se embricavam na narrativa.

Para Gilles Deleuze, o cinema moderno se inaugura com o *Neorrealismo italiano*, sobretudo pela forma que a narrativa e os personagens se relacionavam com o espaço e o tempo⁶⁰. Mas ao analisar filmes como *Rien que les heures*, podemos perceber que esta a quebra da narrativa espaço-temporal já era presente na obra de Cavalcanti desde a fase francesa. No longa-metragem toda a narrativa é entrecortada pela imagem de um relógio, os personagens caminham à deriva, na medida em que o nada que marca as suas vidas miseráveis é o catalisador dos seus destinos. Em uma estrutura de filme coral, que viria a ser adotada plenamente no cinema moderno e na produção contemporânea, personagens seguem suas trajetórias particulares até se encontrarem no ponto tangencial da trama. Uma

⁶⁰ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2010.

cartela aos 26' do filme deixa isso explícito quando diz “indiferente ao tempo que passa”, para mais tarde concluir: “nós podemos fixar um ponto no espaço e parar um momento no tempo”..., “mas o espaço e o tempo, ambos escapam à nossa posse”.

Em vários momentos da narrativa a tela exhibe um relógio, que marca primeiro meia-noite, passando rapidamente através de uma fusão para meio-dia, a primeira inserção desta imagem é aos 4'37'' do filme, e imediatamente antes do relógio, lemos em uma cartela: “Somente uma sucessão de imagens pode nos restituir a vida”⁶¹.



Figura 13: Fotograma de *Rien que les heures*.

A questão do tempo é a base de *Rien que les heures*, como o próprio título já diz, o enredo se baseia no conceito da banalidade do tempo em uma metrópole, o esgarçar dos acontecimentos entre o nascer e o pôr do sol, e o mais precioso, como dentro deste discurso sobre o prosaico o cinema é capaz de nos restituir poesia, ressignificando o miserável e o belo, retirando-os dos seus clichês e levantando o véu de falso naturalismo que encobre os abismos sociais de uma grande cidade.

Além do deslocamento temporal, a livre movimentação espacial também é uma questão central em *Rien que les heures*, temos um mosaico de movimento dos personagens em diferentes lugares de Paris, o filme aponta também para uma

⁶¹ Rien que les heures – direção Alberto Cavalcanti aos 4'30''.

⁶² Fonte: <http://www.doctorojiplatino.com/2012/02/rien-que-les-heures-1926-alberto.html>.

espacialidade mais ampla, quando em alguns momentos mostra signos como mapas, globos terrestres e cartões postais.



Figura 14: Fotograma *Rien que les heures*.

Ao dialogar com o conceito de deslocamento do espaço-tempo, *Rien que les heures* vai ao encontro da fala de Deleuze sobre os cânones do cinema moderno, para o qual ele elege como marco inicial, o Neorrealismo:

É impossível se contentar em dizer que o cinema moderno rompe com a narração. Isto é apenas uma consequência, o princípio é outro... A ligação sensória motora foi rompida... Creio que é essa a grande invenção do Neorrealismo: já não se acredita tanto na possibilidade de agir sobre as situações, ou de reagir às situações, e no entanto, não se está de modo algum passivo, capta-se ou revela-se algo intolerável, insuportável, mesmo na vida mais cotidiana.⁶⁴

Rien que les heures antecipa também a definição que Zavattini dá ao *Neorrealismo* como sendo a “arte do encontro” – encontros fragmentários, efêmeros, interrompidos, fracassados⁶⁵. O que conduz a narrativa do filme de Cavalcanti são justamente os encontros fortuitos dos personagens que seguem à deriva pelas ruas de Paris, e é este movimento que convida o espectador a “visar” o real, para citar outro conceito construído por Bazin sobre o Neorrealismo.⁶⁶

⁶³ Fonte imagem: <http://www.doctorojiplatico.com/2012/02/rien-que-les-heures-1926-alberto.html>

⁶⁴ DELEUZE, Gilles: *Conversações*, São Paulo: Editora 34, 2010 p.70 -71.

⁶⁵ DELEUZE, Gilles: *A imagem tempo*, São Paulo: Brasiliense p. 10.

⁶⁶ BAZIN, André: *O que é o cinema?* São Paulo: Brasiliense, 1990.

Para Deleuze a linguagem do cinema se articula sobre duas bases: imagem-movimento e a imagem-tempo: “os grandes autores de cinema nos parecem confrontáveis não apenas com pintores, arquitetos, músicos, mas também com pensadores. Eles pensam com imagens-movimento e com imagens-tempos, em vez de conceitos”⁶⁷. Segundo o autor, o cinema merecia ocupar seu lugar ao lado de outras linguagens consagradas como as artes visuais e a literatura, é importante lembrar que o cinema contou com um árduo e longo trabalho de teóricos da linguagem para legitimar o status de obra de arte.

As ferramentas técnicas da linguagem cinematográfica se aplicavam com perfeição aos conceitos de movimento, tempo e espaço desenvolvidos por Bergson. Ao contrário do teatro, o cinema permitia tecnicamente o livre deslocamento narrativo no tempo e no espaço, manipulando assim a noção de temporalidade e de deslocamento espacial. Este movimento, que a princípio se deu “naturalmente” através das experiências pioneiras de realizadores fundadores da linguagem cinematográfica, como Griffith, mais tarde revelou experimentações mais ousadas, permitindo que se rompesse profundamente com a narrativa linear do cinema clássico.

Deleuze estabeleceu uma “equação” fundamental para se entender esta “liberdade para se manipular” o conceito de tempo e de espaço no cinema

O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer. O espaço percorrido é divisível, e até então, infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão. O que já supõe uma idéia mais complexa: os espaços percorridos pertencem todos a um único e mesmo espaço homogêneo, enquanto os movimentos são heterogêneos, irreduzíveis entre si⁶⁸.

A montagem surgiu como suporte técnico destas premissas conceituais, ainda nas primeiras décadas do cinema, se consolidando como uma ferramenta essencial para a plena experimentação da linguagem. Em sua análise das definições de “imagem-tempo-movimento” de Bergson sobre o cinema, Deleuze nos lembra que o ato de “montar” os acontecimentos com livres deslocamentos

⁶⁷ DELEUZE Gilles: *A imagem movimento*. São Paulo, 1985 Editora Brasiliense. p.9

⁶⁸ Ibidem.

temporais e espaciais vem do pensamento, do nosso “cinematógrafo interior”. “Como se sempre tivéssemos feito cinema sem saber?”⁶⁹, questiona ele.

Para Deleuze, assim como a vida, o cinema “aprendeu” a romper com o naturalismo, com a representação estritamente realista da matéria do real, para reinventar a sua particular e inventiva representação:

A essência de uma coisa nunca aparece no princípio, mas no meio, no curso do seu desenvolvimento, quando suas forças se consolidaram... A evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade se fará pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da filmagem, que se separa da projeção. O plano deixará então de ser uma categoria espacial, para tornar-se temporal; e o corte será um corte móvel e não mais imóvel⁷⁰.

Esta linha evolutiva na estética da narrativa da imagem em movimento concebida por Deleuze teria no Neorrealismo um objeto perfeito para a aplicação e estudo destas teorias. As teorias de Deleuze iriam encontrar eco também nas teorias de Bazin sobre o Neorrealismo:⁷¹

O neo-realismo (sic) inventava, pois, um novo tipo de imagem, que Bazin propunha chamar imagem-fato. Esta tese era infinitamente mais rica da que ele contestava, mostrando que o neo-realismo não se limitava aos conteúdos de suas primeiras manifestações. Porém as duas teses tinham em comum o fato de colocar o problema ao nível da realidade: o neo-realismo produzia “um mais” de realidade, formal ou material⁷².

É importante destacar o verbo “inventar” desta citação, para Deleuze e para Bazin o “tratamento criativo” da realidade esteve presente de forma contundente no Neorrealismo. Mas antes do Neorrealismo, a dissolução das fronteiras entre o ficcional e o real já estava presente na obra de Cavalcanti. Segundo Mariarosaria Fabris:

Antonioni e sobretudo Rossellini irão se despojar de tudo o que é secundário na concepção de um filme, em busca de uma linguagem cinematográfica capaz de reinventar seus códigos a cada obra. Neste momento, quem nos interessa focalizar mais de perto é Rossellini, com sua “invenção da verdade”, com sua “passagem do imaginário para o real”, com sua ficção que nascia da observação das coisas⁷³.

⁶⁹ Ibidem, p. 13.

⁷⁰ Ibidem, p. 8.

⁷¹ DELEUZE, Gilles. *A Imagem tempo*, Editora Brasiliense – 1985 São Paulo – SP.

⁷² Ibidem, p. 9.

⁷³ FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*, 1996. P. 78 (aspas do Original).

Diferentemente dos filmes de Robert Flaherty, em especial *Nanook do norte* (1922) e *O homem de Aran* (1934), que tinham como foco realidades exóticas em mundos distantes, Cavalcanti e Grierson propuseram representar o homem comum em sua rotina de trabalho na urbes, em realidades recriadas a partir de elementos poéticos do cotidiano e conduzidas dramaturgicamente, antecipando o que viria a ser o epicentro da narrativa neorrealista. Era a aplicação bem-sucedida do que Cavalcanti viria a definir como vértices de seu cinema: *Não se afaste do princípio segundo o qual existem três elementos fundamentais: O social, o poético e o técnico*⁷⁴.

Esta foi também uma matriz primordial para o cinema neorrealista italiano: “Nós acreditamos, hoje mais do que nunca, que a palavra documentário tenha de ser despojada de seu comum atributo científico para (alcançar) um significado poético mais alto, onde os termos de conteúdo sejam homem e natureza”⁷⁵, diria o cineasta Giuseppe de Santis em janeiro de 1943, à revista *Cinema*, retomando a relação entre homem e natureza através do documental. Relação que foi também cara ao cinema inglês na década de 1930, como podemos observar em filmes como *North Sea* (1938) de Harry Watt, mixado, produzido e roteirizado por Cavalcanti e *O Homem de Aran* (1934) de Robert Flaherty, entre outros.

A questão do discurso social para Cavalcanti está bastante arraigada ao compromisso com a realidade, para ele e outros cineastas de sua geração o poético viria como uma espécie de mola propulsora criativa, e o experimental consolidava a tentativa de tirar o cinema documental da função de cinejornal, de mero espelho da realidade, e lançá-lo ao patamar de obra de arte. Cavalcanti diria que:

A técnica no filme tem sido desenvolvida principalmente em busca da representação a realidade. Porque o material do cineasta não é maquiagem e cenário, mas a fotografia e o registro sonoro, o melhor trabalho no cinema foi feito por aqueles que se lembraram do que os primeiros inventores nunca duvidaram: que a essência da cinematografia está em seu poder de representar a realidade⁷⁶.

⁷⁴ CAVALCANTI, Alberto *Carta aos jovens documentaristas* (1948) - *Filme e Realidade*, Rio de Janeiro (RJ): Embrafilme, 1976 p.81.

⁷⁵ SANTIS de Giuseppe apud FABRIS Mariarosaria *O neo-realismo cinematográfico italiano* p. 74

⁷⁶ CAVALCANTI Alberto apud GRIFFITH Richard *Film and reality: The background*, p. 203 (livre tradução) Original em Inglês: The technique in the film has been developed mainly in search

A proposta de apreensão da realidade em Cavalcanti atravessa a representação espectral, para levar à tela um trabalho que aglutinava ficção e documentário em sua construção autoral do real, desde o momento em que levou o cinema para as ruas e mostrou uma Paris marginal e contraditória em *Rien que les heures* (1926).

Este, que é o primeiro longa-metragem do diretor, foi filmado nas ruas de Montmatre, bairro boêmio parisiense, ao custo de 25 mil francos velhos⁷⁷ - para se ter um parâmetro de comparação *O General* (1926), de Buster Keaton, filmado no mesmo ano, teve um orçamento de 750 mil dólares.⁷⁸ - o orçamento de Cavalcanti em dólares na cotação da época girava em torno de 833 US (considerando os números de meados de 1926 de 30 francos para 1 dólar)⁷⁹, atualizado para valores atuais, Cavalcanti teria hoje um orçamento de aproximadamente 10.000 US.

O filme só foi possível pelo empenho da equipe que se deslocava pelas locações de metrô, segundo Cavalcanti conta em suas memórias e nas entrevistas que concederia e invariavelmente falaria sobre o seu filme mais conhecido. O resultado é um longa-metragem seminal, que antecipou ao mundo o que seria a relação entre o cinema e o cotidiano urbano.

Rien que les heures (1926) é um marco inicial de uma série de produções que seriam conhecidas como sinfonias urbanas, que revelou filmes como *Berlim sinfonia de uma cidade* (*Die Sinfonie der Großstadt* - 1927), de Walter Ruttmann e *Um homem com uma câmera* (*Chelovek s Kino-apparatom* - 1929) de Dziga Vertov. Consagrados pela crítica e pelos teóricos, estes filmes são referência em quase todas as publicações sobre o cinema de vanguarda na década de 1920. Assim seriam definidos estes filmes pela perspectiva das memórias de Cavalcanti:

of reality representation. Because the filmmaker's material is not makeup and scenery, but photography and sound recording, the best film work was done by those who remembered what the first inventors never doubted: that the essence of cinematography is in their power to represent the reality.

⁷⁷ Há divergência sobre o real orçamento de *Rien que les heures*, há momentos em que Cavalcanti fala em 35 mil francos. Considerei a quantia de 25 mil, porque é a mais recorrente nas entrevistas do diretor.

⁷⁸ Fonte IMDB <http://www.imdb.com/title/tt0017925/>.

⁷⁹ Fonte: Blancheton Betrand, French Exchange rate management in the mid 1920's lessons drawn from news evidences - Department of Economic History Bordeaux IV-Montesquieu University, <http://repec.org/mmfc03/Blancheton.pdf>.

Essas três produções possuíam o mesmo tema: a vida de uma cidade. Iniciava-se assim no cinema uma nova forma de espetáculo onde os atores invertiam o seu papel de representação para se transformarem em fundo, a cidade, por sua vez, transformando-se em um personagem colossal e importantíssimo, num organismo vivo, capaz de abrigar ódio, amor, ciúme, luta⁸⁰.

Rien que les heures (1926) dialoga também com outro filme essencial: *A propósito de Nice* (1930) curta-metragem documental de Jean Vigo. O filme de Vigo, assim como *Rien que les heures*, tem uma preocupação primordial com o elemento humano que habitava as cidades envolvidas em um esgarçado tecido social.

Rodado quatro anos depois do filme de Cavalcanti, o filme de Vigo, assim como *Rien que les heures*, tem claras inspirações poéticas e sociais, enquanto Cavalcanti mira a sua câmera na porção invisível de Paris, habitada por personagens marginalizados, Vigo mostra na tela a decadência melancólica da elite francesa, imersa em um vazio existencial que os personagens tentam preencher com as diversões fugazes do paraíso burguês da *Côte d'Azur*.

Assim como Cavalcanti, Vigo se debruça sobre a geografia humana, e os planos gerais da beleza estonteante do lugar dão espaço aos aspectos invisíveis de uma paisagem aparentemente perfeita, que em suas margens esconde crianças pobres, sarjetas, lixo e decadência, fotografados por Boris Kaufman, irmão mais novo de Dziga Vertov.

No texto *Jean Vigo's A propos de Nice*, Kaufman discorre sobre a proposta conceitual do filme:

Nós rejeitamos qualquer coisa que fosse pitoresca sem significância, quaisquer contrastes fáceis. A história tem de ser entendida sem legendas. Fizemos o filme contando com a evocação de idéias e significados. Uma proposta puramente visual, é por isso que, na montagem, fomos capazes de justapor o Promenade des Anglais ao Nice Cemetery, onde figuras de mármore (estilo barroco) tinham as mesmas características dos ridículos dos seres humanos no calçadão⁸¹.

⁸⁰ FILHO, Hermilo Borba – trecho memórias acervo Sérgio Caldieri.

⁸¹ KAUFMAN, Boris Jean. *Vigo's A propos de Nice* In JACOBS Lewis *The Documentary Tradition*. NY: W.W Norton & Company. 1979. p. 78,79 traduzido por mim. Original em inglês: We reject anything that is picturesque without significance, any easy contrasts. The story has to be understood without subtitles. We made the film relying on the evocation of ideas and meanings. A purely visual proposal, that is why, In the assembly, we were able to juxtapose the Promenade des

No mesmo texto Kaufman reproduz parte do discurso que Vigo fez na abertura de uma mostra de filmes dedicada aos amantes da *avant-garde*, em 14 de junho de 1930 no *Vieux Colombier*. A introdução proposta por Vigo se chamava *Vers un cinema social*, que ele dedicou a Luis Buñuel:

Eu gostaria de falar de uma forma mais definida sobre cinema social, algo de que estou mais próximo: o documentário social - ou, mais precisamente, ponto de vista documental... Eu não sei se o resultado será uma obra de arte, mas estou certo de que será cinema. Cinema, no sentido de que nenhuma outra arte ou ciência, pode substituir... Colocando os pontos nos is: o documentário social é distinto do curta-metragem clássico e do noticiário semanal, nele o seu criador irá estabelecer o seu próprio ponto de vista⁸².

É interessante nesta citação, como Vigo, assim como Cavalcanti, defende um documentário autoral e de vocação social. Os dois cineastas foram contemporâneos e amigos durante a *avant-garde* em Paris, uma convivência curta, o cineasta francês morreu pobre e tuberculoso, em 1934, aos 29 anos.

Se trata também de dois autores que permitiram que traços da vida ecoassem em seus filmes, a proposta de um cinema baseado em aspirações poéticas e sociais que ambos alimentavam, permaneceu em Cavalcanti. Alguns anos depois, em um dos seus textos, Cavalcanti narrou de forma comovente o seu olhar sobre Vigo, em *O drama de Jean Vigo*, publicado no livro *Filme e Realidade*:

Jean Vigo nasceu no país Basco. Seu avô era um personagem oficial na pequena República de Andorra e seu pai foi o famoso anarquista Almereyda, uma das figuras de antes da guerra de 1914, que se tornou legendária. Vigo herdou a força e a energia destes dois homens. Era do tipo vigoroso e alegre, dos montanheses dos Pirineus. Possuía também o senso de proporções, e, como todos os que nascem em pequenos países isolados, a noção exata do contraste entre o grande e o pequeno. Herdou o charme pessoal do seu pai que, segundo os que o conheceram, era um dos homens mais encantadores do seu tempo. Como ele, Vigo tinha muitos amigos. Se bem que muito reservado sobre o seu passado, um dia confiou a um desses que tinha dado os seus primeiros passos na cela onde estava aprisionado seu pai, essa mesma prisão onde este foi “suicidado” ... Depois

Anglais to the Nice Cemetery, where marble figures (Baroque style) had the same characteristics of ridiculous humans on the boardwalk.

⁸² VIGO Jean apud KAUFMAN Boris *A propos de Nice* In JACOBS Lewis: *The Documentary Tradition*. 77,78 traduzido por mim Original em Inglês: I would like to speak in a more definite way about social cinema, something that I am closer to: the social documentary - or, more precisely, documentary point of view ... I do not know if the result will be a work of art, but I am certain that it will be cinema. Cinema, in the sense that no other art or science, can replace ... Putting the points in the is: the social documentary is distinguished from the classic short film and the weekly news, in it its creator will establish his own point of view

da sua infância, da prisão de seu pai, Jean Vigo cresceu e se tornou um homem como Chaplin, revoltado contra as injustiças do nosso tempo...ele personifica o diretor progressista na sua luta contra a estupidez e a hipocrisia do cinema comercial⁸³.

A identificação de Cavalcanti com o cinema de Vigo pelo viés social criou uma visível relação entre seus filmes. É interessante perceber que *Rien que les heures*, como *A propósito de Nice*, considerados pela história do cinema como filmes pertencentes ao realismo poético francês, tem intercessões mais profundas entre si do que o filme de Cavalcanti com as sinfonias de Ruttmann e Vertov, embora a relação com estes dois últimos seja bem mais recorrente no arsenal teórico da história do cinema.

Entre de *Rien que les heures* e o retrato de Berlim criado por Ruttmann havia uma diferença bastante determinante, em termos gerais, enquanto Cavalcanti se apoiou em um registro humano de Paris, através de seus personagens marginais, Ruttmann se dedicou, sobretudo, à geografia da cidade e a uma coletividade que invisibiliza os aspectos humanos da matéria viva de Berlim, com seus habitantes e suas idiossincrasias.

As pessoas em *Rien que les heures* são de extrema importância, a cidade é o povo; as pessoas (diferentes tipos e classes) são o que compõem o tecido da cidade. Na verdade, se poderia ir longe e dizer que *Rien que les heures* está preocupado apenas com as pessoas e com mais nada ... E aqui chegamos à diferença crucial entre *Rien que les heures* e *Berlin*, em termos das atitudes de seus respectivos realizadores para com o povo da cidade. De um modo geral, Cavalcanti é claramente preocupado com as pessoas como indivíduos, enquanto Ruttmann está mais preocupado com as pessoas como uma massa. As pessoas em *Berlin* são seres anônimos; nós não sabemos quem ou o que eles são ... Em *Rien que les heures* as pessoas são indivíduos particulares que representam tipos específicos de pessoas⁸⁴.

O olhar de Ruttmann é essencialmente formal, enquanto Cavalcanti estabelece um viés social e humano sobre a cidade que permeia todo o filme,

⁸³ CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade* p. 204 e 206.

⁸⁴ CHAPMAN, Jay. *Two aspects of the city: Cavalcanti and Ruttmann* In JACOBS Lewis *The Documentary Tradition* p. 37 – traduzido por mim Original em inglês: The people in *Rien que les heures* are of extreme importance, the city is the people; the people (different types and classes) are what make up the fabric of the city. In fact, one could go a long way and say that *Rien que les heures* is concerned only with people and with nothing else ... And here we come to the crucial difference between *Rien que les heures* and *Berlin*, in terms of the attitudes of their respective directors to with the people of the city. Overall, Cavalcanti is clearly concerned about people as individuals, while Ruttmann is more concerned about people as a mass. The people in *Berlin* are anonymous; we do not know who or what they are ... in *Rien que les heures* people are individuals who represent specific types of people.

Ruttman constrói um retrato plano, horizontal, ancorado na massa, na coletividade, na cidade como uma espécie de colmeia sem nuances humanas. Em contraponto a esta horizontalidade, Cavalcanti aprofunda verticalizando o olhar sobre as individualidades, e o tecido humano e diverso que atravessa e determina a geografia urbana.

A sensação do indivíduo em oposição à massa é evocada por Cavalcanti através do uso de situações individuais em oposição a situações em massa. Uma comparação interessante entre *Rien que les heures* e *Berlin* também pode ser feita com relação à consciência social dos cineastas. Cavalcanti se concentra nas classes mais pobres e nas periferias das cidades, e faz uso da técnica ao mostrar suas condições de vida justapostas ao cotidiano das classes mais ricas⁸⁵.

Em relação à forma, os dois filmes têm também propostas diferentes de narrativa, enquanto *Berlin sinfonia de uma cidade* prioriza o ritmo, no sentido de criar uma sinfonia, o filme de Cavalcanti aposta na montagem de significados, criando um discurso semiótico calcado na construção de uma narrativa dialética tão em voga a partir do cinema russo.

Rien que les heures segue a tradição do cinema francês da avant-garde da década de 1920, é executado com um estilo relativamente lento no ritmo de edição, pontuado ocasionalmente pelo brilho de um virtuosismo visual.... Caracterizado por um jogo com a câmera e efeitos visuais variados.... Para Ruttman, a essência da cidade é o seu ritmo, e nada mais. Isto é sentido mais profundamente pelo espectador através do ritmo primorosamente controlado na edição, bem como no fluxo e refluxo nos ritmos visuais dos planos e sequências individuais, o que é milagrosamente sustentado na maior parte do filme⁸⁶.

Em síntese, *Rien que les heures* destoa de *Berlin sinfonia de uma cidade* e de *Um homem e sua câmera*, sobretudo, por seu vigoroso discurso social. Enquanto os filmes de Ruttman e Vertov primam pelo apuro formal e pelo ritmo, o filme de Cavalcanti é uma das obras pioneiras do realismo poético que construiu os seus alicerces formais sobre um latente discurso social, em que a forma é a priori um suporte para a construção de uma verve humanista dotada de discurso

⁸⁵ CHAPMAN Jay. *Two aspects of the city: Cavalcanti and Ruttman* In JACOBS Lewis *The Thirties*: p. 41 – traduzido por mim Original em inglês: The sensation of the individual as opposed to the mass is evoked by Cavalcanti through the use of individual situations as opposed to mass situations. An interesting comparison between *Rien que les heures* and *Berlin* can also be made in relation to the social conscience of the filmmakers. Cavalcanti concentrates on the poorer classes and the outskirts of the cities, and makes use of the technique by showing their living conditions juxtaposed to the daily life of the richer classes

⁸⁶ Ibidem pgs. 41, 42.

ideológico, em uma crítica contundente aos abismos sociais que apartam as grandes cidades.



Figura 15: Fotograma de *Rien que les heures*.

Figura 16: Fotog. *Berlim Sinfonia de uma Cidade*.

Este discurso social adotado por Cavalcanti antecipa de alguma forma as bases conceituais do cinema neorrealista, que após a Segunda-Guerra, em filmes como a trilogia de Rossellini, elegeriam os cenários de ruínas das cidades devastadas como pano de fundo para ilustrar a degradação humana provocada pela guerra, um cinema em que, assim como em *Rien que les Heures*, a temática seria tão arrebatadora quanto a forma.

Em suas memórias, Cavalcanti conta que Ruttmann e Karl Mayer, responsável pelo argumento de *Berlim*, estiveram em Paris na época do lançamento de *Rien que les heures*:

Especialmente para assistir ao filme, vieram a Paris Ruttmann e Karl Mayer e foi nesta ocasião que Cavalcanti os conheceu. Ruttmann pertencia ao Partido Comunista Alemão, e por ocasião da tomada do poder pelos nazistas, refugiou-se em Paris... Ruttmann degradou-se completamente com a sua volta a Alemanha, implorando o perdão dos nazistas e sendo usado como instrumento contra os seus companheiros de antigamente. Foi morto no front, na Rússia... Tanto Ruttmann quanto Karl Mayer entusiasmaram-se enormemente pelo filme de Cavalcanti, impressionaram-se de tal maneira com “os achados” do diretor brasileiro, que declararam que voltariam ao seu país para filmar boa parte de *Berlim sinfonia de uma cidade*⁸⁸.

⁸⁷Fonte das figuras 14 <https://www.thecinematourist.net/lescalographe/unidentified-probably-mnilmontant-rien-que-les-heures-alberto-cavalcanti-1926-du-rififi-chez-les-hommes-jules-dassIn-1955> 15: <http://cinemascope.com.br/colunas/berlin-sInfonia-de-uma-metropole/>

⁸⁸FILHO, Hermilo Borba *Uma Vida In* PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio, *Alberto Cavalcanti*, 1995. p. 115.

Mesmo que estes “retoques” não tenham acontecido, é interessante perceber a real ligação entre os filmes na época em que foram realizados e lançados, uma conexão que vai além das conexões teóricas que viriam com a posteridade. Ruttman escolheria um posicionamento político que comprometeria a sua carreira, se juntando ao nazismo e se tornando um dos roteiristas de *O triunfo da vontade* (1935), de Leni Riefenstahl

Na análise que Ian Aitken faz de Kracauer no texto *Distraction and Redemption – Kracauer, Surrealism and Phenomenology*, ele diz que embora Kracauer ressaltasse o estilo impressionista com que Cavalcanti filmava e até criticasse o aspecto de mera representatividade artística da realidade na vanguarda, ele via em *Rien que les heures* aspectos verdadeiramente documentais, uma vez que Cavalcanti revelava aspectos ocultos dos ambientes urbanos ⁸⁹.

No parágrafo seguinte, Aitken acentua a atração que Kracauer sentia pelos filmes que contemplavam o “fluxo da vida”, conceito fundamental, na opinião do teórico, para a força de obras que marcaram o *Neorrealismo*, entre elas, ele cita *La Strada*, de Fellini (1954), *Paisá*, de Rossellini (1946) e *Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio de Sica (1948)⁹⁰. O mesmo fluxo da vida que determina o conceito central de *Rien que les heures*.

O sucesso de *Rien que les heures* trouxe imenso prestígio para Cavalcanti. Ainda sob o impacto do burburinho em torno do seu primeiro longa-metragem quando lançado comercialmente, Cavalcanti, em 1925, em sua aproximação do grupo dos surrealistas participaria da criação da *Néo-Films*, produtora que tinha maioria judaica em sua equipe. Com a *Neo-Films* Cavalcanti realizaria seus primeiros longas-metragens, entre eles *En rade* (1927), que segundo as suas memórias:

O filme revelou-se como um modelo de produção perfeita, não havendo interrupções nos trabalhos de filmagem, sem os inevitáveis aborrecimentos, rodando-se os exteriores em Marselha e os interiores nos estúdios de

⁸⁹ AITKEN, Ian: *Distraction and Redemption – Kracauer, Surrealism and Phenomenology*, London: Screen, 1998 p.129.

⁹⁰ Ibidem, p. 130.

Billancourt...En Rade é um filme enxuto, onde (sic) Cavalcanti não faz concessão de espécie alguma⁹¹.

Cavalcanti iria fazer mais três filmes com a *Néo-Films*, o média-metragem *Yvette* (1928), o curta-metragem *La P'tite Lilie* (1927) e o longa-metragem *Tire au flanc* (1928), dirigido por Jean Renoir, com quem Cavalcanti escreveu o roteiro.

A questão das não concessões comerciais e da aposta na autoralidade, que marcou a realização de *En rade*, foi o elemento catalizador para que Cavalcanti aceitasse o convite para se integrar ao time de John Grierson. Quando se mudou para a Inglaterra, Cavalcanti tinha 37 anos e uma carreira já consolidada no meio cinematográfico, em entrevista à pesquisadora inglesa Elizabeth Sussex, ele faria um relato ácido sobre a sua temporada no cinema francês, em um balanço em que ele relaciona a sua geração, da *avant-garde*, com a que o sucedeu no cinema francês, a da *Nouvelle Vague*:

Nós odiávamos uns aos outros.... Não nos suportávamos. Mas uma coisa – e só ela- era comum a todos: discordávamos da arte de nossos mestres, a arte daqueles para os quais trabalhávamos. Pensava que L'Herbier (Marcelo L'Herbier, cineasta com quem Cavalcanti fez sua estreia no cinema) não tratava o cinema para fazê-lo falar a sua própria linguagem...A pesquisa de uma linguagem cinematográfica não era seu propósito. E era isso que tínhamos em comum: pensávamos que lá havia uma linguagem, que era preciso procurá-la e encontrá-la... Não sei se o ódio que tínhamos uns pelos outros não era uma coisa boa. Creio que sim. E possuíamos um trunfo decisivo. Éramos ligados por laços de amizade a todos os grandes artistas da época em Paris, todos os pintores, escultores, escritores. Eles gostavam de nós e nos sustentavam. Pense no que chamamos *Nouvelle Vague*, é totalmente diferente... Eles não se detestam, eles se amam. Se estimam. Se ajudam. Em comparação a nós, a geração precedente, isso deveria ser uma vantagem, mas não é, pois não conheciam, nenhum pintor, nenhum artista ativo em outras áreas. O cinema, as revistas, cinematográficas, etc., são sua única preocupação. É a verdadeira diferença. Quando cheguei na Inglaterra, fiquei surpreso em constatar a que ponto as pessoas do cinema estavam estreitamente ligadas entre si⁹².

Esta relação estreita entre os membros da atividade cinematográfica na Inglaterra tinha um personagem bastante importante: John Grierson, um escocês criado em uma família de educadores, que provavelmente cresceu sobre regras rígidas e puritanas, e que, levaria ingredientes desta genealogia para o cinema que

⁹¹ FILHO BORBA, Hermilo *Uma Vida* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio *Alberto Cavalcanti* p. 116 e 117.

⁹² SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio. *Alberto Cavalcanti* p. 321.

iria produzir. No Capítulo 3 me aprofundarei na fase inglesa de Cavalcanti, farei aqui algumas considerações sobre as diferenças entre Grierson e Cavalcanti no que tangia à abordagem do real.

Grierson era o “agente animador” da *G.P.O Film Unit*, o pragmatismo eficiente e a genial capacidade de articulação do escocês transformou aquele departamento do correio inglês – uma das instituições mais respeitadas da Grã-Bretanha na época - em uma próspera produtora de documentários, que contribuiu intensamente e definitivamente para a criação do cinema moderno.

Em suas memórias, Cavalcanti ao inciar o capítulo dedicado à Inglaterra, usa como epígrafe os versos de domínio público de um romance (sic) popular, que diz assim:

João-sem-medo veio correndo,
Parou na encruzilhada,
O anjo chegou-se a ele
E falou com voz pausada:
“aqui João, começa o céu,
E as mágoas em quantidade...”⁹³

O salto de Cavalcanti em direção ao sonho, e a experimentação na Inglaterra, trouxe consigo uma boa dose de amargura, de conflito, alimentada pelo abismo entre os pontos de vista do brasileiro e de Grierson, em divergências que envolviam questões como os créditos dos filmes, que repetidamente omitiram a participação de Cavalcanti, a diferença dos conceitos defendidos por ambos sobre o que deveria ser o cinema documental e as fronteiras entre o documentário e a ficção e a distribuição dos filmes realizados pela *G.P.O.*

Mas havia também uma rota consistente de convergência entre ambos; a função social do cinema foi desde o início uma das bases do pensamento de Grierson sobre o documentário que ele pretendia realizar na *G.P.O* “A consciência da responsabilidade social faz do documentário uma arte perturbadora e difícil”⁹⁴,

⁹³FILHO BORBA, Hermilo *Uma Vida* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio *Alberto Cavalcanti* p. 136.

Obs: Infelizmente não encontrei a origem deste poema, que Borba Filho, chama de romance popular.

⁹⁴Trechos de GRIERSON John *Primeiros Princípios do documentário*, Revista Cinemais nr 8 novembro-dezembro de 1997 Rio de Janeiro: Ed. Cinemais, p. 65.

diria Grierson à revista *Cinema Quarterly*, em 1932, três anos depois dele ter realizado *Drifters* (1929), seu único trabalho como diretor. Neste artigo, Grierson estabeleceria também alguns princípios fundamentais para a consolidação do documentarismo inglês. Premissas estas que vão ao encontro de algumas bases conceituais e estéticas atribuídas ao Neorrealismo italiano: “O documentário filmado nas ruas, indo aos bairros pobres, mercados e fábricas, tomou para si a tarefa de fazer poesia lá onde nenhum poeta tinha ido”.⁹⁵

Assim como aconteceu com o *Neorrealismo* na Itália do pós-guerra, e posteriormente em outras cinematografias autorais e independentes, a precariedade de produção dada a pequenez dos orçamentos, acabou por se configurar como um potente catalizador artístico.

Filmar em estúdios era caríssimo por todo o investimento que o departamento de arte e fotografia demandava, a saída para as ruas se mostrou uma alternativa esteticamente pioneira que era também louvável em termos de orçamento. Grierson defendia a mobilidade técnica do cinema, a sua capacidade de transitar livremente pelos espaços onde a realidade acontecia a 24 quadros por segundo: as ruas; “Os filmes de estúdio ignoram totalmente a possibilidade de se abrir ao mundo real, eles fotografam histórias artificiais em panos de fundo artificiais. O documentário fotografa cenas vivas, histórias vivas”⁹⁶.

No mesmo artigo Grierson toca em outra premissa, que viria a ser uma das vertentes cruciais da estética do *Neorrealismo*. Vertente esta que foi antecipada e adotada largamente pelos documentários da *G.P.O.*: o uso de não atores, ou de atores não profissionais:

Nós acreditamos que o ator verdadeiro (ou natural) e a cena verdadeira (ou natural) são os melhores guias para uma interpretação de um mundo moderno na tela. Eles dão ao cinema um fundamento mais sólido. Eles dão ao cinema o poder de um milhão e uma imagens...Nós acreditamos que o material e as histórias extraídas da realidade em seu estado bruto podem ser mais belos (mais real no sentido filosófico) que o material interpretado⁹⁷.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem, p. 66.

⁹⁷ GRIERSON John *Primeiros Principios do documentário* (fragmentos) Revista Cinemais nr 8 p. 66.

O uso de atores não profissionais seria um dos pontos de sustentação estética do Neorrealismo:

No pós-guerra, o uso de atores não profissionais foi uma prática bastante circunscrita – às vezes, ditada por razões econômicas; outras, adotada na busca de determinados resultados estéticos – mas muito alardeada, principalmente fora da Itália, a ponto de se transformar em um dos aspectos míticos do neo-realismo⁹⁸.

Diretores como Rossellini, De Sica e Visconti recorreram fortemente a este “recurso”, quase sempre sob o argumento de objetivos estéticos e conceituais, objetivos estes que iam ao encontro do discurso de Grierson:

Em *La Terra Trema* (1948), Visconti serviu-se de pescadores verdadeiros como intérpretes... Rossellini também preferiu muitas vezes trabalhar com atores não-profissionais, porque, em sua opinião, não tinham ideias pré-concebidas, e uma vez, desbloqueados do medo que os paralisava na frente de uma câmera e que podia levá-los a representar, conseguiam ser eles mesmos... Zavattini levou ao extremo esta proposta, pelo menos no plano teórico: ele esperava que todos se tornassem atores ao menos uma vez na vida... Na prática, nos filmes que fez em colaboração com De Sica, a presença dos não atores será uma constante⁹⁹.

Diferentemente do que acontecia no documentarismo inglês, em que os personagens tinham poucas falas, deixando com a voz em *off* o papel de conduzir a história, no *Neorrealismo* o uso de atores não profissionais exigia, na maioria dos casos, que os filmes fossem dublados:

O caso de *La Terra Trema* constituiu praticamente uma exceção no que diz respeito aos diálogos serem falados pelos próprios intérpretes, pois, na maioria dos filmes em que trabalharam atores não-profissionais, foi necessário recorrer à dublagem. Infelizmente esta experiência acabou sendo frustrada, uma vez que, como já dissemos, a cópia que circulou no circuito comercial foi dublada¹⁰⁰.

Na conclusão de seu artigo, Grierson sintetiza o que viria a ser a questão central do *Neorrealismo*: a absorção da linguagem documental na ficção, a transformação do drama cotidiano em arte, a ressignificação do prosaico em obra de arte, a ruptura com a estrutura narrativa clássica.

É importante também se destacar a questão do gesto, quando Grierson fala gesto espontâneo e ou banal, pensamos no cotidiano e nas vidas comuns que foram extraordinariamente ressignificadas no *Neorrealismo*: “O gesto espontâneo

⁹⁸ FABRIS, Mariarosaria *O neorrealismo cinematografico italiano*. p. 82.

⁹⁹ Ibidem p.83.

¹⁰⁰ FABRIS Mariarosaria *O neorrealismo cinematografico italiano*. p. 104.

na tela tem um valor particular. O cinema possui a extraordinária capacidade de valorizar o gesto que a tradição tornou banal. Seu retângulo arbitrário revela especialmente o movimento. Valoriza o movimento no tempo e no espaço”.¹⁰¹

É interessante pensar como Grierson elaborou neste texto, aqui citado, uma visão seminal e ousada sobre o documentário, elegendo-os ao patamar de registro de histórias vivas, mas, na prática, na *G.P.O.*, teve dificuldade em lidar com o alcance deste gesto, ou a territorialidade que aquele cinema deveria ter. Grierson tinha dificuldade em aceitar a proposta de Cavalcanti de que os documentários deveriam ocupar circuitos de maior visibilidade:

Eu considerava que não havia diferença alguma entre o cinema de ficção e o resto, e achava que os filmes deveriam ser projetados nas salas de cinema. Aos poucos, Grierson começou a elaborar uma teoria segundo a qual esses filmes deveriam ser difundidos num outro circuito, paralelamente aos das salas comerciais. Achava isso tão estúpido quanto chamá-los de documentários. Na minha opinião, se um filme é bom ele deve poder ser mostrado em toda parte. Não há razão nenhuma para reservá-los unicamente às salas de paróquia e outros lugares do gênero.¹⁰²

Segundo Sussex: “Na verdade, Cavalcanti questiona os fundamentos que Grierson designou ao desenvolvimento do documentário. Toda aproximação da existência de que prova Cavalcanti é tão estranha a Grierson que ele não apercebe nem mesmo da crescente gravidade dos seus erros”¹⁰³.

1.2.

O real sob o signo da guerra

Há um interposto histórico crucial que separa os filmes de Cavalcanti dos realizados na Itália de Rossellini, De Sica e Fellini: a Segunda Guerra Mundial. Em entrevista ao escritor Mario Alves Coutinho, para o livro *André Bazin – O realismo impossível*, o teórico francês Alain Bergala fala sobre esta relação entre o *Neorrealismo* e a guerra:

O Neorrealismo... Foi um fruto da guerra, no sentido de que, depois da guerra, sobretudo quando se descobriu os campos de concentração, ficou obscuro constituir um mundo que não devia grande coisa ao verdadeiro mundo, pois isso tinha levado à catástrofe: a negação da realidade tinha levado à catástrofe. Depois

¹⁰¹ GRIERSON, John In *Primeiros Princípios do documentário*, revista Cinemais nr 8 p. 66.

¹⁰² SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio Alberto *Cavalcanti* p. 324 e 324.

¹⁰³ Ibidem, p.325.

disso, alguns cineastas disseram: não podemos fazer este cinema, este cinema do artifício, é preciso partir da realidade, das pessoas comuns, de corpos comuns.¹⁰⁴

Assim como em *Rien que heures*, filmes como *Roma Cidade Aberta*, *Paisá* e *Alemanha ano zero*, a trilogia da guerra de Rossellini, mostram que na Europa sob o fantasma da miséria e da fome, a prostituição era uma saída recorrente para se sobreviver. A degradação moral da Europa no pós-guerra viria para reforçar o caráter trágico das fronteiras marginais que separavam a sociedade rica, dos miseráveis, em contradições reveladas de forma pioneira por Cavalcanti.

Cavalcanti filmou a guerra em documentários pela *G.P.O* e posteriormente na ficção no *Ealing* em *48 horas* (*Went the day well*). Em suas memórias ele conta como era o clima na Inglaterra na época das filmagens, era 1942, a Europa estava sob a mira das bombas no auge da guerra:

Nessa época trabalhavam sob bombardeio constante, e quando o diretor brasileiro saía de casa pela manhã, não sabia o que haveria de encontrar ainda de pé, o que teria desaparecido, os amigos que teriam morrido. Apesar de todo aquele horror e com a morte suspensa sobre a sua cabeça, podendo cair a qualquer momento, não sentia medo...¹⁰⁵

A pesquisadora inglesa Elizabeth Sussex considera *48 horas* uma espécie de filme síntese da obra de Cavalcanti, no sentido de que reúne:

...a autenticidade documentária, o drama, o surrealismo. Coisa notável, ainda que fosse um brasileiro eroipezado, ou talvez precisamente por causa disso, ele tocou o caráter do britânico e fez desta observação um ponto especial do filme. O movimento documentário sem dúvida aproveitou mais do que se imagina de sua faculdade de ver e colocar em evidência o que saltava aos olhos¹⁰⁶.

O curioso é que mesmo durante a guerra, com toda a propaganda hitlerista, as instituições estatais inglesas ainda se mostravam reticentes sobre o potencial caráter anti-bélico do cinema, mas Cavalcanti já apostava nesta possibilidade tanto no documentário como na ficção, em filmes como *Yellow Caesar* (1941) e no próprio *48 horas - Went the day well* (1942), que o cineasta considera a sua

¹⁰⁴ BERGALA, Alain Pós-fácio – *O cinema epifânico e sagrado de André Bazin – Depoimento de Alain Bergala a Mário Alves Coutinho* In COUTINHO, Mario Alves. *André Bazin - O realismo impossível*. Belop Horizonte: Autêntica, 2016. p.203.

¹⁰⁵ BORBA FILHO, Hermilo *Uma Vida* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio *Alberto Cavalcanti* p.145.

¹⁰⁶ SUSSEX Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In PELLIZZARI Lorenzo e VALENTINETTI Claudio *Alberto Cavalcanti* p.330.

melhor produção na *Ealing*:¹⁰⁷ As pessoas, as mais doces, como as da cidade inglesa (do filme) tornam-se seres totalmente monstruosos quando são tocados pela guerra”.¹⁰⁸

Sussex diria sobre o pioneirismo do filme que: “Que um filme desse pudesse ser produzido na época em que foi, diz muito sobre a indústria cinematográfica inglesa e o governo, e não se fica surpreso de ver que provocou reações”¹⁰⁹.

De fato as instituições representativas do Estado inglês demoraram a se posicionar em relação à guerra que se anunciava, e mesmo durante o conflito, não houve um empenho por parte do Estado para que o cinema cumprisse um papel de propaganda pacifista, a cobertura das batalhas partiu de iniciativas isoladas. É importante lembrar que, quando a guerra eclodiu na Europa, Grierson partiu para o Canadá (1939), uma polêmica decisão, que acabou por ceder a Cavalcanti, a condução da *G.P.O.* Sussex atenta, a partir desta espécie de “fuga” de Grierson, para a diferença entre a sua relação com o mundo e a de Cavalcanti: “Quando eclodiu a guerra em 1939, Grierson se instalou no Canadá para criar o *National Film Board*, uma operação espantosa, que demonstra por si mesma, a diferença que separa seu tipo de ambição daquele de todos os gentis Cavalcantis deste mundo”¹¹⁰.

Com a saída de Grierson e o começo da guerra a unidade de cinema da *G.P.O* entrou em uma espiral de caos, segundo Harry Watt:

nenhuma instrução foi transmitida durante um período interminável, e nada podia ser empreendido. Pois Cavalcanti tomou a decisão de nos enviar ao trabalho. Foi então grandioso, ele dizia: “A história está prestes a se fazer, não podemos esperar sentados!”¹¹¹.

¹⁰⁷ Ibidem, p.330.

¹⁰⁸ Ibidem, p.330.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio *Alberto Cavalcanti* p.326.

¹¹¹ WATT Harry apud SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio. *Alberto Cavalcanti* p.326.

Esta decisão de Cavalcanti colocou a equipe na estrada e um filme foi feito, intitulado *The first days (1939 – 1940)*, a direção ficou a cargo de Humphrey Jennings.



Figura 17: Fotograma de *The First Days (1939 – 1940)*.

Em 1938, o produtor Sir. Michael Balcon, que viria a contratar Cavalcanti para a sua temporada na *Ealing*, escreveu uma carta ao Governo Inglês na tentativa de sensibilizá-lo para a importância do uso do discurso cinematográfico no combate à guerra que se anunciava no horizonte europeu: “...*O importante é que naqueles anos comecei a acreditar, junto com outras pessoas, que os filmes podiam servir para lutar contra o Facismo, tanto neste país como em outros lugares*”.¹¹³

Mesmo que a coroa não se atentasse, ou em uma pior opção que não se importasse, sobre a força pacifista do discurso audiovisual, Grierson já conseguira desde a década de 1920, convencer os financiadores do *EMB – Empire Marketing Board* e mais tarde da *GPO*, do poder de propaganda do cinema.

Dois ou três anos de trabalho entusiástico transformaram o conhecimento da equipe num prestígio invulgar, apesar de ter sido muito difícil trabalhar com Grierson, homem muito esquisito, cuja maior qualidade era o poder de lançar iniciativas e de fazer propaganda, inigualável em qualquer outra pessoa do mundo¹¹⁴.

¹¹² Fonte imagem: BFI – British Film Institute.

¹¹³ MALCON, Michael apud DANISCHEWSKY, M. (org) *Michael Balcon's 25 years in film*. London: World Film Publications 1947. P.68-69

¹¹⁴ Trecho memórias acervo Sergio Caldieri páginas sem numeração.

O documentarismo inglês, que nascera sob o pragmático objetivo de ser uma propaganda do estado industrializado, com a chegada de Cavalcanti, pouco a pouco se transformava em um registro experimental e poético das condições de vida do proletariado e de uma sociedade vista sob uma nova perspectiva, a do povo, que de espectadores passivos acostumados a se sentar na plateia, passava a partir dali, a assistir a sua realidade na tela.

A *GPO* pós Cavalcanti inaugurou uma leva de retratos do cotidiano urbano, em que realismo e invenção se uniram para fazer do cinema um registro autoral do homem moderno. Cavalcanti conversou com Sussex sobre esta mudança de perspectiva, que ele já antecipara na França:

O cinema só evocava países longínquos, crepúsculos do Pacífico, tudo harmonioso, e ninguém imaginava que a cidade onde se vivia podia ter algum interesse. Ora, é o que Rien que les heures colocou em evidência...o que lhe deu imediatamente o ar de documento social, que evoca o desemprego, a vida nos bairros pobres. Houve muitos aborrecimentos com a censura, você sabe¹¹⁵.

Em suas memórias Cavalcanti destaca a seriedade com que os ingleses encaravam o trabalho, e sobre a “insurreição” que se formou no grupo em direção ao desejo de retratar o trabalhador por um prisma mais nobre:

...pois mesmo o teatro britânico moderno tinha respeitado, até aquele momento, o fato de que o drama só acontece no meio das classes abastadas e que o operário era, por excelência, um personagem cômico; ...Imediatamente surgiu na equipe cinematográfica do G.P.O (General Post-Office) uma revolta contra esta regra que limitava os sentimentos humanos num escalonamento econômico e aristocrático, procurando dignificar e dramatizar, não somente o trabalho, mas – e principalmente – o trabalhador...Dessa revolta e da engenhosidade com que o som foi estudado e aplicado, surgiu a escola de documentários na qual o filme inglês dos nossos dias é quase todo baseado¹¹⁶.

Em entrevista a Mário Alves Coutinho, Alain Bergala fala sobre a importância desta jornada do homem comum para o cinema neorrealista, e sobretudo, de como teóricos como Bazin apreenderiam este fator e ampliariam a importância do *Neorrealismo* a partir dele:

Penso que Bazin compreendeu imediatamente a ideia de um filme contar um dia na vida de uma pessoa comum, sem que houvesse dramatização. Que sua jornada

¹¹⁵ CAVALCANTI, Alberto apud SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995 p.323.

¹¹⁶ FILHO, Hermilo Borba. *Uma Vida* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p. 138.

pudesse ser um filme possível, isso diz muita coisa a Bazin. É isso por exemplo, que faz de *Umberto D* e *Ladrões de Bicicleta* grandes filmes¹¹⁷.

A experiência de levar a vida do homem comum para a tela, que viria a se consolidar como temática central no cinema pós-guerra, talvez só se consolidou de forma tão contundente porque o cinema inglês arriscou apostar em não atores para viverem aquelas histórias. Michael Balcon refletiria sobre a possibilidade de representar estes personagens através da performance de atores não profissionais, em uma revisão de sua trajetória:

Havia é claro a questão dos não atores, Hoje, nós sabemos que os irmãos Lumiere não estavam tão distantes da regra quando escolheram seu jardineiro e seu filho para serem atores. Grierson, Flaherty, Cavalcanti, Harry Watt, Humphrey Jennings e tantos outros realizadores do nosso documentário mostraram-nos que existe uma escola estritamente naturalista que permite ao produtor lançar sua história com pessoas sem experiência de atuação e produzir resultados excelentes¹¹⁸.

Mais de um século após sua primeira projeção, o cinema ainda caminha sobre o fio da navalha de uma polêmica que já nasceu ultrapassada, mas que teima em determinar as fronteiras de sua linguagem: a relação entre ficção e documentário.

Esta questão se tornou notoriamente mais provocativa com o surgimento do Neorrealismo, quando os filmes passaram a trafegar livremente entre estes dois gêneros distintos.

A grande maioria dos filmes modernos são reportagens ou ensaios sobre uma ficção [...] O cinema moderno generalizou o apelo ao documentário. Não existem mais documentário puro ou ficção absoluta. A dissolução dos gêneros é outra constante (...) Os grandes cineastas da atualidade são, todos eles, documentaristas: Antonioni, Resnais, Visconti (documentaristas da alma) Godard, Losey e Hawks (documentaristas do corpo). Ou quando adotam uma ficção dão um tratamento que pode ser definido como uma ficção documental¹¹⁹.

¹¹⁷ BERGALA, Alain *Posfácio. O cinema epifânico e sagrado de André Bazin*, In COUTINHO, Mario Alves. *André Bazin - O realismo Impossível*, p. 212.

¹¹⁸ BALCON, Michael In DANISCHEWSKY, M. *Michael Balcon 25 years in films* London: World Film Publication. 1947. p.67 – Original em Inglês, traduzido por mim: Today we know the Brothers Lumiere were not so wide off the mark in choosing their gardener and his son to be their actors. Grierson, Flaherty, Cavalcanti, Harry Watt and Humphrey Jennings and many other of our documentary film-makers have shown us since that there is a strictly naturalistic school of screening which can allow the film producer to cast his story with people with no acting experience whatsoever, and produce excellent results.

¹¹⁹ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001. p. 34 e 19.

Esta observação faz parte de um texto crítico de autoria do diretor Rogério Sganzerla, se naquela época, em meados de 1960, já era profético falar da dissolução das fronteiras entre ficção e realidade, é ainda mais surpreendente que Cavalcanti já propusesse isso em seu cinema no começo da década de 1920.

Quatro décadas antes da explosão criativa do cinema de invenção no Brasil, do qual Sganzerla foi um dos mestres, Cavalcanti já propunha um cinema que inventava realidades, que interferia poeticamente no real, fazendo da técnica um instrumento para a construção de um discurso social pautado pela poesia:

É menos fácil compreender (...), mas Cav tinha razão: são o efeito e a emoção, veiculados indiferentemente pela gravação ou reconstituição, o documento ou a invenção, o natural ou a simulação que conferem um valor de realidade e nos mantêm em relação com ela¹²⁰.

Acredito que este “efeito e emoção”, a que os italianos se referem nesta citação, sejam o “resultado” da equação Poesia + Técnica + Discurso Social, expressa na fórmula essencial da trajetória de Cavalcanti.

¹²⁰ CAVALCANTI Alberto apud PELLIZZARI Lorenzo *O sonoro, a Paramount e o cinema inglês (1929 – 1949)* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio. M. *Alberto Cavalcanti*. p.34.

2.

Rien que les heures: representar o real - do realismo poético ao surrealismo

Compreender o mundo é primeiramente saber olhá-lo
André Bazin¹²¹

Durante a *avant-garde*, o cinema e as outras artes não tinham fronteiras estabelecidas, em um movimento orgânico que guiava toda a criação artística, independente da sua linguagem, em uma mesma direção: o da experimentação. Foi este pensamento, coletivo em forma, mas absolutamente particular em essência, que constituiu o primeiro capítulo da arte moderna no século XX. Fato que não se repetiria novamente na história do cinema na França e nem em parte alguma do mundo, “Os cineastas deste tempo, os Delluc, os Gance, os Epstein, eu mesmo, éramos muito ligados aos escritores, aos pintores, ao movimento artístico em geral. Hoje me parece que os jovens da *Nouvelle Vague* vivem em círculo fechado”.¹²²

Para se entender a trajetória do cinema até a *avant-garde* que abrigou Cavalcanti, proponho visitar o cenário pioneiro em que se constituiu o mercado e o público de cinema nos Estados Unidos, para que se compreenda o momento que propiciou a gênese do cinema de propaganda, peça fundamental na construção do documentarismo inglês.

Nos primeiros anos do século XX o cinema fluía o seu curso de espetáculo das massas, elegendo como salas de exibição espaços como os *nickelodeons*, que funcionavam em armazéns improvisados, sujos e desconfortáveis. O público era formado em sua maioria pela camada mais pobre da sociedade, como o ingresso custava muito barato, “um níquel”, estas salas tinham um papel irrisório no cenário econômico de filmes, se comparados aos *vaudevilles* na Europa.

Os *nickelodeons* galgaram importância com o surgimento do filme narrativo, que trouxe o maior envolvimento da plateia e viabilizou os filmes de longa duração. Até aquele momento o cinema ainda exigia a presença do

¹²¹ BAZIN, André apud COUTINHO, Mario Alves *O realismo impossível*, quarta capa.

¹²² Alberto Cavalcanti apud BEYLIE Claude, LEMARCHAND Didier e MICHAULD Christian. *Ecran* de novembro de 1974. Nº 30 In CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*, 1977. p.249.

explicador, se afirmando como mais um número de *vaudeville*, e não como uma linguagem artística ou um espetáculo consolidado.

O público de todas estas casas era constituído principalmente pelas camadas proletárias dos cinturões industriais. Era uma clientela predominantemente masculina, recrutada nos segmentos mais pobres e mais desclassificados culturalmente da população. Nos Estados Unidos, particularmente, os imigrantes constituíam o público principal das salas de exibição, pois o desconhecimento da língua inglesa interditava o teatro e outras formas de espetáculos baseadas predominantemente na palavra a estas multidões originárias na maior parte delas da Europa Central. Não se pode esquecer que, no período inicial da formação da indústria cinematográfica, a imigração estava no seu pico máximo... O Governo e instituições privadas chegaram mesmo a lançar mão do cinema para dar aos recém-chegados informações sobre as leis e os costumes americanos ¹²³.

O cinema em sua primeira década de existência ia buscar nos espetáculos populares não só o seu modelo de representação - *gags*, contos de fadas, pornografia e números de *vaudeville* - ele buscava também nestes territórios os seus atores e figurantes. O elenco dos primeiros filmes era formado, em sua maioria, por atores circenses, cantoras dos *vaudevilles*, e dançarinas dos teatros franceses.

Sobre o conteúdo moral e seus arquétipos, aqueles filmes “*não só davam exemplos abundantes de cinismo e perversão, como ainda ridicularizavam a autoridade, invertendo os valores morais*” ¹²⁴. Policiais corruptos, criminosos retratados como heróis e a figura do vagabundo carismático eram personagens comuns neste primeiro cinema.

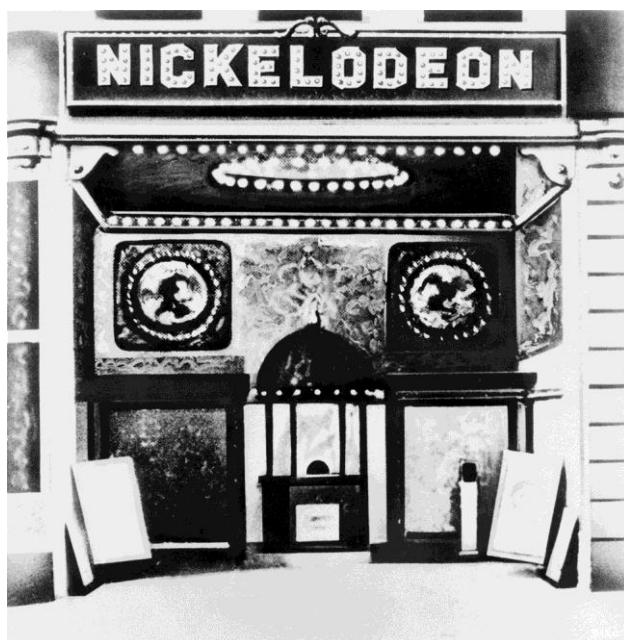
A pornografia era tema recorrente, a *Pathé* francesa e a *Biograph* americana se transformaram em especialistas no assunto, fazendo a alegria das plateias na sala escura onde tudo era permitido. Havia também as *peepshows*, onde o público espiava os filmes eróticos nos visores individuais dos quinetoscópios. Na França a *Pathé* recorria ao nu frontal nos mutoscópios, um tipo diferente de quinetoscópio que não usava película, funcionava como uma espécie de *fleep book*, um livro em que as páginas corriam em frente ao visor dando a sensação de imagem em movimento. Tanto nos EUA como na França, a

¹²³ MACHADO, Arilindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*, Campinas (SP): Papirus Editora, 2007. p. 79.

¹²⁴ Ibidem p.81.

masturbação corria solta na sala escura, desafiando a censura moral e a ação policial.

A reação não demorou a surgir nos Estados Unidos, e uma corrente moralista movida pela sociedade, pelas autoridades policiais e o clero levou o governo a proibir os quinetoscópios. O prefeito de Nova Iorque decidiu fechar os *nickelodeons*, com medo que estes espaços se transformassem em antros de bandidos e centros de criminalidade. Sob o argumento de riscos de acidentes - os incêndios provocados pela combustão do nitrato de prata das películas eram constantes - os deputados conservadores pediram o fechamento das salas de exibição. O cenário para o estabelecimento da censura estava formado, proibiu-se a bebida alcoólica e a pornografia, e a imprensa entrou na batalha censurando a degeneração moral do cinematógrafo.



125

Figura 18: Foto da fachada de um Nickelodeon na primeira década do século XX nos EUA.

Criou-se assim o ambiente favorável para que os produtores de cinema percebessem nos EUA que a continuidade do cinema no país estava condicionada à formação de um novo público, que incluísse, sobretudo a burguesia e a classe média. Além de aumentar o impacto financeiro do cinema na economia e criar o cenário ideal para o seu desenvolvimento como indústria, esta nova plateia

¹²⁵ Fonte: <http://pabook2.libraries.psu.edu/palitmap/Nickelodeon.html>

dispunha também de mais tempo para se dedicar ao entretenimento, ao contrário do público operário.

Para conquistar esta plateia mais sofisticada e exigente intelectualmente, o cinema deveria substituir a sua origem *naïf* por um diálogo mais profundo com as artes “mais elevadas”, leia-se teatro e literatura, opinião partilhada tanto pelos comerciantes como pelos realizadores da época. Sob este contexto nasceu o cinema narrativo, herdeiro direto das matrizes teatrais e literárias. Para sobreviver, o cinema deveria contar histórias, de preferência inspiradas em fontes consolidadas pela assinatura de autores como Shakespeare, Dickens e Tolstoi, entre outros.¹²⁶

Estas medidas “higienizadoras” no cinema popular da primeira década do século XX no mundo fizeram surgir duas correntes: o *film d’art* na França e o cinema de aspiração narrativa nos EUA. Nesta segunda seara D.W. Griffith com seus dramas morais e psicológicos despontou à frente da *Biograph* como cineasta de sucesso, apostando no naturalismo e na verossimilhança, dois pilares que sustentariam o cinema clássico.

Os primeiros tempos do cinema como veículo instrutivo para imigrantes europeus renderam outras possibilidades àquela linguagem: o cinema de propaganda.

Se na América a indústria cinematográfica dava os seus primeiros passos, na Europa o cinema era ainda uma diversão sem grandes ambições comerciais. Em Paris: “Nenhum povo no mundo aprecia tanto os divertimentos – ou *distrations* como eles os chamam – quanto os parisienses. Manhã, tarde e noite, verão e inverno, há sempre algo para ser visto, e uma grande parte da população parece absorvida na busca do prazer”¹²⁷, dizia o *Guia Cassel de Paris* de 1884.

Em Paris é interessante ressaltar como a vida da cidade e de seus habitantes se tornou rapidamente uma inspiração direta para o cinema. Quando o

¹²⁶ MACHADO, Arlindo *Pré-cinemas & pós-cinemas*.

¹²⁷ HANSEN, Mirian Bratu. *Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade* In CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R (org). *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo (SP) : Cosac Naif, 2001. p.411.

cinema chegou à capital francesa, a cidade já estava pronta e ávida por mais espetáculo, “a vida real era vivenciada como um show, mas, ao mesmo tempo, os shows tornavam-se cada vez mais parecidos com a vida”¹²⁸. Esta conjunção do gosto do público parisiense pelo espetáculo inspirado na realidade criou um cenário favorável para que o cinema se instalasse como atrativo artístico na apreensão da vida real. “O espetáculo e a narrativa estavam inseparavelmente ligados na florescente cultura de massa de Paris: o realismo do espetáculo, na verdade, quase sempre dependia da familiaridade com as narrativas supostamente reais dos jornais”¹²⁹.

Esta tentativa de apreensão do real tinha como ferramenta a fotografia, que atendia à demanda do público de se reconhecer na tela. O cinema nasceu documental, a chegada do trem à estação *Ciotat*¹³⁰ eternizada pelos irmãos Lumière e o impacto que aquelas imagens provocaram no público determinaram a partir dali um caminho da imagem em movimento ao encontro da reprodução da realidade.

O aparato técnico permitia esta premissa, e o desejo do público de se identificar nas histórias contadas foi uma consequência natural diante deste cenário. “O cinema materializa um desejo profundamente enraizado de substituir o mundo por seu duplo. Combina a mimese fotográfica estática à reprodução do tempo”.¹³¹

Cavalcanti diria à revista *Le Cahiers du mois*, em 1925, sobre a capacidade avassaladora como o cinema, em relação às outras artes, se propôs a apreender a vida, que:

Não é irrefletido dizer que essa educação tão brusca, como esse avanço em direção a uma perfeição e uma precisão completas, influenciarão (sic) no futuro, não somente as artes, mas também a vida em geral, onde já estamos surpresos em

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Ibidem, p. 412.

¹³⁰ *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, primeiro registro fílmico da história do cinema, dirigido pelos irmãos Auguste e Louis Lumière em 1895.

¹³¹ STAM, Robert *Introdução à teoria do cinema*, Campinas (SP): Papirus Editora, 2006. p. 93.

constatar que não são mais os filmes que reproduzem a vida, mas a vida que, às vezes, reproduz os filmes...¹³²

A questão que se apresentava então era como transformar a realidade em histórias a serem contadas. “O objetivo era um cinema sem mediação aparente, no qual os fatos ditassem a forma e os acontecimentos parecessem contar-se a si próprios.”¹³³

Com a formulação do conceito de fotogenia, na América por Griffith e na Europa por Germaine Dullac e Jean Epstein, a capacidade de o cinema “domar” e recriar a imagem real em sua projeção da realidade se instaurou de forma definitiva. A apreensão da realidade e a consolidação da linguagem cinematográfica galgaram posições dentro do universo artístico, e mesmo com o florescimento do cinema de arte na Europa nos primeiros sopros de vanguarda, ou as viagens fantasiosas de Méliès em direção à ficção fantástica, o naturalismo e o cinema como representação do cotidiano mostrava que iria se consolidar como caminho de sucesso junto ao público. A reação dialética a esta busca de um duplo para o real veio com a *avant-garde*, e, sobretudo o *Surrealismo*.

Numa famosa conferência, Luis Buñuel fala do cinema como instrumento de poesia e toma esta palavra “no sentido libertador, de subversão da realidade, de limiar do mundo maravilhoso do subconsciente, de inconformismo com a estreita sociedade que nos cerca” e mais adiante afirma que, nas mãos de um espírito livre, “o cinema é uma arma magnífica e perigosa” ... O mecanismo produtor das imagens cinematográficas é por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios de expressão humana, mais se assemelha à mente humana¹³⁴.

Foi sob esta conjunção estética, sob a luz do *Surrealismo*, que Alberto Cavalcanti se estabeleceu em Paris, em 1918, durante os últimos, mas ainda pungentes suspiros da Primeira Guerra Mundial.

A cidade já se afirmava como o “quartel general” da *avant-garde*, como diria Kracauer, e o desejo de experimentar fazia a arte fluir em uma rota, onde cinema, artes visuais, dança, poesia e música se imbricavam em obras orgânicas e totais, um espaço de experimentação na contramão do realismo e do naturalismo

¹³² CAVALCANTI, Alberto. *Notas sobre a influência do cinematógrafo nas artes plásticas Les Cahiers du mois, 1925* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti* p. 183.

¹³³ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas (SP): Papirus Editora, 2006. p. 92.

¹³⁴ CAÑIZAL, Eduardo Peñuela *Cinema e Poesia* In *O cinema no século* – XAVIER Ismail (org). Rio de Janeiro (RJ): Imago, 1996. p. 358 (grifos do autor).

vigentes na narrativa clássica que começava a ganhar o seu contorno, seus pilares e seus teóricos nas primeiras décadas do cinema.

Historicamente, os filmes experimentais se originam no movimento vanguardista europeu, dos anos vinte que, por sua vez, inspirou muito a arte contemporânea ... Com a sede em Paris, esse movimento muito complexo também foi fortemente influenciado pelo surrealismo na literatura e na pintura; e, claro, se deixa estimular por várias abordagens novas nos cinemas nacionais em geral, como o filme expressionista alemão, a comédia de cinema americana, o filme sueco com sonhos e superposições e os métodos de montagem engenhosos dos russos¹³⁵.

Um dos observadores mais atentos deste momento histórico, Walter Benjamin registrou as suas reflexões sobre a Paris das primeiras décadas do século XX. Adepto da *flanerie*, Benjamin traduziu o espírito da cidade. Paris não era só o cenário daquele momento único para a história da arte, ela era também personagem da *avant-garde*. Para Benjamin, o Surrealismo era um filho melancólico do pós-guerra:

O movimento que brotou na França, em 1919, entre alguns intelectuais (citamos de imediato os mais importantes: André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Éluard), pode ter sido um estreito riacho, alimentado pelo úmido tédio da Europa de após-guerra e pelos últimos regatos da decadência francesa¹³⁶.

E ainda:

No centro deste mundo de coisas está o mais onírico dos seus objetos, a própria cidade de Paris. Mas somente a revolta desvenda inteiramente o seu rosto surrealista (ruas desertas, em que a decisão é ditada por apitos e tiros) E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade¹³⁷.

É este “rosto verdadeiro de uma cidade”, de que fala Benjamin, que Cavalcanti retratou em *Rien que les heures*, obra que atraiu os olhos do mundo sobre o seu cinema. Este era o espírito que habitava sob o véu de glamour e sofisticação que pairava sobre o arquétipo da cidade luz, em seus becos e guetos escuros a Paris de *Rien que les heures* apontava em direção ao cinema moderno, a

¹³⁵ KRACAUER, Siegfried. *Theory of film - The Redemption of physical reality* London: Oxford University Press, 1965. p.177 Original em inglês: Historically, experimental films originate in the European Avant-garde movement, of the twenties which in turn took much of inspiration from contemporary art... With headquarters in Paris, this very complex movement was also strongly influenced by surrealism in literature and painting; and of course, it let itself be stimulated by various fresh approaches within the national cinemas at large, such as the German expressionist film, American film comedy, the Swedish film with its dreams and superimpositions, and the ingenious montage methods of the Russians.

¹³⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, São Paulo(SP): Brasiliense, 2011. p.21.

¹³⁷ Ibidem, p. 26.

um novo realismo, onde estava contida uma poderosa crítica social, que se firmaria como escola nos anos seguintes.

A primeira temporada de Alberto Cavalcanti em Paris se estendeu de 1918 a 1933, isto em companhia da mãe, do pai cego e em uma cadeira de rodas, que a toda sirene tinha de ser carregado por Cavalcanti para o porão da casa onde viviam, e de sua ex-babá Madalena, que acompanhou a família em todas as incursões que fizeram na Europa. Foi uma época difícil de pouco dinheiro e muita escassez em uma Paris sob ataque¹³⁸.

No início Cavalcanti frequentou a escola de *Beaux Arts*, depois se matriculou na *Sorbonne* para estudar estética, no curso ministrado por Victor Bach, para em seguida ir trabalhar no escritório de arquitetura de Alfred Agache (responsável pelos projetos da Cinelândia e do Aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro). A relação dos dois era amistosa, Cavalcanti chegou a *chef d'agence*. É nesta época que Cavalcanti tem contato com o cinema sueco e gosta em especial da obra do diretor Sjöström.

O primeiro retorno de Cavalcanti ao Brasil acontece quando o cineasta deixa o escritório de Agache e decide abrir uma filial do *bureau* do arquiteto no Rio de Janeiro, mais precisamente na Rua do Ouvidor no centro do Rio. O calor insuportável dos trópicos sob um teto de zinco, o dinheiro curto e as raras encomendas tornaram impossível a continuidade de Cavalcanti no Rio, a família então se articula para que ele volte à Europa, desta vez para trabalhar em Liverpool.

Foi nesta época que Cavalcanti teve contato com o cinema do surrealista Marcel L'Herbier, através do filme *Rose France* (1919). Ele escreveu a L'Herbier e se ofereceu para trabalhar em sua equipe, a aproximação por missivas funcionou e, após algumas cartas trocadas e projetos enviados, Cavalcanti foi contratado como cenógrafo pelo diretor.

¹³⁸ Este primeiro período de Cavalcanti em Paris é narrado com detalhes todos os seus textos memoriais que usei como referência.

Acompanhado de sua mãe, Cavalcanti deixa Liverpool movido pelo sonho de fazer cinema e com a missão de ser tutor em Paris das duas filhas do cônsul brasileiro Dario Freire, começa assim a sua temporada no cinema francês.

A parceria com L'Herbier renderia os primeiros trabalhos de Cavalcanti no cinema, *Réssurrection* (1922), *L'Inhumaine* (1923) *La galerie des monstres* (1924) e *Feu Mathias Pascal* (1924 – 1925) este último uma adaptação de uma peça de Luigi Pirandello. Segundo o próprio Cavalcanti em suas memórias, o dramaturgo havia adorado os cenários de Cavalcanti e detestado o filme¹³⁹.

Comecei como cenógrafo assistente, para aprender um pouco sobre a profissão, mas no filme seguinte – *La Galerie des monstres* (1924) – eu era não somente cenógrafo chefe como também assistente de direção, pois o filme era feito na Espanha e eu falava um pouco de espanhol ... As primeiras sequências que rodei como diretor foram para *Feu Mathias Pascal*, pois L'Herbier se ausentara e me deixou filmar no seu lugar durante mais ou menos três dias. Foi a primeira vez que fui para trás de uma câmera¹⁴⁰.

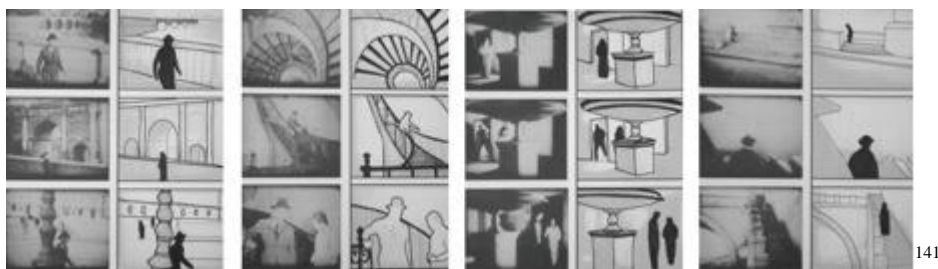


Figura 19: Desenhos e fotografamas dos cenários de Cavalcanti para *Feu Mathias Pascal* (1924).

O trabalho de Cavalcanti no *decor* cinematográfico trazia muito de sua formação na arquitetura, mas imprimia também a sua genuína intuição cinematográfica, ele foi pioneiro ao criar uma paleta de cores nos cenários, que melhor imprimissem na fotografia em preto e branco. Até então os cenários eram todos concebidos em uma escala de tons entre o branco e o preto:

Para obter uma paleta maior de cinza, certos diretores de arte, eu inclusive, pintavam o cenário controlando cuidadosamente o efeito com a ajuda de tabelas fotográficas. Hostis ao método, nossos colegas não queriam falar disso. Consideravam que as cores no cinema eram exclusivamente o preto e o branco, e

¹³⁹ FILHO BORBA, Hermilo *Uma Vida* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, p.108.

¹⁴⁰ ALBERTO, Cavalcanti apud CANOSA, Fabiano. *Conversa com Alberto Cavalcanti* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, p 288.

¹⁴¹ Desenhos realizados por Amanda Freitas Coelho para sua dissertação de mestrado, a partir de fotografamas dos filmes estudados In: Amanda de Freitas Coelho, *Le décor de cinéma ou la musique pétrifiée : Alberto Cavalcanti à l'ombre d'Eisenstein*, Universidade Paris-Sorbonne, Paris 2014, vol. III, 135 p.

que os cenários deveriam ser consequentemente pretos, brancos ou cinza. Não levaram muito em conta o fato de que um certo equilíbrio deve ser estabelecido de uma externa a outra. Eles negligenciavam além disso um dado psicológico de fundamental importância: o desempenho dos atores é sempre melhor se estão rodeados por um ambiente realista, e se deprimem se são obrigados a mover-se constantemente numa atmosfera cinza¹⁴².

A pesquisadora Amanda Freitas Coelho estudou a obra de Cavalcanti pelo aspecto do *décor*, pela composição da imagem em seus aspectos estritamente formais. Mas, segundo ela, as questões estéticas em Cavalcanti inevitavelmente irão encontrar um viés social e poético:

Ao colocarmos em paralelo um filme realizado por Cavalcanti, e outro para o qual ele concebe a cenografia, percebemos que a concepção que o cineasta tinha do *décor* implicava igualmente sua concepção do cinema em si mesmo. Ao conceber o cinema como um fator social e estético, Cavalcanti explora os *décors* como meios de aceder à uma realidade sensível. É através do recurso das « comparações cinematográficas », da expressão dos traços e das formas, que ele explora o aspecto sensível, simbólico, enfim, poético, do cinema. Podemos concluir que em *En rade* e em *Feu Mathias Pascal* o processo de montagem e de composição dos quadros é guiado por similitudes entre *décors*, personagens e paisagens. As imagens encadeiam-se umas às outras, seguindo uma lógica de « aproximações plásticas », criando rimas visuais, uma poesia em imagens¹⁴³.

O período que antecedeu a tomada de posição na direção por Cavalcanti marcou o seu aprendizado em outras funções, como diretor de arte e cenógrafo, um aprendizado para que ele rapidamente levasse adiante a direção do seu primeiro filme, *Le train sans yeux* (1925).

Minha primeira tarefa como diretor de arte me foi confiada em 1922, nos Studios Epinay, na periferia de Paris. Tinha no bolso um diploma e fui encarregado dos planos e da execução dos cenários de *Résurrection*, a partir de Tolstoi, filmado por Marcel L'Herbier... Minha função era a de primeiro-assistente e quebra-galhos do estúdio. O filme ficou inacabado, mas o que resta me parece importante e comovente... Quando começamos *Feu Mathias Pascal* (Cinegraphic-Albatros, 1925), dirigido por L'Herbier a partir do romance de Pirandello, tive a grande alegria de me ter sido confiada a realização de uma série de cenários... A concepção do cenário se inspirava no velho princípio italiano da falsa perspectiva normalmente utilizada hoje nos ateliês¹⁴⁴.

¹⁴² CAVALCANTI, Alberto. *Notas para uma história do cenário de cinema* (Copenhague, 1950/Roma, 1956) In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti* p.234.

¹⁴³ <http://www.lafuriaumana.it/Index.php/56-archive/lfu-23/327-amanda-de-freitas-coelh-poesia-em-imagens-sobre-o-cinema-de-alberto-cavalcanti>.

¹⁴⁴ CAVALCANTI, Alberto *Notas para uma história do cenário de cinema* (Copenhague, 1950/Roma, 1956) In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, p.232 e 233.

A 1h 08'50'' de *Feu Mathias Pascal* temos um belo plano que representa bem esta falsa perspectiva a que Cavalcanti se refere, em profundidade de campo vemos uma janela que marca um ponto de encontro para as duas linhas verticais que delimitam o plano em ponto de fuga. Segundos depois, surge em primeiro plano um homem, formando uma belíssima composição de plano que representa um domínio da linguagem impressionante.

No círculo de amigos que Cavalcanti constrói em Paris figuram nomes como o escritor e dramaturgo Luigi Pirandello, que conheceu na época da filmagem de *Feu Mathias Pascal*, a bailarina Isadora Duncan, o escritor André Gide, as atrizes Emy Linn, Eve Francis, musa de Paul Claudel, e Catherine Hessling, nome artístico de Andrée Heuschling, mulher que encantou a família Renoir, foi modelo do pintor Pierre-Auguste Renoir, e depois foi profundamente importante na vida e na carreira de seu filho, o cineasta Jean Renoir.

Hessling ela faria sete filmes com Cavalcanti, alguns deles depois que separara de Jean Renoir, com quem ficou casada por seis anos, até 1931. Curiosamente Renoir se separou de Catherine para se casar com outra mulher ligada a Cavalcanti, Dido Freire, filha do consul Dario Freire. Cavalcanti conta em suas memórias que:

Catherine Hessling era uma refugiada belga da guerra 14-18, recolhida pelo pintor Renoir, que tinha adoração por ela e talvez tenha pintado mais Catherine que qualquer outro modelo em sua vida. Ao completar 15 anos, naquele ambiente artístico onde conheceu o amor paternal do pintor, cercada de atenções, quase esquecida dos horrores que sua pátria havia sofrido com a invasão dos alemães, sentiu-se amada por Jean Renoir – filho do meio do pintor, sendo Pierre o primogênito e Claude o caçula – transformando-se o amor em uma paixão desgarradora, Jean casou-se com ela, e em seguida entendeu de fazer cinema, produzindo com Dieudonne um filme intitulado Catherine. O segundo intitulava-se *La fille de l'eau*, sendo o terceiro *Nana*, que se transformou em um grande esforço de produção... o filme obteve uma crítica péssima e uma aceitação por demais fria. Outros fatores agravaram ainda mais a situação de Renoir, entre as quais o fato de estar financiando a si próprio com o dinheiro dos quadros do pai, usando a própria mulher como protagonista principal do filme¹⁴⁵.

¹⁴⁵ FILHO BORBA, Hermilo. Memórias acervo Sergio Caldieri, sem numeração nas páginas.



Figura 20: Blonde a la rose 1915-1917 Renoir.



Figura 21: Catherine em fotog. de Nana - J. Renoir.

Renoir e Hessling estrearam *La P'tite Lili* (1927), dirigido por Cavalcanti. Filmado em um cenário construído nas ruas de Paris em Billancourt, que acabou sendo inutilizado pelo mau tempo, este pequeno filme custou 7.100 francos. Segundo Bazin:

A pequena Lili foi rodado em três dias num tempo cinzento e a ideia de filmar através de uma tela do tipo saco de batatas constituirá um álbi artístico para o cinzento da foto. Entre os atores, Jean Renoir, Guy Ferrant, Roland Caillaux, Erik Aes, Rogers, Dido Freire (sobrinha de Cavalcanti e futura senhora Jean Renoir)¹⁴⁷.

Em 1924 Cavalcanti assinou os cenários de *L'Inondation*, de Louis Delluc, autor da obra que inspirou *Le train sans yeux* (1926). A crítica chamou a atenção para a ascensão de Delluc sobre “o novo diretor” que despontava no cinema francês, mais tarde Cavalcanti comentaria a relação dos dois “*Eu admirava a honestidade artística do seu trabalho e considerava os seus filmes excelentes para a época, mas meus métodos não tinham nada a ver com as técnicas artísticas daquele diretor*”.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Fonte das figuras 22 <https://www.thecinetrourist.net/paIntIngs-In-pierrot-le-fou.html> / 23: <https://br.pInterest.com/pIn/63683782201266639/?lp=true>.

¹⁴⁷ BAZIN, André In COUTINHO, Mario Alves, p.51 Aqui Bazin diz que Dido Freire era sobrinha de Cavalcanti, de fato ela era protegida de Cavalcanti, uma incumbência que este recebeu do côsul brasileiro Dario Freire, como condição para bancar a ida de Cavalcanti para Paris.

¹⁴⁸ CAVALCANTI, Alberto apud VALENTINETTI Claudio *As origens e o cinema francês (1897 – 1928)* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, p. 18.

Entre o sucesso como cenógrafo e a estreia na direção Cavalcanti enfrentou alguns percalços, segundo narra em suas memórias, o produtor de *Feu Mathias Pascal*, o russo Kamenka, “observando que Cavalcanti havia dirigido muita coisa no filme, não se limitando apenas aos ambientes, propôs-lhe o primeiro filme como diretor”¹⁴⁹.

Cavalcanti conta que depois de muito pensar sugeriu como argumento *Le chapeau de paille d'Italie*, de Eugène Labiche. “Não haveria dificuldades em relação aos intérpretes que poderiam ser os russos, pois o filme mudo não obrigaria o uso da língua francesa...Kamenka leu a peça, bateu palmas à ideia de Cavalcanti e mandou que o brasileiro esperasse um pouco pelo resultado daquilo tudo.”¹⁵⁰

Mas não seria desta vez que Cavalcanti assinaria o seu primeiro filme como diretor, o russo havia prometido também um lugar ao sol a um emergente René Clair. Cavalcanti conta em suas memórias que:

Esperou em vão, pois um belo dia surge nos escritórios da Cinégraphic o diretor René Clair que, muito sorridente e morrendo de satisfeito, comunicou a Cavalcanti a “boa nova”: Kamenka estava decidido a lançá-lo, a ele, Rene Clair, como diretor, solicitando-lhe um argumento baseado na peça de Labiche, indicada pelo brasileiro¹⁵¹.

A realização de *Le train sans yeux* viria por outro caminho, descartado o argumento de Labiche, Cavalcanti se voltou para Pirandello, de quem se tornou amigo, e escolheu *Lontano* como obra matriz para a adaptação. O autor italiano cederia os direitos ao brasileiro segundo ele “em condições muito boas”.¹⁵² O entusiasmo pela estreia na direção perseguia Cavalcanti que “Sonhava acordado e quase não podia dormir de tão excitado que se encontrava. Afinal não era brincadeira que um brasileiro nascido em Botafogo se largasse naquele mundão e começasse a competir com diretores já então famosos no mundo inteiro”.¹⁵³

¹⁴⁹ BORBA FILHO, Hermilo *Uma Vida* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, p.110.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 110 e 111.

¹⁵¹ Ibidem, p.111.

¹⁵² Ibidem, p.112.

¹⁵³ Ibidem.

Mas não foi nem Labiche, nem Pirandello que cederam suas obras à estreia de Cavalcanti na direção. Com a falência da *Sacex*, companhia que iria produzir *Lontano*, Cavalcanti teve de mais uma vez adiar seus planos, até que caiu em seu colo um argumento baseado no romance *Le Train sans yeux*, de Louis Delluc, e ele agarrou.

Le train sans yeux levou dois anos para ficar pronto e não agradou nem ao próprio Cavalcanti que resumiu assim a sua primeira experiência como diretor “uma história muito ruim escrita por um homem de cinema inteligente que queria ser romancista”¹⁵⁴.

Cavalcanti teria que reverter todos os pontos problemáticos daquele presente do destino, em aliados para estreiar como diretor, e os problemas não eram insignificantes:

O romance possuía coisas praticamente intraduzíveis em imagens? Não importa, contornaria as dificuldades, inclusive a dos próprios atores... Os atores alemães eram uns canastrões, emperrados sob a direção, todos tremendamente desconfiados contra aquele sujeito que nunca havia dirigido um filme completo e que aparecia assim sem mais nem menos, saltando dos ambientes para o comando. O consolo é que no cast francês, encabeçando-o havia uma mulher como Gina Manes, inculta, até certo ponto ignorante, porém cheia de coragem... Dela ouviu as melhores palavras de incentivo¹⁵⁵.

¹⁵⁴ CAVALCANTI, Alberto apud VALENTINETTI Claudio *As origens e o cinema francês* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, p. 19.

¹⁵⁵ BORBA FILHO, Hermilo *Uma Vida* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, p.112.



Figura 22: Gina Manes em raro fotograma de *Le train sans yeux*.

O longa-metragem foi filmado em 1924 na Côte d'Azur (externas) e em velhos armazéns de Berlim que funcionaram como estúdios, *Le train sans yeux* só estreou depois de *Rien que les heures*, em 1928 “Não podia ser lançado *Le train sans yeux*, não podia porque não podia mesmo, falta de dinheiro não é brincadeira”¹⁵⁷.

Cavalcanti narrou em suas memórias a experiência insólita que se configurou a realização de *Le train sans yeux*:

Durante aquele longínquo ano de 1924 o trabalho era cada vez mais duro, com todas as peripécias com que se depara um diretor novo em luta contra uma série de coisas. Terminado o serviço na Côte d'Azur toda a equipe se transportou para o estúdio na Alemanha em Staacken, bairro de Berlim. O engraçado é que os estúdios foram construídos em antigos angares de zepelins ...Uma coisa saltava logo à vista: a diferença entre a organização industrial da cinematografia alemã e o método “maria-vai com as outras”, muito próprio da displicência francesa... O filme era puramente comercial, sem outra finalidade que não a de ganhar dinheiro. Há no entanto, em qualquer produção comercial quando dirigida por um temperamento artístico, trechos nos quais poderemos constatar, pelo menos, virtuosismo técnico¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Fonte: <https://www.ebay.co.uk/itm/GINA-MANES-Le-train-sans-yeux-Train-without-Eyes-13206-/300539398193>.

¹⁵⁷ BORBA FILHO, Hermilo *Uma Vida* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. Alberto Cavalcanti, p. 114.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 113 e 114.

Com dois longas em sua recente trajetória, Cavalcanti consolidou o seu nome entre um grupo que a crítica chamou de *avant-garde*, embora, como na maioria dos movimentos artísticos, as afinidades estéticas residiam mais no ímpeto aglutinador da crítica do que na própria concepção cinematográfica dos autores:

As pessoas da minha geração, René Clair, Epstein, ou eu mesmo, nós éramos classificados como vanguarda, como uma escola, assim como os críticos que começaram a filmar há alguns anos foram denominados como Nouvelle Vague. Primeiramente nós não éramos uma escola, não havia união, ao contrário, nós nos odiávamos, mas tínhamos uma coisa em comum, sabíamos que o cinema não devia ser uma coisa da forma como era feita, improvisando, sem tema verdadeiro, muito literário e teatral, pensávamos que se podia inventar uma linguagem cinematográfica... Quando os surrealistas apareceram, adotaram muitos dentre nós, entre os quais, eu mesmo¹⁵⁹.

2.1. O Cinema Puro

A década de 1920 na França marcou a intensa defesa do *Le cinema pur*, que permitiu que o audiovisual se descolasse das matrizes literárias e teatrais e, sobretudo, se distanciasse do caminho naturalista do cinema norte americano inaugurado por D.W. Griffith. O experimentalismo e a fronteira com as outras artes moldaram outra rota para a linguagem cinematográfica na Europa naquele momento de efervescência artística e política. Caminho este que pavimentaria a teoria do cinema para que os conceitos sobre o realismo ganhassem teóricos ávidos por aprofundamento, entre eles Siegfried Kracauer e André Bazin.

Os artistas de vanguarda se afastaram do cinema comercial, não só por causa da qualidade inferior de muitas adaptações de peças e romances que inundaram a tela, mas, principalmente, pela convicção de que a história como elemento principal dos filmes é algo estranho ao meio, uma imposição de fora. Foi uma revolta contra o filme narrativo como tal, como um esforço empenhado em sacudir os grilhões da intriga a favor de um cinema puro¹⁶⁰.

¹⁵⁹ CAVALCANTI, Alberto apud CANOSA, Fabiano, *Conversa com Alberto Cavalcanti*, In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti* p 289.

¹⁶⁰ KRACAUER, Siegfried, *Theory of film - The Redemption of physical reality* p.178 Original em inglês: The avant-garde artists broke away from the commercialized cinema not only because of the inferior quality of the many adaptations from plays and novels that swamped the screen but, more important, out the conviction that the story as the main element of the feature films is something alien to the medium, and imposition from without. It was a revolt against the story film as such, as concerted effort to shake off the fetters of the intrigue in favor of a purified cinema.

Kracauer assim como Walter Benjamin, tinha uma relação de encantamento pela Paris da primeira metade do século XX. O hábito de flunar pela capital francesa permitia que ele se lançasse na verdadeira “embriaguez das ruas” (*Strassenrausch*), o mosaico de raças, de tipos, e a resistência aos efeitos da americanização inspiravam Kracauer a conhecer mais profundamente o cinema francês, principalmente os filmes de Rene Clair, criticando-os por “recaírem em sentimentalismos e afetações artísticas, bem como por sua posição romântica à mecanização”¹⁶¹.

Foi sob este contexto, que Kracauer, em uma experiência solitária, começa a formular as suas teorias sobre o cinema como registro das “superficialidades mecanizadas”, das micro calamidades e das epifanias cotidianas “*Se (o cinema) retratasse coisas como realmente são hoje em dia (escreveu em 1931) os espectadores se sentiriam constrangidos e começariam a indagar sobre a legitimidade da nossa atual estrutura social*”¹⁶².

O crítico Peter Harcourt, assim descreveu Kracauer em seu exercício da escrita de *A Teoria do filme*:

Kracauer é o tipo de homem... que assim decidiu depois de 40 anos vendo filmes, que precisava colocar para fora e escrever as suas idéias sobre este veículo; assim foi direto para uma biblioteca e se trancou lá. Lendo muito, pensando infundavelmente e trabalhando quase sempre sozinho, sempre afastado do barulho e das conversas sobre cinema e da produção cinematográfica, lenta e penosamente deu nascimento à sua teoria. Seu livro é cheio de ganhos e perdas decorrentes deste tipo de desprendimento sincero¹⁶³.

Para Kracauer o cinema era uma espécie de instrumento científico para o estudo da realidade, ele não descartava o aparato artístico, mas ao contrário de Bazin, Kracauer entendia a questão da forma e do conteúdo através de uma abordagem quase matemática, em uma equação que tinha a realidade, ao mesmo tempo, como resultado e variável:

¹⁶¹ KRACAUER, Siegfried In SCHWARTZ, Vanessa R. In CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R (org). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p 533.

¹⁶² KRACAUER, Siegfried In STAM Robert *Introdução da teoria do cinema*, p. 81.

¹⁶³ HACOURT, Peter apud DUDLEY J. Andrew *As principais teorias do cinema uma introdução*. Rio de Janeiro (RJ): Editora Jorge Zahar, 1989. p.115.

Kracauer considera o cinema criado para explorar alguns níveis ou tipos particulares de realidade... As propriedades básicas do cinema são inteiramente fotográficas, sua capacidade de registrar ...o mundo visível e seu movimento...O mundo existe enquanto fotografado ou fotografável, e este mundo é a matéria prima do cineasta¹⁶⁴.

Desta forma, Kracauer estabeleceu uma hierarquia dentro da linguagem do cinema, em que a fotografia se configura como quesito da maior importância na constituição desta linguagem:

Kracauer associa o meio básico da fotografia à matéria prima do cinema. Rotula todos os outros aspectos do veículo cinema de propriedades “técnicas” suplementares. Esses luxos do veículo incluem a montagem, o primeiro plano, a distorção da lente, os efeitos ópticos, e assim por diante, Kracauer torna claro que as propriedades técnicas estão apenas indiretamente relacionadas ao conteúdo... Em suma, o assunto do cinema é o mundo fotografável, a realidade que parece dar-se naturalmente ao fotógrafo¹⁶⁵.

O cinema como obra de arte para Kracauer era primordialmente documental, em sua concepção o cinema de ficção era um objeto de puro entretenimento: “O cinema não realista é como um instrumento científico usado como brinquedo. Pode ser interessante, excitante e engraçado, mas sempre será uma diversão”¹⁶⁶.

Kracauer dividia as ficções ou filmes de enredo, em três categorias: o filme teatral, a adaptação e a história inventada, ou episódio. O filme teatral para ele, estava ligado à tradição do filme de arte no cinema mudo, as adaptações, como claramente sugere, vêm de uma matriz literária, e a história inventada ou episódio, transitava entre os dois gêneros anteriores.

Para Kracauer o cinema é um veículo essencialmente visual, em que os recursos sonoros são na maioria das vezes uma declaração de fracasso do realizador em sua imaginação visual ou na escolha do tema.

Cavalcanti também era um defensor da plenitude do cinema silencioso, ele divide a chegada do som ao cinema em duas etapas, a primeira, que se configurou em um imenso retrocesso para a autonomia da linguagem do cinema, e uma

¹⁶⁴ ANDREW, J. Dudley *As principais teorias do cinema uma introdução* Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro RJ pgs.117,118.

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ KRACAUER, Siegfried In ANDREW, J. Dudley *As principais teorias do cinema uma introdução*. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro RJ p. 118.

segunda etapa, quando ele e outros cineastas, se lançaram ao desafio de fazer experimentações sonoras:

O filme sonoro teve de estreiar através de uma regressão em direção ao teatro...O filme mudo havia alcançado, quando da chegada do som, uma tal maturidade, que a adaptação desse aperfeiçoamento, se tivesse sido tratada com imaginação e um sentido de expressão cinematográfica, deveria ter acontecido, não apenas muito mais rapidamente, mas também de uma maneira bem mais completa¹⁶⁷.

Contrapondo o documental e os filmes de enredo, Kracauer encontrou um gênero que classificou como ideal - o enredo encontrado:

Quando você olha por tempo suficientemente longo para a superfície de um rio ou lago, vai detectar na água determinados padrões que podem ter sido produzidos por uma brisa ou redemoinho. Os enredos encontrados são da natureza de tais padrões descobertos ao invés de inventados, são inseparáveis dos filmes com intenções documentais. Desse modo, são mais capazes de satisfazer a demanda pelo enredo que “reemerge da tumba do filme sem enredo”¹⁶⁸.

É nesta categoria que se situa, para Kracauer, *Rien que les heures* e a maior parte da cinematografia do cineasta na *G.P.O* e também a produção do *neorrealismo italiano*, sobretudo em sua primeira fase. “Por definição, os enredos encontrados dependem do caótico e do imprevisível giro da vida que os movimenta. São abertos, não interpretados e indeterminados.”¹⁶⁹

A propriedade deste cinema em revelar o todo partindo de um único elemento é notável, é a partir do microcosmo que se amplia o olhar sobre o mundo, ideia brilhantemente sintetizada por Cavalcanti em sua famosa afirmação de que: “Não trate de assuntos generalizados: você pode escrever um artigo sobre os correios, mas deve fazer um filme sobre uma carta”¹⁷⁰. Foi desta forma que Alberto Cavalcanti explicou aos jovens documentaristas dinamarqueses em 14 tópicos, princípios que seriam intensamente explorados por este cinema de histórias encontradas.

¹⁶⁷ CAVALCANTI, Alberto *O estudo do cinema enquanto meio de expressão* (Bianco e Nero, Roma 1938) texto Originalmente publicado em francês e traduzido por Claudio Valentinetti e Lorenzo Pellizzari em PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti* p. 197.

¹⁶⁸ KRACAUER, Siegfried In ANDREW, J. Dudley *As principais teorias do cinema uma Introdução*. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro RJ p 127. - Grifos do Original.

¹⁶⁹ DUDLEY, J. Andrew *As principais teorias do cinema uma introdução*. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro, RJ p. 128.

¹⁷⁰ CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*, p. 81.

Temos aqui um exemplo claro da relação entre o cinema de Cavalcanti e o Neorrealismo, podemos comparar a carta que, funcionou como o objeto catalizador da narrativa de *Night Mail*, com a bicicleta de Vittorio de Sica, usada de forma magistral para falar da miséria e do desamparo na Itália pós-guerra. As cartas, assim como a bicicleta, são retiradas de sua condição prosaica, para se ressignificarem em potentes metonímias visuais em um discurso humanista.

O indivíduo existe nestes filmes para revelar as dimensões humanas de uma situação ampla e objetiva, para fazer com que nós telespectadores a vejamos, profunda e apaixonadamente, e não por seu conteúdo de informação, como poderíamos ver um documentário sobre o mesmo problema. *Ladri di biciclette* (Ladrões de bicicleta) de Vittorio de Sica, torna-nos conscientes de um enorme e disseminado problema social na Itália depois da guerra, mas ao mesmo tempo nos revela o problema em todo o seu phatos, ao focalizar um homem em sua desgraça¹⁷¹.

É preciso considerar que o cinema russo teve um papel fundamental para o pensamento dos realizadores da primeira metade do século XX, o papel social e ideológico da arte, o discurso dialético e os recursos estéticos da linguagem do cinema, sobretudo, a montagem, eram instrumentos narrativos a serviço de um ideal político. A estética cinematográfica como meio de expressão ideológica iria inaugurar um novo tempo para a história do cinema a partir das primeiras décadas do século XX¹⁷². E o discurso político-social iria impregnar boa parte do cinema de invenção.

Quando filmou *Rien que les heures*, Cavalcanti reconstruiu ficcionalmente uma narrativa predominantemente documental, era a primeira vez que um diretor construía uma ponte entre as duas narrativas ao realizar uma ficção sobre o universo urbano:

O documentário era sinônimo de trabalhos românticos, folclóricos, como os filmes de Flaherty, *Nanook* ou *Moana*, que se passavam em terras distantes. Ninguém teve a ideia de fazer um documentário sobre o que se passa em volta de nós. *Rien que les heures* foi o primeiro¹⁷³.

¹⁷¹ DUDLEY, J. Andrew *As principais teorias do cinema uma introdução*. p. 128.

¹⁷² De acordo com várias fontes bibliográficas, Cavalcanti foi amigo próximo de Eisenstein, quando o diretor russo fugiu para Paris, sob a mira de Stalin, foi Cavalcanti quem primeiro se mobilizou para buscar apoio ao exílio de Eisenstein na capital francesa.

¹⁷³ CAVALCANTI, Alberto apud CANOSA, Fabiano, *Conversa com Alberto Cavalcanti* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*. p. 290.

O filme foi também pioneiro ao dar protagonismo a personagens oriundos das camadas mais pobres da sociedade, o homem comum, o marinheiro, a prostituta, os indigentes ganharam a tela no filme de Cavalcanti.

Desde as origens da ficção, no teatro, passando pela sua consagração magistral com Shakespeare, prevalecia a ideia de que os heróis só podiam ser nobres ou ricos. Personagens do povo apareciam apenas como elementos cômicos para alegrar o ambiente carregado de problemas de gente grã-fina. O filme, e sobretudo, o filme documentário, mostrou pela primeira vez ao mundo a grande dignidade dos trabalhadores e provou também que seus dramas são mais reais e mais profundos do que aqueles desenvolvidos pelas convenções do teatro¹⁷⁴.

Rien que les heures foi exibido pela primeira vez em Londres no programa da *Film Society*, cineclube cuja parte dos membros era ligada ao *Empire Marketing Board*. O longa-metragem de Cavalcanti abriu a sessão antecedendo a *Drifters*, de J. Grierson e *Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein. *Rien que les heures* teve grande repercussão junto aos ingleses, seu sucesso se expandiu no universo do cinema, elevando a posição de Cavalcanti ao posto de um dos principais realizadores do seu tempo. Nas palavras de Kracauer: “*Cavalcanti com seu Rien que les heures iniciou a série de sinfonias da cidade que vão do Berlim de Ruttmann ao filme pós-guerra de Sucksdorff em Estocolmo "People in the city"*”.¹⁷⁵

Para a pesquisadora inglesa Elizabeth Sussex, uma das maiores estudiosas da obra de Cavalcanti no mundo:

Rien que les heures, o primeiro filme que ousou mostrar a vida comum do dia a dia de uma cidade, merece um olhar com o olho do presente. Grande parte das coisas ditas sobre isso nos ajuda a desvendar a carreira de Cavalcanti como um todo: o approach dramático, a consciência social contrastando a vida de ricos e pobres (não era na realidade a prerrogativa da escola de Grierson), o Surrealismo (como Cavalcanti aponta a avant-garde francesa incluiu todas as tendências surrealistas da época). Sua reputação sofreu uma negligência inicial porque o seu impacto foi roubado pelo *Berlim de Ruttmann*, realizado depois, mas mostrado primeiro na Inglaterra e na América... De acordo com Rotta (Paul Rotta), por exemplo, Cavalcanti pode ter falhado nesta ocasião, ao trazer uma completa

¹⁷⁴ CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade – O valor social do cinema*. p. 219.

¹⁷⁵ KRACAUER, Siegfried. *Theory of film - The Redemption of physical reality*. p.180-181. Original em Inglês: Cavalcanti with his *Rien que les heures* initiated the serie of city symphonies ranging from Ruttmann's *Berlin* to Sucksdorff's postwar film on Stockholm “*People In the city*”.

realização social, pois o seu propósito ainda segundo Rotta, era mostrar o homem contra a rua, contra a confusão da cidade ¹⁷⁶.

Rien que les heures foi realizado como um “acidente”, depois do infortúnio de *Le Train sans yeux*, como os produtores não pagaram a conta, o filme foi apreendido pelos estúdios alemães, que não liberaram os negativos para a cópiagem, em outra experiência em que se reverteu o revez em fortuna no caminho de Cavalcanti:

Assim reuni alguns amigos e resolvemos, devemos fazer um filme custe o que custar, porque vamos perder este inverno. Meu filme não está saindo e as pessoas vão pensar o pior.... Não tínhamos estúdio, rodamos tudo nas ruas e evidentemente montamos muito rápido e surgiu como ficou ¹⁷⁷.

O conceito de documento social era ainda inédito na época, trazia em seu cerne uma inspiração diferente do cinema ideológico da escola russa. O objetivo não era conduzir um discurso ideológico didático, mas construir uma estética que transitasse de forma dialética entre o social e o poético para exprimir as suas impressões sobre a realidade, uma realidade que exibía frestas de um tecido social castigado pelo entre-guerras.

Rien que les heures foi exibido pela primeira vez em Paris no *Studio des Ursulines*, e apesar dos problemas com a censura, teve uma ótima recepção pelo público ligado às artes.

A censura cortou um monte de coisas. O filme deu certo junto ao público e o distribuidor fez algo bastante engraçado, a cada vez que a censura havia cortado uma passagem, duas ou três ao todo, ele colocou a legenda: cortado pela censura... A curiosidade crescia e a censura acabou por fechar a sala do Studio des Ursulines..., Mas a sala pressionou para reprogramar o filme, e era preciso fazê-lo, pois só se falava nisso ¹⁷⁸.

A censura à *Rien que les heures* não se apresentou apenas como uma censura moral, embora o filme mostrasse prostitutas e outros personagens marginais, o que os olhos dos censores parecem não ter admitido era assistir à Paris ser revelada nua, sem véus, despida de sua veste de glamour que a elegeu capital do mundo. A censura era uma tentativa de castração da verve social do

¹⁷⁶ SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*, p. 231 – 232 (colchete meu).

¹⁷⁷ CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*, p. 232.

¹⁷⁸ CAVALCANTI, Alberto apud CANOSA, Fabiano, *Conversa com Alberto Cavalcanti*, In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, p 290.

filme, potencializada pelas imagens documentais da cidade luz. Embora considerado um documentário por parte dos teóricos (Kracauer classificou o filme como *avant-garde documentar*) *Rien que les heures* se consolidou como uma ficção do realismo poético francês.



179

Figura 23: Fotograma *Rien que les heures*.

Se inaugurava com o filme a proposta pioneira de Cavalcanti na direção das “realidades inventadas”, do realismo que se abria a intevenção poética do autor.

Rien que les heures é uma curiosa mistura de imagens feitas na Paris que os turistas não vão ver. Um vago fio condutor se desenha de acordo com os planos recorrentes de uma capenga miserável que se arrasta lentamente ao longo das aleias e dos caminhos afastados, mas estas imagens surgem sem o mínimo comentário. São bizarras, deslocadas, cômicas até.... É talvez porque os planos na sua triste desesperança provocam quase o riso, que ficam fortemente fixados na memória. Censurou-se Cavalcanti por ter mostrado neste filme uma certa falta de calor e de sensibilidade em geral. Creio que não se compreendeu exatamente que sua visão é mais surrealista do que realista, e que como consequência tem a virtude de escapar da sentimentalidade. Dito isto será preciso esperar oito anos antes que o documentário inglês ouse produzir um documento social comparável a esse, mostrando as condições sociais durante a depressão¹⁸⁰.

Esta afirmação da pesquisadora Elizabeth Sussex faz uma ponte interessante entre o cinema de Cavalcanti na França e a continuidade da sua proposta conceitual no documentarismo inglês. Esta transição representou ao mesmo tempo uma ruptura e uma continuidade: a ruptura com um novo cinema

¹⁷⁹ Fonte: <https://filmow.com/rien-que-les-heures-t54517/>.

¹⁸⁰ SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, p 323.

que se estabeleceu na França, de forte apelo comercial, e a continuidade da proposta de invenção sobre o tecido do real.

Paul Rotha, companheiro de Cavalcanti na *G.P.O Film Unit*, que posteriormente se transformou em teórico e crítico respeitado, falou sobre a importância de *Rien que les heures* naquele momento em que foi realizado: “*Rien que les heures* será lembrado como a representação da passagem do tempo durante um dia em Paris, os mesmos personagens reaparecendo em diferentes momentos e em diferentes tarefas. Foi a primeira tentativa de expressar de forma criativa a vida de uma cidade na tela”¹⁸¹.

As colunas de Siegfried Kracauer no jornal *Frankfurter Zeitung* realçavam a tarefa do cinema de “enfrentar o mal-estar social sem pestanejar, promover uma espécie de pessimismo ativista, mostrar que não vivemos no melhor dos mundos possíveis”¹⁸².

Existia naquele momento entre os teóricos o ímpeto de classificar e canonizar a tarefa do cinema na apreensão da realidade. A proposta ético-realista de Bazin para o documentário encontrava-se com o pensamento de Kracauer na medida em que ambos partiam do princípio de que o cinema poderia proporcionar um bem maior para a sociedade.

O cinema documental na opinião de Kracauer estabelecia uma ponte direta entre o homem e o mundo, materializando a nossa relação com o extrato social e o fluir do mundo em seu estado natural e fortuito. Esta possibilidade de apreensão da natureza em seu estado “bruto”, primeiro pela fotografia e depois pelo cinema, atraiu a atenção de Kracauer sobre a imagem em movimento, aspectos que para ele, foram outrora negados ao homem pela ciência e pelas ideologias. O “não encenado”, próprio do documental, era para Kracauer um aspecto fundamental da apreensão da vida e da realidade.

¹⁸¹ ROTH, Paul *Documentary film*. London: Faber and Faber, 1936. p.86 –Minha tradução a partir do Original em inglês: Rien que les heures will be remembered as depicting the passage of time during a day in Paris, the same characters reappearing at different times and at different tasks. It was the first attempt to express creatively the life of a city on the screen.

¹⁸² STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*, p.80.

Apesar de certa permissividade em relação à montagem, Kracauer criticava o cinema soviético do início do século XX, a montagem dialética de Eisenstein na opinião dele apostava na forma, no discurso ideológico, mas afastava o espectador da realidade em sua fluidez natural.

O senso comum consolidou a teoria de que Bazin repugnava alguns recursos de interferência técnica na apreensão da realidade, mas em recentes estudos sobre a obra do teórico Francês mostram que de fato convivemos durante muito tempo com um equívoco de interpretação. Em seu livro *O realismo impossível – André Bazin*, o escritor e pesquisador Mario Alves Coutinho desconstrói a premissa de que Bazin desprezava a intervenção do autor na representação da realidade:

Ora, apesar de ser o teórico do realismo automático da câmera, se lermos atentamente todo o Bazin, tudo o que escreveu, o que mais encontramos nos seus ensaios é exatamente a defesa e a explicação das várias “interferências” possíveis e necessárias para a constituição e construção deste mesmo realismo no cinema... Para conseguir filmar o real, segundo Bazin, é preciso tanta interferência ...Como para filmar qualquer fantasia: o automatismo da câmera pode ser necessário, mas não é suficiente, pois ele sozinho não capta o real¹⁸³.

Coutinho cita alguns exemplos que comprovam a sua afirmação:

Alguns exemplos? Escrevendo o clássico ensaio “O realismo cinematográfico e a escola italiana de libertação” ele afirma que tanto o real como o imaginário pertencem, em arte, apenas ao artista, a carne e o sangue da realidade não são mais fáceis de caírem nas malhas da literatura ou do cinema do que as fantasias mais gratuitas da imaginação¹⁸⁴.

Este “pertencimento” do real ao artista surgiria em Bazin em outros textos seminais, como em *De Sica diretor*: “... há em arte, no princípio de todo realismo, um paradoxo estético a ser resolvido. A reprodução fiel da realidade não é arte”¹⁸⁵. Considerando a apurada revisão da obra de Bazin de Coutinho, arrisco afirmar que alguns filmes de Cavalcanti, tanto na fase francesa (*Rien que les heures*), como na *G.P.O* se enquadravam na perspectiva realista de André Bazin.

¹⁸³ COUTINHO, Mário Alves. *O realismo impossível*, 2016. p. 22.

¹⁸⁴ BAZIN, André apud COUTINHO, Mario Alves *O realismo impossível*. 2016, p. 22.

¹⁸⁵ BAZIN, André *De Sica diretor*. In *O cinema*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo(SP): Brasiliense, 1991. p.281.

Ao analisarmos a atração de Kracauer sobre o *Neorrealismo*, iremos nos deparar com alguns pontos chave que delimitaram as bases de teorias desenvolvidas por Cavalcanti e consolidadas por Grierson em seu tratado sobre o filme documentário. O Neorrealismo era para ele um cinema sem anteparos que se interpusesse entre a lente e o real, porque apostou em algumas regras como: o uso de “não atores”, a captação de histórias comuns, de cotidianos frugais, o que potencializava o discurso universal destes filmes.

Na “escala Kracauer” de classificação dos filmes em seu grau de relação com a realidade, o *Neorrealismo* era por ele classificado na mesma categoria de *Rien que les heures*, como um filme de “histórias encontradas”, cujo roteiro brota da vida em sua fluidez mais verdadeira, em seu estado físico natural¹⁸⁶.

Para Kracauer não há uma regra rígida de linguagem que defina o patamar ideal de relação entre cinema e realidade, ele não descarta o uso do experimental, do poético, desde que estes recursos não afastem o filme do seu propósito de captar a vida. Segundo Kracauer, ao contrário do teatro, o cinema foi talhado para captar o inusitado.

Kracauer cita Alberto Cavalcanti e Joris Ivens como autores que partiram da vanguarda em direção ao realismo, calcado em “histórias encontradas”, em que o apuro estético era bem-vindo, desde que não se esgotasse em exercício formal.

Neste sentido a escola griersoniana trafegava entre os dois mundos, o formal e o realista, para Kracauer aqueles eram filmes de realidade mental, que apostavam mais na força da palavra (*voice over*) do que nas imagens. Na opinião de Kracauer os trabalhos que mais se destacavam na produção do *G.P.O Film Unit* eram *Song of Ceylon* (1934), de Basil Wright e *Night Mail* (1936), de Harry Watt e Basil Wright¹⁸⁷.

Com montagem e produção de Cavalcanti, *Night Mail* era para Kracauer uma espécie de *road movie* noturno sobre o comboio que liga Londres a Glasgow. “A poesia de *Night Mail*, que no final chega a emancipar-se do visual para assumir uma certa independência dos versos de Auden, é ainda a poesia do

¹⁸⁶ KRACAUER, Siegfried *Theory of film*.

¹⁸⁷ Ibidem, p.200.

comboio dos correios real e da noite que os envolve.”¹⁸⁸ Na opinião de Kracauer, *Night Mail* se equilibrava entre o realismo e o formalismo, sendo ao mesmo tempo um filme “cinemático” (calcado na imaginação do artista) e fortemente realista, o que era para ele uma característica rara nos documentários até então.

Para o teórico, o documentário tinha de forma geral um universo específico, restrito, que impedia que ele alcançasse a universalidade do público “a dramatização da história humana”. Esta universalidade só seria alcançada com o *Neorrealismo*; “Os filmes tendem a explorar a vida cotidiana, cuja composição varia de acordo com o lugar, as pessoas e o tempo. Então, eles nos ajudam não só a apreciar o ambiente que nos cerca, mas a estendê-lo em todas as direções. Virtualmente tornam o mundo o nosso lar”¹⁸⁹.

O fato de Kracauer identificar esta potencialidade poética e social em *Night Mail* alimenta a tese de que Cavalcanti antecipou em sua atuação na *G.P.O Film Unit* o que o cinema consagraria mais tarde no *Neorrealismo*. Kracauer não via, por exemplo, este encontro feliz entre o cinemático e o realista nos filmes de Flaherty, que ele não considerava suficientemente cinemático (ou cinematográfico).

Para ele, assim como a fotografia, o cinema deveria quebrar as nossas relações automáticas, familiares com o mundo para em seguida reconstruí-las, ressignificando objetos conhecidos sob novos ângulos, ampliando as fronteiras da realidade convencional e dos olhares pré-concebidos sobre o mundo. Podemos citar como exemplo desta ressignificação a forma como Cavalcanti representou a importância e a dimensão da conectividade proporcionada pelos correios ingleses, tendo as cartas como objetos ressignificados.

A obra de Cavalcanti tem um componente particular que chamava a atenção de Kracauer sobre o cinema em toda a sua potencialidade de releitura livre do mundo: o som. Para Kracauer, o som é um elemento de trabalho privilegiado porque está fora da esfera do racional, levando-nos para camadas

¹⁸⁸ ibidem, p.203.

¹⁸⁹ KRACAUER, Sigfried *Theory of film* p. 304 Tradução minha feita a partir de Original em inglês: Films tends to explore this everyday life, whose composition varies according to place, people and time. So they help us not only to appreciate our given material environment but to extend it in all directions. They virtually make the world our home.

profundas do sensorial. Para ele o som pertence ao mundo das sensações, assim como as imagens. Esta faceta pode ser enfatizada ainda mais se colocada em contraposição às imagens, este pensamento vai ao encontro do conceito que Cavalcanti criou para a sua montagem sonora inovadora, que libertava o som da sincronidade imagética.

Nas primeiras duas décadas do século XX, o embate entre o realismo (naturalista) e as vanguardas, sobretudo o *Surrealismo*, significou uma primeira etapa do movimento dialético que iria forjar a linguagem cinematográfica em sua totalidade. O componente poético veio para permeabilizar a relação entre o cinema e a realidade através da ambiguidade, seja na proposta realista da representação da vida (no realismo poético) ou no caminho que radicalmente rompeu com o naturalismo através do experimental (surrealismo).

Seja na década de 1920 ou nas ressonâncias das vanguardas nos *Cinemas Novos* na década de 1960, o componente poético se mostrou fundamental na construção do discurso fílmico.

Em filmes como *Terra em Transe* – ou se deseja um exemplo mais radical, em filmes como *Ballet Mécanique* e *Large d'Or* – os procedimentos retóricos se apresentam sem nenhum tipo de camuflagem, obrigando o espectador a decifrar, a todo o instante, emblemas e configurações metafóricas impregnados de ambiguidade. Por conseguinte, quer a poesia esteja nos sentidos que ocultam os objetos do mundo, quer na espessura dos significantes do discurso cinematográfico, a única coisa de que temos garantida é que ela anda sempre de mãos dadas com a ambiguidade¹⁹⁰.

Neste sentido *Rien que les heures* teve uma importância seminal na associação do componente poético ao social. Diferentemente do cinema russo que o antecedeu, com o seu forte discurso ideológico e político, *Rien que les heures* transitou na interface do documentário social e do experimentalismo poético, unindo duas vertentes até então apartadas na linguagem do cinema, potencializando signos realistas e poéticos em uma mesma narrativa

Creio, pois, que, nesse confronto de significados que palpita no interior dos processos conotativos, atuam de um lado, os valores emblemáticos e, de outro, os valores simbólicos. No caso do cinema, os primeiros se manifestam naquilo que as imagens cinematográficas preservam da “realidade” dos objetos representados,

¹⁹⁰ CANIZAL, Eduardo Peñuela. *Cinema e Poesia* In XAVIER Ismail (org) *O cinema no século*, Rio de Janeiro(RJ): Imago, 1996. p. 361.

ao passo que os segundos dependem da expressividade que estes mesmos objetos ganham nas malhas da linguagem... Nesse labirinto de signos, o cinema se encontra com a poesia no instante em que o emblematismo da representatividade mecânica da linguagem fotográfica se transforma no simbolismo da linguagem fotogênica¹⁹¹.

O cinema se afirmou como arte a partir do momento que ampliou suas fronteiras além da representação mimética da realidade, deixando realçar a presença do autor, a visão idiossincrática do artista por trás da câmera foi fundamental para esta conquista. “Ao transcender a representação mimética permitida pelo dispositivo mecânico, o cinema se instituiu como arte autônoma”¹⁹².

A ruptura do cinema com as matrizes literárias e teatrais foi fundamental para a sua afirmação como arte plena. Em 1938, no texto *O estudo do cinema* enquanto meio de expressão, publicado na revista *Bianco e Nero*, aqui já mencionado, Cavalcanti escreveria sobre a necessidade de se alimentar o arsenal teórico cinematográfico para a consolidação do cinema como arte autônoma:

A bibliografia do filme ainda é muito pobre, e isto apesar da importância do material, não somente do ponto de vista social, mas também do ponto de vista estético. O número de ensaios sérios dedicados ao filme permanece ínfimo, comparado, por exemplo, àqueles dedicados ao teatro. Por outro lado, a crítica cinematográfica é, no seu conjunto, inferior à crítica dramática... O que permanece irremediavelmente atrasado não é menos vital: é a afirmação da independência crescente do filme com relação ao romance e ao teatro; é o estabelecimento definitivo das características do assunto cinematográfico e de sua necessidade no filme do futuro. E, enfim, as bases da autonomia do filme enquanto meio de expressão¹⁹³.

Esta questão provocou um imenso debate teórico em torno das propriedades técnicas do cinema, sua capacidade de apreensão da realidade e das armadilhas que o realismo poderia provocar como aprisionamento da linguagem e da afirmação do cinema como arte autônoma em relação ao teatro e à literatura.

Para Bazin e Kracauer os anteparos mecânicos de reprodução fotográfica garantiam a objetividade essencial ao cinema, já para Rudolf Arnheim “os defeitos do cinema ... ofereciam um trampolim para a excelência artística...O que

¹⁹¹ CANIZAL, Eduardo Peñuela. *Cinema e Poesia* In XAVIER, Ismail (org) *O cinema no século*, p. 362.

¹⁹² STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*, p.78.

¹⁹³ CAVALCANTI, Alberto. *O estudo do cinema como meio de expressão* In PELLIZZARI, Alberto e VALENTINETTI, Claudio M. p 196 e 197.

Arnheim percebia como algo a ser transcendido – a reprodução mecânica, pelo filme, das aparências fenomênicas – para Bazin e Kracauer era a própria chave para a sua força”.¹⁹⁴

Em seu artigo *The evolution of film language* Bazin desenvolveu a sua defesa sobre o triunfo do realismo no cinema, distinguindo os cineastas que apostam na imagem e os que apostam na realidade:

Os cineastas “da imagem”, em especial os expressionistas alemães e os diretores soviéticos da montagem, dissecaram a integridade do continuum espaço temporal do mundo, segmentando-o em fragmentos. Os cineastas “da realidade”, em contraste, utilizaram a duração do plano-sequência em conjunto com a encenação em profundidade para criar uma sensação em multiplus planos da realidade em relevo¹⁹⁵.

Se considerarmos apenas esta classificação baziniana acima citada, Cavalcanti seria um cineasta da imagem, por todas as suas interferências realizadas na montagem. Mas se reavaliarmos os conceitos de Bazin a partir da releitura proposta por Mário Alves Coutinho, será preciso que se reavalie esta classificação, porque, como vimos, a intervenção do autor sobre a realidade era para Bazin, uma premissa inevitável, sendo assim, inerente também aos cineastas “da realidade”.

2.2.

A chegada do som e o ocaso da *avant-garde*

A representação do real ganha um novo elemento em 1927 com a chegada do som, o que representou mais um marco para a elaboração do cinema como linguagem autônoma.

Ainda no final dos anos 1920, mais precisamente em 1928, cineastas russos como Eisenstein, Alexandrov e Pudovkin lançaram um manifesto pedindo a não sincronicidade entre som e imagem como exigência mínima para um cinema sonoro não submetido ao teatro. O uso do som como elemento autônomo e criativo seria um desafio ao longo da história do cinema.

Todo o trabalho do cinema clássico e de seus subprodutos, hoje predominantes, visou, portanto, especializar os elementos sonoros, oferecendo-lhes

¹⁹⁴ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. p. 93.

¹⁹⁵ BAZIN, André apud STAM, Robert. *Introdução à linguagem do cinema*, p. 94 – 95.

correspondentes na imagem – e, portanto, a garantir, entre o som e a imagem um vínculo biunívoco, redundante, poderia-se dizer.... Há alguns anos, assiste-se a um retorno de interesse por formas de cinema, nas quais o som já não seria, ou nem sempre seria, submetido á imagem, mas sim tratado como um elemento autônomo do filme.¹⁹⁶

Foi nas possibilidades criativas da banda sonora que o Cavalcanti ancorou a sua nova jornada no cinema britânico. Em *seu Filme e Realidade*, ele desenvolveu a sua ideia sobre o uso do som no cinema e os caminhos que esta relação tomou no cinema clássico.

No cinema tem o ruído um valor puramente abstrato, que é independente do seu valor real. A imaginação agindo sobre os ouvidos, mostrou, por exemplo, que o som do vento pode sugerir profundidade ou velocidade, que o ruído de um motor de avião pode dar a ideia de altura. O filme dramático porém ignorou durante muito tempo todas estas possibilidades do ruído. Este era usado somente em estrita sincronidade¹⁹⁷.

No capítulo sobre o som, que Cavalcanti publicou em seu livro testemunho *Filme e Realidade*, o cineasta divide o som nas categorias de palavra e música-ruído. Ele lembra que o cinema sempre foi sonoro, na medida em que nunca foi silencioso. O som sempre foi um instrumento de apoio ao espetáculo da imagem

Para um estudo razoável do filme sonoro é preciso voltar, ainda uma vez, aos primeiros tempos do cinema. A história do som no cinema começa com a invenção deste último. Em nenhum período de sua evolução, foi costume mostrar filmes ao público sem um acompanhamento sonoro qualquer e assim podemos dizer que o filme realmente silencioso nunca existiu...Desde o início, e muito antes da existência das salas de projeção especializadas...se preocupavam em achar meios de justapor esse acompanhamento sonoro que completasse a ilusão¹⁹⁸.

No mesmo ensaio, Cavalcanti comenta a incredibilidade da classe em relação ao som, lamenta também os erros cometidos em busca de uma sincronidade absoluta, negligenciando a potencialidade experimental do som como elemento criativo, e valorizando apenas, a capacidade da banda sonora em realçar os aspectos realistas dos filmes.

Teoricamente, a adição da banda sonora ao filme deveria simplificar o problema do som no cinema. No entanto, a sua história narra um lento progresso, alcançado com imenso desperdício de tempo, dinheiro e energia. Muitos dos diretores do filme mudo, inclusive alguns dos mais inteligentes, não acreditavam que o filme

¹⁹⁶ AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas (SP): Papirus, 1995. p. 49.

¹⁹⁷ CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*, p.153-154.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 135.

sonoro fosse aceito definitivamente. René Clair, em entrevista à revista “Pour Vous”, declarou terminantemente: “O filme sonoro não durará seis meses” ... A banda sonora era para estes estetas um novo brinquedo, do qual o público logo se cansaria... Enganaram-se num ponto: o público não se cansou. Mas noutro ponto estavam certos: a crítica à maneira como eles estavam sendo usados. O público e os produtores agarraram-se à única coisa que lhes pareceu nova na recente invenção, que era a palavra sincronizada. E os filmes começaram a falar louca e abundantemente¹⁹⁹.

O uso da palavra não sincronizada, defendido por Cavalcanti, não chegou a se consolidar entre os filmes de ficção, se restringindo na maioria das vezes aos documentários.

Certos narradores perceberam intuitivamente que a palavra não sincronizada deveria acrescentar ideias à imagem e não a descrever. O poema de W.H.Auden, para Night Mail, os versos de Pare Lorentz para The River, e a prosa ritmada de Ernest Hemingway para Spanish Earth valem como os melhores exemplos de comentários líricos e mostram o valor da palavra não sincronizada²⁰⁰



Figura 24: Fotograma de *O Rio (The river)* (1951) de Jean Renoir.

A Paris das primeiras décadas do século XX vivia ávida por um cinema que refletisse a contemporaneidade: “O espetáculo e a narrativa estavam inseparavelmente ligados na florescente cultura de massa de Paris: o realismo do espetáculo, na verdade, quase sempre dependia da familiaridade com as narrativas supostamente reais dos jornais”²⁰².

¹⁹⁹ Ibidem, p.141.

²⁰⁰ CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*, p. 142 – Cavalcanti se refere aos filmes.

The River (1951) direção: Jean Renoir e *The Spanish Earth* (1937) dir: Joris Ivens.

²⁰¹ Fonte da imagem: <https://br.pinterest.com/pin/177751516512380656/?lp=true>.

²⁰² HANSEN, Mirian Bratu. *Estados Unidos Paris Alpes Krakauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade* In *O cinema e a invenção da vida moderna* CHARNEY, Leo e SCHWARTZ R., (org) p. 412.

Apesar desta demanda pela representação realista daquela Paris, a atmosfera que cercava o cinema na França na época das vanguardas propiciava sua relação profunda com as outras artes, integrando diferentes linguagens no processo criativo da imagem em movimento “De nossa parte, encontrávamos Derain, Léger, Mac Orlan, o próprio pai Gide, que se interessava muito pelo que fazíamos. Havia também uma violência, uma agressividade, sobretudo nos surrealistas, que se perdeu. Agora, ninguém protesta, aceita-se tudo passivamente²⁰³”, disse Cavalcanti sobre os primeiros anos de explosão da *avant-garde*.

Depois de *Rien que les heures* Cavalcanti realizou outros filmes importantes na Paris da vanguarda, entre eles *En Rade* (1927) - que foi mais tarde adaptado para a realidade brasileira em *O canto do Mar - Yvette* (1927), baseado em uma novela de Guy de Maupassant, e *La P'tite Lilie* (1927) Cavalcanti diria sobre sua amiga Catherine Hessling:

Era uma mulher muito bonita, elegante, uma atriz fenomenal como já não se faz mais, creio... Eram mulheres que não eram de sua época. Tinham qualquer coisa de atemporal, de misterioso, que sempre me fascinou. Creio que fiz com Catherine os meus filmes franceses menos ruins, Em Rade e La P'tite Lilie. Era uma comediente inquieta, obcecada por Chaplin, era difícil segurá-la²⁰⁴.

Assim como *Rien que les heures*, *En Rade* também sofreu com a censura, apesar de algumas críticas elogiosas o filme foi recebido negativamente de forma geral, sofreu cortes e foi considerado por alguns críticos um filme doentio. Todo este clima ,alguma inércia e a falta de dinheiro em seu lançamento resultaram em um mau desempenho comercial.

²⁰³ CAVALCANTI, Alberto apud BEYLIE Claude, LEMARCHAND Didier e MICHAUD Christian. *Entrevista com Alberto Cavalcanti em Ecran, 30, de novembro de 1974* In Alberto Cavalcanti PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, M. Claudio, p.301.

²⁰⁴ Ibidem, p.303,



205

Figura 25: Fotograma de *En Rade* (1927) Alberto Cavalcanti.

Cavalcanti narrou detalhes da realização:²⁰⁶ “*Os interpretes para o filme eram excelentes, contava-se com a colaboração da Nathalie Lissenko no papel da mãe, Georges Chalia no de rapazinho, Catherine Hessling fazendo a mocinha e Philippe Heriat o papel do idiota.*”

Catherine tinha acabado de estrear *Nana*, de Jean Renoir, filme que resultou em um desastre de crítica, muito pelo desempenho da atriz, o que Cavalcanti considerou uma imensa injustiça:

Catherine Hessling possuía um talento invulgar, com uma grande força interior, não se exibindo diante da câmera como uma vedete qualquer, mas como uma atriz que sabia e podia ir às profundezas do personagem, desde que orientada e auxiliada por um diretor capaz. Foi isso que aconteceu em *En Rade*. Creio que o seu desastre em *Nana* foi mais uma consequência do desvairio em que se meteu Jean Renoir, levando ao máximo, sem auto-crítica, o seu romance com a mulher²⁰⁷.

²⁰⁵ Fonte: <http://malcolmlowryatthe19thhole.blogspot.com.br/2009/07/cavalcantis-en-rade-1927.html>.

²⁰⁶ BORBA FILHO, Hermilo, memórias Cavalcanti acervo Sergio Caldieri sem número nas páginas.

²⁰⁷ *Ibidem*, sem numeração nas páginas.



Figura 26: Still de Catherine Hessling no set de *En Rade*

Este foi o momento em que Cavalcanti se aproximou intimamente da família Renoir, como ele narrou em suas memórias:

A partir desse período, Cavalcanti tornou-se mais íntimo da casa, onde se respirava uma atmosfera formidável e foi lá que o aspecto da pintura se esclareceu diante dos seus olhos e da sua inteligência de maneira completa e absoluta²⁰⁹.

Cavalcanti narra também como pressentiu neste momento que um novo cinema estava surgindo, que a sua geração, apostando nos experimentos de maneira muitas vezes intuitiva, estava preparando o território para a solidificação de um cinema potencialmente comercial e industrial.

Afinal de contas o cinema daquele tempo apenas se iniciava num caminho de experiências, os cineastas preparando o terreno para os grandes filmes que haveriam de surgir, com todos os recursos da técnica, da propaganda, da interpretação baseada na “naturalidade artística”.²¹⁰

O insucesso de Hessling e a confiança depositada na atriz por Cavalcanti acabou por associar ambos em um mesmo naufrágio crítico.

O fato é que qualquer pessoa de coragem-menor se haveria afastado dela sem pesquisar as causas do seu insucesso ou a frieza com que recebiam críticos e espectadores, mas a crença de Cavalcanti naquela mulherzinha fabulosa era realmente sincera. Não se pode negar, é claro, que essa crença na refugiada belga prejudicou um bocado a sua carreira como diretor, pois pode perceber que

²⁰⁸ Fonte: <http://malcolmlowryatthe19thhole.blogspot.com.br/2009/07/cavalcantis-en-rade-1927.html>.

²⁰⁹ BORBA, Filho Hermilo memórias acervo Caldieri.

²¹⁰ Ibidem.

aquelas pessoas que não acreditavam na Hessling, por tabela, também, não acreditariam em Cavalcanti e os dois se juntavam na boca dos descrentes e dos botocudos habitantes de qualquer lugar do mundo²¹¹.

Nas dezenas de artigos que Bazin dedicou ao cinema de Jean Renoir, ele afirmou, mais de uma vez, que o período não sonoro do cineasta francês foi completamente guiado pela presença e influência de Catherine Hessling²¹². Bazin exalta em seus artigos a força de Hessling, segundo ele: “uma mulher extraordinária, de corpo imperfeito, mas estrategicamente articulado, talvez pela bagagem que trouxera como musa do impressionismo, uma curiosa criatura, mecânica e vívida, etérea e sensual”.²¹³

A má estratégia de lançamento de *En Rade* por parte dos produtores também ajudou na não visibilidade do filme. Cavalcanti considerou um erro em potencial o lançamento do longa-metragem no *Vieux Colombier*, em detrimento do *Estúdio das Ursulinas*, sala consagrada no meio cinematográfico e no circuito de exibição comercial de Paris.²¹⁴

Apesar do insucesso de *En Rade*, Cavalcanti ainda iria participar de mais tres produções da *Neo Film*, duas delas estreladas por C. Hessling, *Yvette* (1927) e *La P'Tite Lili* (1927)²¹⁵, que Cavalcanti apresentou com sucesso no Festival de Baden-Baden, em uma sessão que contou com a música de Darius Milhaud executada ao vivo pelo músico. Cavalcanti destaca em suas memórias a viagem de carro que fez para o Festival, na companhia de André Gide, de quem ficou amigo.

Nesta viagem conviveu muito com Gide e pôde de perto admirar a lucidez do seu espírito completamente ausente de preconceitos, com uma qualidade peculiar às pessoas de talento real: ausência de pedantismo e uma simplicidade encantadora²¹⁶.

²¹¹ Ibidem.

²¹² BAZIN, André *What is Cinema? Volume 1 (1967) and Volume 2* Los Angeles: University of California Press, 1971. Trecho citado na página: <http://dreamsandvisions.squarespace.com/journal/2016/8/30/andre-Bazin-on-catherine-hessling-and-renoirs-silent-films.html>.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ BORBA FILHO, Hermilo *Uma Vida* In PELIZZARI, Lorenzo In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p. 119.

²¹⁵ Há divergências sobre o título do filme, no IMDB e em outras fontes ele apresenta como *La P'Tite Lili*, e nas memórias de Cavalcanti é sempre citado como *La P'Tite Lilie*.

²¹⁶ BORBA FILHO, Hermilo *Uma Vida* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p. 123.

La P'Tite Lili é uma transposição para a tela de uma famosa canção francesa, *La Barrière*, de Eugène Gavel e F. L. Benech. O filme propõe uma série de experimentos, como o uso de uma estopa como filtro para simular neblina, algumas trucagens à la Méliès, e *gags* chaplinianas. A trágica história de uma costureira que se prostitui e acaba assassinada, vivida por Catherine Hessling, tem Jean Renoir no elenco. Cavalcanti optou por assumir a estrutura musical da matriz original na tela, e há a inserção de partituras em vários momentos do roteiro.



217

Figura 27: Catherine Hessling em Fotograma de *La P'Tite Lili* Dir: Alberto Cavalcanti.

A ideia de *La P'Tite Lili* nasceu durante as filmagens de *Yvette*, um pequeno “divertimento”, criado pelo mal tempo durante as filmagens:

Quando estavam rodando os exteriores de *Yvette*, nos estúdios de Billancourt, o tempo tornou-se ruim e nada poderiam fazer até que aquilo passasse. Então, apenas para se divertirem, procuraram fazer um filme curto, onde o tempo cinzento fosse um dos fatores positivos e não negativos...O filme foi rodado em praticamente quatro dias, custando aos produtores a quantia de sete mil e quinhentos francos. Foi um sucesso brutal. Sucesso de prestígio e comercial...Talvez tenha sido *La P'tite Lili* o filme que apresentou maior renda até hoje na história do cinema em proporção ao seu custo²¹⁸.

Yvette foi considerado por Cavalcanti como um filme menor em sua trajetória, de cunho estritamente comercial. A livre adaptação da obra homônima de Guy de Maupassant, a fita foi incompreendida em todos os meios: “Com esta obra aconteceu uma coisa muito curiosa em relação ao público, os intelectuais

²¹⁷ Fonte: fotograma captado do YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=eUpZBCpyGTo>

²¹⁸ BORBA FILHO, Hermilo. Memórias acervo Sergio Caldieri páginas não numeradas.

achavam que o filme era muito comercial, enquanto os comerciantes consideravam o filme demasiadamente intelectual”.²¹⁹



Figura 28: Catherine Hessling em *Yvette* (1927).

Abrirei aqui um parêntesis para contar como, em suas memórias, quando fala sobre a experiência de realizar *La P'Tite Lili*, Cavalcanti conta uma história interessante, de como conheceu o escritor James Joyce:

Foi depois do lançamento de *La P'Tite Lili* que James Joyce, gostando do filme, mandou convidar Cavalcanti para ir a sua casa. Ao contrário da impressão que teve de Gide, ficou muito decepcionado. Era um apartamento à margem esquerda do Sena, a casa sempre muito cheia, quase só de irlandeses e de pessoas desconhecidas. Joyce estava quase cego, e durante horas a fio, não fez outra coisa senão cantar, bastante mal, canções irlandesas, e também mal acompanhando-se ao piano. Voltou ainda várias vezes, com esperança de compreender melhor Joyce, o que nunca conseguiu.²²¹

É interessante pensar como alguns aspectos fundamentais abordados por Cavalcanti em *Rien que les heures* foram negligenciados em sua filmografia posterior. Com exceção de *En Rade*, que manteve o compromisso com o realismo, retratando a vida portuária e seu universo marginal, os demais filmes realizados pelo brasileiro em sua fase francesa não tiveram o mesmo aspecto de documento social que ele imprimiu em *Rien que les heures*.

Propostas menos comprometidas com o discurso social, como foi o caso de *Yvette* e *La P'Tite Lili*, e produções de cunho exclusivamente comercial, como

²¹⁹ *ibidem*.

²²⁰ Fonte: <https://alchetron.com/Catherine-Hessling>.

²²¹ BORBA FILHO, Hermilo *Uma Vida In* PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p.126.

foram as da *Paramount*, contribuíram para que estes filmes não tivessem o caráter de ruptura que marcou o trabalho de Cavalcanti.

Após a realização dos dois filmes com Catherine Hessling, as relações entre o brasileiro e Jean Renoir estavam em oscilação, como de costume, entre altos e baixos. Em suas memórias, Cavalcanti conta que havia oferecido a Renoir a realização de *Tire au flanc* (1928), a partir de uma adaptação que ambos haviam feito, com a colaboração de Claude Heymann e Andre Cerf a partir de um *vaudeville* de Andre Mouezy-Eon e André Sylvane²²². A crise entre os cineastas é assim tratada nas memórias de Cavalcanti:

Pouco tempo depois, Renoir, com finanças esgotadas, afastou-se. Foi a primeira desilusão na amizade com aquele homem tão cheio de arestas, talvez pela concepção besta, ainda hoje em uso por certos excêntricos, de que um artista é um homem anormal e a quem se permite uma série de pequenas tratantadas proibidas aos homens comuns...O que magoava Renoir, no fundo, era o fato do diretor brasileiro ser amicíssimo de Catherine Hessling, de quem, ele se havia divorciado para ligar-se a Dido Freire, filha daquele consul tão camarada de Liverpool²²³.

Em 1927, surgiu uma grande oportunidade, em mais um episódio surpreendente na trajetória de Cavalcanti. O diretor francês Maurice Tourneur, que havia se exilado nos Estados Unidos durante a primeira guerra, desde 1914, havia recebido o convite da produtora *Lutèce-Films* para dirigir *Le Capitaine Fracasse*, uma adaptação da novela homônima de Théophile Gautier. Porém, a população francesa, revoltada com a “fuga” de Tourneur para a América durante a guerra, fez tanto alvoroço que a produtora desfez o convite (Tourneur iria para a Alemanha e realizaria a primeira produção internacional com Marlene Dietrich).²²⁴

Cavalcanti, assim foi convidado para assumir o lugar de Maurice Tourneur na direção de *Le Capitaine Fracasse*... Para ele o filme revestia-se de uma grande importância, pois havia principalmente a possibilidade de reunir um elenco com atores de primeira grandeza... Para o principal papel feminino havia contratado uma jovem holandesa que muito aplaudira num filme de Fritz Lang: Lien Deyers²²⁵.

²²² Catálogo *Mostra Alberto Cavalcanti um brasileiro cineasta do mundo* – Rio de Janeiro (RJ): SESC 2005, p. 30.

²²³ BORBA FILHO, Hermilo. Memórias acervo Sergio Caldieri, sem numeração nas páginas.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ Ibidem, O filme de Fritz Lang ao qual Cavalcanti se refere é *Spione* (1928) – fonte: IMDB

Durante as filmagens de *Le Capitaine Fracasse*, surgiu um personagem que seria revolucionário para o cinema: o som. Cavalcanti insistiu com os produtores que sincronizassem pelo menos algumas sequências do filme, mas: “os produtores, porém, como muita gente boa daquela época, não acreditavam que o som viesse para ficar e recusaram servir de pioneiros numa batalha que pensaram estar perdida, antes de começada”.²²⁶

Capitão Fracasso é um épico de aventura, com ótimas sequências de ação, como aos 01h04’, em que a trupe tenta invadir o castelo para salvar a mocinha. O filme tem um roteiro clássico, com bons desempenhos do elenco e uma direção eficiente de Cavalcanti. Com muitos cenários, figurantes e produção de objetos e figurinos de época, o filme talvez se tornasse um grande sucesso se tivesse se rendido à sonorização.



Figura 29: Fotograma com cena de ação de Capitão Fracasso (1928).²²⁷

No início da década de 1930, com a chegada do cinema falado, a vanguarda começava a perder força em Paris, e Cavalcanti iniciava a sua relação com a *Paramount*, que impulsionaria a sua mudança para a Inglaterra.

...Sempre fui sedento pela experimentação, por novas técnicas. Naquele momento eu estava contratado na Paramount, onde fazia um pouco de tudo, comédias de boulevard, versões francesas de filmes estrangeiros. Oh! Não era absolutamente grande arte, eu deveria ter reprimido minhas ambições...Pude

²²⁶ BORBA FILHO Hermilo memórias acervo Sergio Caldieri, sem numeração nas páginas.

²²⁷ Fonte: fotograma retirado do YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=UiyljJD9uw>

ainda fazer algumas pesquisas sobre o som...depois cansei, argumentei que estava doente, apresentei um falso atestado médico e parti para Londres²²⁸.

O cineasta ainda iria dirigir alguns trabalhos na França, fora do aparato da *Paramount*, como os longas-metragens *Au pays du scalp* (1931), *Le truc du Brésilien* (1932) – este com algum sucesso de público e crítica, e que no Brasil recebeu o título de *O tio da América*, já que o original tinha uma conotação negativa - *Coralie et cie* (1933) e *Le Mari Garçon* (1933). Mas nenhuma delas alcançou grande repercussão e nem expressou maiores ambições artísticas.

Em suas memórias, o cineasta traduz o sentimento que o impulsionou a buscar novos rumos: “Abandonando aquele desgraçado emprego de dirigir coisas alheias, o que lhe dava uma verdadeira sensação de prostituição artística...Daquela aventura restava, no entanto, como em toda experiência, um melhor aprimoramento da técnica”.²²⁹

²²⁸ CAVALCANTI, Alberto apud BEILYE, Claude; LEMARCHAND, Didier; MICHAUD *Entrevista com Alberto Cavalcanti (em Ecran, 30 de novembro de 1974, Paris)* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p. 301-302.

²²⁹ BORBA FILHO, Hermilo *Uma Vida* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p. 135.

3.

A conquista da Inglaterra e a invenção da realidade

Não esqueçam que o valor de um filme repousa sobre três
aspectos: social, poético e técnico
Alberto Cavalcanti²³⁰

I look on cinema as a pulpit
John Grierson²³¹

Os anos 1920 e 1930 marcaram, além de uma legitimação de teorias estéticas e de estratégias comerciais para o cinema, a consolidação de uma nova vertente para o potencial discursivo da imagem em movimento: a propaganda. Como vimos no capítulo anterior, desde os primórdios do cinema nos EUA o governo norte americano já havia percebido esta vertente, usando-a para “ensinar” aos imigrantes europeus as regras de comportamento e jurídicas do país, em uma espécie de cartilha do “*american way of life*”²³².

Na Europa o cinema russo também entendera desde a sua aurora a força da narrativa cinematográfica como discurso ideológico, se tornando um “bem valioso” desejado pelo Estado.

A Itália fascista e, sobretudo a Alemanha nazista também teriam no cinema uma poderosa arma ideológica, foi assim que as ideias de Hitler ganharam forma através da diretora Leni Riefenstahl “Assim que Hitler chegou ao poder em 1933, seu ministro de Esclarecimento Popular e Propaganda de trinta e seis anos, Joseph Goebbels, começou a tomar medidas para ter todas as mídias sob seu controle ... Ele gradualmente se encarregou de todos os aspectos da produção, distribuição e exibição”²³³.

²³⁰ CAVALCANTI, Alberto. *Notas aos jovens documentaristas (DF Bulletin, Copenhagen, 1948)* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Cladio M. *Alberto Cavalcanti*, p. 210.

²³¹ BARNOUW, Erick. *Documentary- the history of non-fiction film* London: Oxford University Press, 1983, p.85. – tradução: “Eu vejo o cinema como um púlpito”.

²³² GUNNING, Tom. *O retrato do corpo humano, a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema* In CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R (org). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 44.

²³³ BARNOUW, Erick. *Documentary- the history of non-fiction film*. p. 100 Original em inglês: As soon as Hitler came to power in 1933, his thirty-six-year-old Minister of Popular Enlightenment and Propaganda, Joseph Goebbels, began steps to bring all mídia under his control...He gradually took charge of all aspects of production, distribution, and exhibition.

Em agradecimento aos investimentos e apoio oferecidos pelo estado nazista Riefenstahl retribuiu: “O Führer elevou o cinema a uma posição de tal preeminência que atesta a sua consciência profética do poder sugestivo não realizado desta forma de arte”²³⁴.

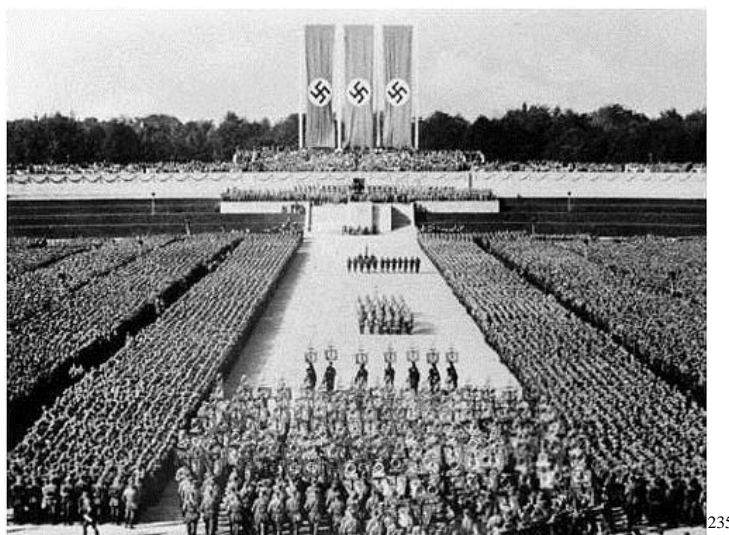


Figura 30: A excelência estética de O triunfo da Vontade (1934) de Leni Riefensthal.

Percebendo o potencial de propaganda da imagem em movimento, outros países europeus criaram departamentos de filmes ligados ao Estado e às suas instituições, que se especializaram na produção de filmes, um destes países foi a Inglaterra. Os objetivos eram amplos, desde educar, orientar sobre regras de comportamento, até propagar de forma didática como funcionavam alguns órgãos e serviços estatais.

Para John Grierson o atributo primordial do cinema era educar, filho de professores, as ideias deste escocês sobre uma nova educação para a reconstrução de uma nova relação com o estado vieram principalmente do teórico Walter Lippmann, que propôs uma reflexão sobre o tema no livro *Public Opinion*, de 1922. Nas palavras de Grierson “O cineasta documental, dramatizando questões e

²³⁴ Ibidem, p. 103. Original em Inglês: The Führer has raised film-making to a position of such pre-emInence testifies to his prophetic awareness of the unrealized suggestive power of this art form.

²³⁵ Fonte da Imagem: <http://www.cineset.com.br/o-triunfo-da-vontade-de-leni-riefenstahl/>.

suas implicações de forma significativa, poderia levar o cidadão através de regiões selvagens”²³⁶.

Grierson teve contato com o cinema de propaganda durante os três anos que passou nos Estados Unidos na primeira metade da década de 1920. Junto de Grierson estava William Crawford, diretor então de uma das maiores agências de propaganda do Reino Unido, que viria também se tornar um membro do *EMB* – *Empire Marketing Board Film Unit*, unidade de cinema dentro do departamento de propaganda estatal do governo britânico.

O desejo de Grierson de criar um novo cinema documental comprometido com a formação educacional do moderno cidadão britânico era consonante com a estratégia do Estado em estabelecer um sólido departamento de propaganda.

O EMB (Empire Marketing Board) nasceu em um momento de crescente conscientização sobre os valores publicitários dos filmes. A maior parte desta atenção se relacionou com o desejo de aumentar o número de filmes britânicos dentro do Império como um meio de anunciar produtos britânicos e imperiais ... O EMB foi o ponto de entrada na Grã-Bretanha para muitas idéias sobre publicidade e relações públicas importadas da Estados Unidos por homens como Grierson ²³⁷.

Em 1927, Grierson procurou Sir Stephen Tallents, diretor do *Empire Marketing Board*, o órgão tinha na época como diretor do departamento de filmes o escritor Rudyard Kipling, que acabara de finalizar a ficção *One Family*, que além de consumir parte do orçamento anual do *EMB* resultara em um desastre de bilheteria.

Tallents colocou Grierson em contato com Arthur M. Samuel, secretário do tesouro britânico e Grierson convenceu Samuel de que o *EMB* deveria financiar um filme sobre a pesca do arenque. E foi assim que, com um orçamento de 2.500 libras, Grierson realizou o seu primeiro trabalho como diretor e produtor,

²³⁶ BARNOUW, Erick. *Documentary – a history of non fiction film* p. 85 Original em Inglês: The documentary filmmaker, dramatizing issues and their implications In a meaningful way, could lead the citizen through the wilderness.

²³⁷ SWANN, Paul. *The British Documentary Film Movement 1926 – 1946*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. p.25 Original em inglês: The EMB (Empire Marketing Board) was born at a time of growing awareness of the publicity values of films. Most of this attention related to the desire to increase the number of British films within the Empire as a means of advertising British and Empire products... The EMB was the point of entry into Britain for many ideas about publicity and public relations imported from the United States by men like Grierson.

o documentário *Drifters*, que seria mais tarde, em 1929, lançado no *London Film Society* (Grierson só realizaria outro filme como diretor em 1934, *Granton Trawler*, que contou com Cavalcanti na criação do som).

The STOLL HERALD

Stoll Picture Theatre, Kingsway

No. 21 Vol. VI. **CONTINUOUS PERFORMANCE** Tel.: HOLBORN 3703
Doors Open 12 Noon. Programme Commences 12.30 p.m. **SUNDAYS—6 p.m.**

Manager: F. G. H. MACRAE. Acting Manager: W. B. SEAL
 Editor: KATHLEEN MASON, M.A. DECEMBER 2nd, 1929

NEXT WEEK'S FILMS Entire Week, Commencing December 9th
 PREMIER WEST END PRESENTATION
 THE EPIC OF THE NORTH SEA HERRING FLEET

DRIFTERS (SILENT)

What the Press Think of this Marvellous Film.

"A beautiful film."—*Daily Mail*.
 "A really remarkable British sea film."—*Evening Standard*.
 "Exciting and interesting . . . full of beautiful and clever photography."—*Evening News*.
 "A very clever British film . . . an absorbing picture . . . catches all the glamour and romance connected with the deep."—*The Bioscope*.
 "'Drifters' is ceaselessly human. It has the rugged spirit of the sea and its sons. The ocean in all moods has been caught by the camera, and angry or placid, high seas or harbour, the result is a panorama of absorbing charm."—*Cinema*.
 "A work of art, a document of value and a drama of humanity that has some social purpose."—*Sunday Worker*.
 "It is a dramatic and thrilling picture which possesses more human appeal and definite entertainment value than a dozen films based on

THE SEA DOG! One of the rugged British fishermen in the Sea Epic, "DRIFTERS" fictitious happenings."—*Film Weekly*.
 * * *
 For Special Descriptive Write-Up of this Great Sea Film, see pages 6 and 7.

238

Figura 31: Cartaz anunciando a exibição de *Drifters* em 02 de dezembro de 1929.

²³⁸ Fonte imagem: <http://archives.wordpress.stir.ac.uk/2014/03/05/drifters-at-the-hippodrome-silent-film-festival/>.

Com *Drifters*, Grierson “inaugura” por sua vez o documentário na Grã-Bretanha, um alicerce e também um impulso para tradição realista do cinema britânico.

Filme mudo, *Drifters* moldou uma estrutura exemplar para os documentários feitos posteriormente no departamento de cinema da EMB: o processo de produção (um realizador sem experiência é assistido por um operador de câmera profissional), e a atitude do filme relativamente aos trabalhadores (pescadores projetados como figuras heroicas que lutam sem queixumes contra a aguras da vida)²³⁹.

Grierson diria sobre o processo que culminou no filme, que tratava-se de “convencer os homens do dinheiro de que uma frota pesqueira industrializada podia ser tão forte para o olhar como as velas negras dos sentimentos...”²⁴⁰. Graças a atuação dos cineclubes, os filmes realizados sem grandes aparatos comerciais ou que eram impedidos pela censura ganhavam espaço e potencial para despertar discussões e reflexões.

O *London Film Society* foi um dos pioneiros entre o movimento cineclubista na Europa, criado em 1925, o cineclube exibia programas temáticos com filmes em sequência. Em 10 de novembro de 1929 a programação exibiu *O Encouraçado Potenkim* seguido de *Drifters*. O filme de Eisenstein fora proibido nos cinemas da Inglaterra, mas como o cineclube era privado, a sua exibição não sofreu qualquer tipo de censura. *Potenkim* foi um enorme sucesso entre os membros do grupo, que também se impressionaram com *Drifters*. O êxito do filme de Grierson consolidou seu prestígio e ampliou a sua zona de influência junto às autoridades que mantinham o *EMB*. Este movimento acabou por levar Grierson ao cargo de gestor da unidade.

O poder de articulação de Grierson e a sua experiência bem sucedida como diretor em *Drifters* convenceu o Governo de que a *Film Unit* do *EMB* deveria se firmar permanentemente como produtora de filmes, o que nos permite afirmar que *Drifters* pode ser considerado a pedra fundamental do documentarismo inglês.

²³⁹ BOTELHO, João e VIEGASE, Manuela (org e autoria). *O cinema realista britânico – Journey to a Legend and Back*. Lisboa: Cinemateca Nacional 1978 p. 14 – Catálogo da Mostra que aconteceu na Cinemateca Nacional entre 27 de novembro e 15 de dezembro de 1978. Infelizmente no catálogo que tive acesso não consta os nomes dos autores dos textos.

²⁴⁰ *ibidem*.

Do cinema russo, Grierson se apropriou da representação do trabalhador como herói e também do uso da montagem para dramatizar o material realista. De Robert Flaherty, Grierson tinha aprendido o valor do trabalho de filmagem observacional simples que capturava com frieza a essência das coisas em um gesto ou uma expressão facial, e a possibilidade de encontrar romance no documental²⁴¹.

O investimento do governo inglês no audiovisual veio também de uma tentativa de ganhar terreno em seu mercado interno de exibição. Já na década de 1920 o cinema americano começava a ganhar uma parcela significativa do mercado exibidor na Inglaterra, e na década de 1930 os filmes produzidos nos EUA já dominavam as estatísticas. Apesar das leis de cota de tela para os curtas metragens, a produção inglesa de longas de ficção ainda era insipiente.

Além de seu talento como produtor, Grierson logo revelaria a todos a sua imensa capacidade diplomática, que fora fundamental para o crescimento e a consolidação do *G.P.O Film Unit*, que ocuparia o lugar do *EMB* na produção de filmes institucionais em 1934.

Calcado em ideias marxistas, que Grierson preferia chamar de socialistas, e moldado para ser didático, se instaurava assim o cinema documental na Inglaterra. Como bem lembrou Barnouw, a cartela final de *Drifters* sugere um traço de Grierson que marcaria a sua atuação no *G.P.O Film Unit*, o talento para agradar os financiadores do cinema que ele desejava realizar, sem trair as premissas artísticas que acreditava: “Grierson deve ter tido o *Empire Marketing Board* em mente na cartela final: “Então, para os confins da terra, vai a colheita do mar”.²⁴²

As motivações artísticas de Grierson eram sólidas, mas desempenhavam quase sempre papel coadjuvante diante dos seus objetivos como produtor. Em sintonia com o seu tempo e com todo o contexto histórico e político que marcava a passagem da década de 1920 para a de 1930, Grierson não poderia ignorar o

²⁴¹ BARNOUW, Erick. *Documentary a history of the non-fiction film*, p.33. Original em Inglês From the Russian cinema, Grierson had appropriated the notion of the workIngman as hero and also the use of montage to dramatize realistic material. From Robert Flaherty, Grierson had learned the value of simple observational camerawork that cold capture the essence of things in a gesture or a facial expression. And the possibility flndIng romance In realistic material.

²⁴² BARNOUW, Erick. *Documentary a history of the non-fiction film* - Original em inglês - p. 88 – tradução: Grierson must have had the *Empire MarketIng Board* In mInd In his fInal subtitle: “So to the ends of the earth goes the harvest of the sea.

cenário artístico que o rodeava, onde o interesse pela classe trabalhadora ganhava cada vez mais terreno. A depressão, o desemprego e a miséria motivaram a mobilização em massa dos trabalhadores, o que atraiu completamente a atenção da intelectualidade britânica, que já estava consideravelmente impactada pela Revolução Russa.

Desenvolveu-se o movimento Mass Observation... formou-se o Departamento de investigação do Trabalho, ligado ao Partido Comunista... As preocupações de John Grierson (1898 – 1972) pertencem a estes tempos... Não particularmente interessado pelo cinema como forma de expressão artística, Grierson desenvolveu um trabalho importante, decisivo no cinema britânico, pelo modo como teorizou e pôs em prática uma atitude nova relativamente à função do cinema... E enquanto Grierson se interessava pelo poder de intervenção social do cinema, os mesmos e outros interesses estavam a fazer surgir através do mundo, aquilo que se convencionou chamar documentário²⁴³.

Através do prestígio conquistado, Grierson deu início ao trabalho de transformar o *EMB* em um celeiro para o documentarismo britânico, e o primeiro passo era recrutar jovens entusiastas das ideias que ele gostaria de propagar, entre elas, a de adaptar as teorias marxistas do cinema russo para a social-democracia. Um cinema que dialogasse com as premissas didáticas defendidas por ele, somadas aos interesses do império britânico, que financiaria a empreitada. “Pensamos em como uma apreensão dramática da cena moderna poderia resolver o problema, e nos voltamos para os novos instrumentos de grande alcance, o rádio e cinema, como instrumentos necessários, tanto na prática do governo quanto no gozo da cidadania”²⁴⁴, disse Grierson sobre o desafio de reinventar o *EMB* e transformá-lo em uma fértil produtora de filmes sob todas as expectativas que cercavam o projeto.

Foi sob este espírito de uma nova escola a serviço dos interesses do império, mas com abertura para experiências estéticas e para um cinema

²⁴³ Ibidem, p.12. Original em inglês: The Mass Observation movement was developed ... the Department of Labor investigation was formed, connected to the Communist Party ... The concerns of John Grierson (1898 - 1972) belong to these times ... Not particularly interested in cinema as In the form of artistic expression, Grierson developed an important and decisive work in British cinema, for the way he theorized and put into practice a new attitude towards the function of cinema ... And while Grierson was interested in the power of social intervention of cinema, the same and other interests were causing to arise through the world, what was conventionally called documentary

²⁴⁴ GRIERSON, John apud HARDY, Forsyth *Grierson on documentary*, London: Faber & Faber, 1966. p.79. Original em inglês: We set to thinking how a dramatic apprehension of the modern scene might solve the problem, and we turned to the new wide-reaching instruments of radio and cinema as necessary instruments in both the practice of government and enjoyment of citizenship.

comprometido com o social, que Grierson recrutou os seus pupilos. O time era formado por jovens com pouca ou nenhuma experiência em audiovisual, em sua maioria rapazes idealistas vindos de respeitadas universidades britânicas e no auge dos seus vinte e poucos anos. Sobre preferências estéticas eles tinham um denominador comum: estavam encantados pelo impacto do cinema russo, sobretudo de *O Encouraçado Potenkim*.

Do cinema soviético Grierson quis guardar a montagem e a eficácia, mas como afirmou um seu contemporâneo, Grierson era um não marxista que acreditava na capacidade educadora do cinema, ao ponto de sustentar que a crise do capitalismo poderia ser ultrapassada se as pessoas fossem educadas para o cumprimento de suas responsabilidades cívicas.²⁴⁵

Entre os jovens recrutados por Grierson estavam: Edgar Anstey, Arthur Elton e Stuart Legg, o chefe de preparação e ex-membro do *London Film Society*, de onde veio também Paul Rotha, que já havia escrito o livro *The Film Till Now* (1930), mas que nunca havia produzido ou dirigido um filme.

Na equipe original do *EMB*, além de Grierson, o único que havia dirigido um filme era Basil Wright, que havia feito um experimento de *avant-garde* inspirado em Vertov: “O próprio Grierson, com apenas *Drifters* na bagagem, teve uma breve introdução na equipe e era poucos anos mais velho. No entanto, assumiu imediatamente uma posição quase divina entre eles, dominando-os com uma feroz benevolência. Ele era o chefe”²⁴⁶.

O clima na *EMB* era quase monástico, namoradas eram proibidas, Grierson ficou casado por 18 meses com Margaret Taylor, funcionária da *EMB* e irmã de um dos membros da equipe John Taylor, sem que ninguém soubesse, para isso eles chegavam e saíam do trabalho separados.

Harry Watt se juntou ao time em 1932, ele descrevia Grierson como uma espécie de pastor presbiteriano. Para equilibrar a pouca experiência de sua equipe, Grierson preteriu os talentos individuais em prol do coletivo, para isso, em alguns

²⁴⁵ BOTELHO, João e VIEGASE, Manuela (org e autoria). *O cinema realista britânico – Journey to a Legend and Back* (catálogo) Lisboa: Cinemateca Nacional 1978 p. 13.

²⁴⁶ BARNOUW, Erik. *Documentary – a history of the non-fiction film* p. 89 Original em Inglês: Grierson himself, with only *Drifters* behind him, scarcely had a start on the staff and was only a few years their senior. Yet he assumed at once an almost god-like position among them, dominating them with a fierce benevolence. He was the chief.

momentos, Grierson colhia sozinho os louros do sucesso de algumas produções, pelo menos era esta a justificativa que costumava deixar transparecer. Como já vimos aqui a questão dos méritos individuais e dos créditos atribuídos à equipe sempre foi um problema no *G.P.O Film Unit*, que sucederia o *EMB* na produção de filmes de propaganda do império inglês. Por outro lado, esta unidade coletiva que se formou entre a equipe de realizadores deu unicidade ao embrião do documentarismo britânico.

Somente na Grã-Bretanha, no entanto, os realizadores imaginavam que os esforços eram parte de um movimento. Eles se conceberam como uma escola claramente definida, trabalhando em uma determinada forma de arte, trabalhando para fins comuns e, inicialmente pelo menos, com um líder comum²⁴⁷.

Mas apenas idealismo, disciplina presbiteriana e boa vontade não seriam suficientes para conduzir aquela equipe, foi assim que Grierson chamou o norte-americano Robert Flaherty para encabeçar o seu time dos sonhos do cinema documental. Mais tarde, Grierson convocaria Cavalcanti para o posto deixado por Flaherty:

Para inspirar e educar sua equipe e dar o prestígio à unidade, Grierson trouxe dois nomes célebres para o trabalho. Da França veio o brasileiro Alberto Cavalcanti, que se mostrou inestimável em experiências sonoras. Da América veio Robert Flaherty, para fazer fotografia para *Industrial Britain* (1933)²⁴⁸.

O período de Cavalcanti na *G.P.O* sucedeu ao de Flaherty, que deixou a produtora para realizar *O homem de Aran* (1934), uma produção dos estúdios *Ealing*, de Sir. Michael Balcon.

Grierson reuniu em torno de si todos os elementos que lhe pareciam úteis a seu fim. Tinha ele imagem para escolher (sic) rapazes saídos das duas grandes universidades inglesas: Oxford e Cambridge... Grierson também trouxe Flaherty, a quem só vim reconhecer pessoalmente dez anos depois de ter feito *Moana*. Flaherty, como eu, ficou ligado, daí por diante, ao movimento do documentário britânico... Tomei na equipe de Grierson o lugar de Flaherty como instrutor.

²⁴⁷ SWANN, Paul. *The British Documentary Film Movement 1926 – 1946* p 18 Original em inglês: Only In BritaIn, however, did the filmmakers envisage the efforts as beIng part of a movement. They conceived of themselves as a clearly defIned school, workIng withIn a particular art form, workIng toward common ends, and, initially at least, with a common leader.

²⁴⁸ BARNOUW, Erik. *Documentary – the history of the non-fiction film*, p. 90. Original em Inglês: To Inspire and educate his staff, and to give the unit prestige, Grierson brought two celebrated names into the work. From France came the Brazilian Alberto Cavalcanti, who proved invaluable in sound experiments. From America came Robert Flaherty, to do photography for industrial BritaIn, 1933.

Estava obcecado com a banda sonora e comecei, então, uma série de experiências neste sentido²⁴⁹.

Harry Watt diria sobre a vinda de Cavalcanti:

Eu acredito fundamentalmente que a chegada de Cavalcanti na GPO Film Unit foi o ponto de virada do documentário britânico, porque, como eu disse, nós realmente éramos imaturos, e muitos filmes eram de segunda categoria. Havia apenas a novidade da idéia de mostrar trabalhadores e logo isso faria sucesso. Mas Cavalcanti era um ótimo profissional, e ele chegou mais ou menos ao mesmo tempo em que conseguimos os instrumentos para o som ... Ninguém sabia editar o som até que Cavalcanti chegasse. Então ele se sentou, antes de tudo, para nos ensinar apenas os fundamentos, mas sua contribuição foi muito mais do que isso²⁵⁰.

Um dos filmes mais importantes realizados pelo *EMB* foi o média-metragem *Industrial Britain (1931-1933)*, filmado por Flaherty, mas que também teve em sua montagem sequências dirigidas por Grierson, Wright e Elton. As imagens de Flaherty imprimiram a face realista dos trabalhadores, com suas mazelas, seus rostos e mãos marcados pela dureza das condições trabalhistas na época, mas a montagem final da responsabilidade de Grierson e Edgar Anstey tratou de dar um ar de nobreza àqueles homens, inclusive com alusões à Roma e à Grécia antiga. Sem falar da banda sonora, que foi criada depois pela distribuidora *Gaumont-British*, que também não favoreceu em nada a ideia original que Flaherty tinha para a fita²⁵¹.

²⁴⁹ CAVALCANTI, Alberto. *O filme documentário*. In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Cladio M. *Alberto Cavalcanti*, p. 247.

²⁵⁰ BARTZ Dorea Carla *Coalface um filme de Alberto Cavalcanti* (Tese de doutorado) USP, 2003. p. 30 Original em Inglês: I believe fundamentally that the arrival of Cavalcanti In the GPO Film Unit was the turning point of British documentary, because, as I say, we really were pretty, and a lot of films were second-rate, don't let kids ourselves. It was only the newness of the idea of showing workmen and soon that was making them successful. But Cavalcanti was a great professional, and he arrived at the same time, more or less, we have sound... Nobody had cut sound at all until Cavalcanti arrived. So he sat down, first of all, to teach us just the fundamentals, but his contribution was enormously more than that

²⁵¹ PELLIZZARI Lorenzo e VALENTINETTI Claudio *Alberto Cavalcanti* 1985.



Figura 32: O trabalhador das minas de carvão em fotograma de *Industrial Britain* (1933).

Flaherty ficou pouquíssimo tempo na *EMB*, exatamente no período em que a unidade de filmes migrou para a *G.P.O.*, mas mesmo que sua passagem tenha sido breve, sua assinatura ficaria impressa de forma indelével nas produções de Grierson, que usou muitas de suas imagens em *Industrial Britain* em outras produções, como *Coalface*, por exemplo, infelizmente sem creditá-lo.

3.1.

Grierson x Cavalcanti - Experiência Artística x Funcionalidade

Se a ideia e inspiração do movimento documentarista britânico veio de Grierson, o estilo e a qualidade vieram de Cavalcanti²⁵³
Harry Watt

Quando o grupo do *E.M.B* foi encerrado, seus jovens componentes já haviam conquistado uma experiência razoável no documentário. Além do trio central (Wright, Elton e Legg) o trabalho do grupo conquistara ramificações inclusive nas fontes de financiamento, Edgar Anstey já havia implantado o departamento de cinema na *Shell* e Donald Taylor havia criado a *Strand*, que durante muitos anos foi uma das maiores produtoras de documentários na Inglaterra.

Com a transição para do *E.M.B* para a *G.P.O.*, o documentário britânico encontrou os seus melhores anos “decisivamente influenciada pela aquisição de equipamentos sonoros e pela presença como produtor e realizador do brasileiro

²⁵² Fonte: Fotograma do YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=OzQmyV7IXww>.

²⁵³ WATT, Harry apud *O cinema realista britânico – Journey to a legend and back* (catálogo)p. 19.

Alberto Cavalcanti...Contra o amadorismo reinante no “movimento”, ele introduziu métodos profissionais de trabalho”.²⁵⁴

Grierson aproveitou o potencial que tinha em mãos e fez da *G.P.O Film Unit* uma associação entre um celeiro de experimentação e uma eficiente produtora de institucionais do império britânico.

A presença de Cavalcanti na *G.P.O* transformaria a produção, introduzindo elementos poéticos e experiências sonoras que marcariam definitivamente o cinema documental feito a seguir. Cavalcanti esteve envolvido em especial em três projetos que se destacariam na produção da *G.P.O*: *Song of Ceylon* (1934), *Coalface* (1935) e *Night Mail* (1936).

Cavalcanti levou para a *G.P.O* o seu desejo de refletir na tela a conturbada relação entre o homem e a realidade sob o prisma da representação cinematográfica, em especial a realidade urbana. Paul Rotha diria que “Cavalcanti provavelmente fracassou, na época, na sua intenção”²⁵⁵ Intenção esta que segundo Elizabeth Sussex seria: “a de mostrar o homem em oposição à rua, confrontando com o turbilhão da cidade”²⁵⁶, como o brasileiro fizera com maestria em filmes como *Rien que les heures*.

Este fracasso a que se refere Rotha, provavelmente viria das limitações que se impuseram na *G.P.O*, algumas delas orçamentárias, e outras, pelo embate estético que se estabeleceu entre Grierson e Cavalcanti, sobre o tipo de filme a fazer, e também uma curiosa discussão sobre o nome que seria dado àquele gênero que se construía ali:

Tive uma conversa muito séria com Grierson, nos róseos tempos passados sobre este rótulo “documentário”, porque eu insistia que os filmes deveriam ser chamados, engraçado, aliás (é apenas uma coincidência mas rendeu uma fortuna na Itália) “neo-realismo”. O argumento de Grierson – eu me lembro bem claramente- era a atitude de apenas rir e dizer: “Você é realmente uma figura

²⁵⁴ BOTELHO, João e VIEGASE, Manuela (org e autoria). *O cinema realista britânico - Journey to a legend and back* (catálogo) p. 18.

²⁵⁵ ROTH, Paul apud SUSSEX Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In Alberto Cavalcanti PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. p. 322.

²⁵⁶ Ibidem.

bastante inocente, eu negocio com o governo e a palavra “documentário” os impressiona como algo sério”²⁵⁷.

A opção por uma abordagem esteticamente sofisticada introduzida no documentarismo britânico por Cavalcanti, em contraponto ao projeto social e didático do cinema defendido por Grierson e à representação romântica da obra de Flaherty, foi determinante para a formação da base sobre a qual se constituiria alguns dos pilares do cinema moderno no mundo.

De acordo com dados colhidos nesta pesquisa, percebi que a *G.P.O* era uma das poucas produtoras na época que tinha mulheres em seu quadro de colaboradores. Além da esposa de Grierson, Margaret Taylor, havia também as irmãs de Grierson Ruby e Marion, e a diretora Evelyn Spice.

Poetas, músicos e artistas de outras searas também enriqueceram o time da *G.P.O Film Unit*, os mais notórios são W.H Auden, que compôs o *Madrigal* de *Coalface* e o músico Benjamim Britten, que além de *Coalface* assinou também a trilha sonora de *Night Mail*. Passaram também pelo *G.P.O Film Unit* os músicos Walter Leight, Maurice Jaubert, Ernest Mayer e Darius Milhaud (amigo e colaborador de Cavalcanti na França), o poeta Montagu Slater, o pintor Willian Coldstream, o escultor John Skeaping e o dançarino Rupert Doone, que fora *protégé* e amante de Jean Cocteau.

A possibilidade de trabalhar em um ambiente onde haveria liberdade e boa acolhida para a experimentação motivou Cavalcanti na aceitação do convite de Grierson. O fato de dividir o *set* com jovens entusiastas saídos da universidade e com mulheres que tinham ali a rara oportunidade de atuar na indústria do cinema, criava um ambiente propício para que o “mestre” Cavalcanti pudesse exercer em sua plenitude todos os conceitos que moldavam a sua visão particular sobre o cinema a ser feito. O perfil de formador de novos cineastas era novo para Cavalcanti, mas ele soube exercê-lo com plenitude.

Os filmes produzidos pelo *G.P.O Film Unit* foram além das pretensões de Grierson, vencendo os limites do caráter didático para conquistar também o

²⁵⁷CAVALCANTI, Alberto apud SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*, 1977 p. 233. e 207 (grifos do autor).

circuito comercial. “Filmes notáveis como *Song of Ceylon* e *Night Mail* obtiveram ampla exposição nas salas de cinema; enquanto isso, a distribuição não comercial, encorajada pelo aumento do filme de 16 milímetros, começou a assumir alguma importância”²⁵⁸.

A questão das fontes de financiamento foi um ponto de discórdia no grupo, segundo Paul Rotha:

Grierson teve a notável ideia de tentar arranjar dinheiro fora da indústria cinematográfica ou dos bancos.... Conseguiu arranjá-lo junto ao Governo Britânico (conservador) e isso levou-o a ter de fazer acordos com aquilo que chamamos Civil Service.... Por isso Grierson raras vezes falava de arte, mas sim de filmes informativos. Então descobriu uma expressão magnífica, eficaz nos seus contatos de produtor, que era “dar vida” – “vamos dar vida ao trabalhador inglês!”²⁵⁹

A fonte de financiamento governamental que mantia a produção da *G.P.O* gerava uma série de questionamentos, *Night Mail* foi duramente criticado por não mostrar “as escandalosas condições de trabalho nos correios”²⁶⁰. De fato, embora o filme faça nas entrelinhas uma menção às diferenças sociais na Inglaterra daquele tempo, ele em nenhum momento denuncia as questões trabalhistas que afetavam os trabalhadores do comboio postal. Harry Watt justificaria assim o fato de Grierson aceitar com natural pragmatismo a realidade de trabalhar com financiamento estatal: “a verdade é que, se nós tivéssemos envolvido numa verdadeira crítica social, de qualquer tipo, perderíamos imediatamente os apoios financeiros e toda a nossa experiência, que artisticamente era boa, teria acabado. Por isso fizemos concessões”²⁶¹.

As experiências artísticas, em sua maioria capitaneadas por Cavalcanti, mantiveram o ímpeto artístico da produção da *G.P.O*. Foram as inovações propostas nas montagens sonoras ou na intensa conexão com outras linguagens, como poesia e música, que permitiram alguma crítica social ao sistema vigente (como é o caso do *Madrigal*, em *Night Mail*, que faz uma alusão à desigualdade

²⁵⁸ BARNOW, Erik. *Documentary a history of the non fiction film* (número de página não identificado no texto em PDF) Original em inglês: Outstanding films such as *Song of Ceylon* and *Night Mail* got wide theatrical exposure; meanwhile nontheatrical distribution, encouraged by the rise of 16 mm film, began to assume some importance.

²⁵⁹ Ibidem, p. 20.

²⁶⁰ Ibidem, p.21.

²⁶¹ BOTELHO, João e VIEGASE, Manuela (org e autoria). *O cinema realista britânico – Journey to a legend and back*, p. 22.

social entre o operariado e a burguesia, ou nos belos planos de *Coal Face*, que revelam a expressão exaurida do trabalhador das minas inglesas).



262

Figura 33: A representação do trabalhador em fotograma de *CoalFace* (1935).

Enquanto o brasileiro buscava realizar sobretudo experiências estéticas, Grierson ambicionava um cinema com fins didáticos, que ele chama de sociológicos. Estas experiências têm seu apogeu em filmes como *Night Mail* (1936), dirigido por Harry Watt, que contou com a participação de Cavalcanti como engenheiro de som e produtor. Segundo o teórico Erik Barnow: “A narração triunfalmente rítmica do *Night Mail*, escrita por W.H. Auden e ritmada por Benjamim Britten, foi imensamente bem-sucedida e tornou-se um modelo para inúmeras imitações. O filme foi editado ao ritmo de sua banda sonora”²⁶³.

Night Mail tem o seu ápice aos 1h 4’21’’, quando o poema de W. H. Auden é sobreposto ao som da locomotiva na montagem sonora de Cavalcanti, e temos uma bela locução de John Grierson e Stuart Legg marcada pelo ritmo da “Maria Fumaça” dos correios britânicos:²⁶⁴

I
*This is the night mail crossing the Border,
Bringing the cheque and the postal order,*

²⁶² Fonte: www.bfi.org.uk

²⁶³ BARNOW, Erik. *Documentary a history of non-fiction film*. New York: Oxford University Press, 1993. p.94. Original em Inglês: “The trippingly rhythmical *Night Mail* narration, written by W.H. Auden and scored by Benjamim Britten, was immensely successful, and became a model for numerous imitations. The film was edited to the rhythm of its sound track”.

²⁶⁴ Optei por manter o poema em sua língua Original por se tratar de um texto artístico

*Letters for the rich, letters for the poor,
The shop at the corner, the girl next door.*

*Pulling up Beattock, a steady climb:
The gradient's against her, but she's on time.*

*Past cotton-grass and moorland boulder
Shovelling white steam over her shoulder,*

*Snorting noisily as she passes
Silent miles of wind-bent grasses.*

*Birds turn their heads as she approaches,
Stare from bushes at her blank-faced coaches.*

*Sheep-dogs cannot turn her course;
They slumber on with paws across.*

*In the farm she passes no one wakes,
But a jug in a bedroom gently shakes.*

II

*Dawn freshens, Her climb is done.
Down towards Glasgow she descends,
Towards the steam tugs yelping down a glade of cranes
Towards the fields of apparatus, the furnaces
Set on the dark plain like gigantic chessmen.
All Scotland waits for her:
In dark glens, beside pale-green lochs
Men long for news.*

III

*Letters of thanks, letters from banks,
Letters of joy from girl and boy,
Receipted bills and invitations
To inspect new stock or to visit relations,
And applications for situations,
And timid lovers' declarations,
And gossip, gossip from all the nations,
News circumstantial, news financial,
Letters with holiday snaps to enlarge in,
Letters with faces scrawled on the margin,
Letters from uncles, cousins, and aunts,
Letters to Scotland from the South of France,
Letters of condolence to Highlands and Lowlands
Written on paper of every hue,
The pink, the violet, the white and the blue,
The chatty, the catty, the boring, the adoring,
The cold and official and the heart's outpouring,
Clever, stupid, short and long,
The typed and the printed and the spelt all wrong.*

IV

*Thousands are still asleep,
Dreaming of terrifying monsters*

Or of friendly tea beside the band in Cranston's or Crawford's:

*Asleep in working Glasgow, asleep in well-set Edinburgh,
Asleep in granite Aberdeen,
They continue their dreams,*

*But shall wake soon and hope for letters,
And none will hear the postman's knock
Without a quickening of the heart,
For who can bear to feel himself forgotten?*

A proposição de um documentário em que o autor se coloca no centro da obra, intervindo claramente na representação do real em filmes que se abrem para a dramaturgia ficcional, em um contexto em que os documentários em geral flertavam com os cinejornais, podemos afirmar que temos nesta proposição um gesto pioneiro, que diluiria as fronteiras entre a ficção e o documentário, contrariando os cânones, que atribuem este feito ao *Neorrealismo*.

As inovações estéticas e poéticas propostas por Cavalcanti no território do som foram de fundamental importância para a consolidação daquelas experiências no campo imagético do documentário. A independência do som em relação à imagem, libertando-o do papel de coadjuvante narrativo foi de vital importância para o cinema autoral que sucedeu às experiências de Cavalcanti.

O Neorrealismo tem em um dos seus filmes uma sequência magistral que dialoga com a força poética da proposta estética de Cavalcanti: em *Alemanha Ano Zero* (1948), de Roberto Rossellini, aos 27'18'', o protagonista, Edmund, personagem do ator mirim Edmund Moeschke, tenta vender um LP com a gravação de um discurso de Hitler a soldados da Berlim ocupada. O ponto de encontro para a transação são as ruínas da Chancelaria, prédio onde Hitler e Eva Brown morreram em 1945, no final da guerra. Neste momento, o disco é colocado em um gramofone, temos então as imagens das ruínas da chancelaria bombardeada pelos aliados e o som da voz inconfundível de Hitler. A câmera faz um *travelling* pelo cenário enquanto a banda sonora do filme reproduz o discurso enfurecido de Hitler. Um pai e uma criança ouvem apavorados a voz do Fuher sem compreender bem o que se passa, é como se através do som o fantasma do nazismo retornasse dos infernos.



Figura 34: Fotograma da chancelaria em Alemanha Ano Zero.

Quando se mudou para Londres para se integrar ao time da *G.P.O Film Unit*, Cavalcanti tinha 37 anos, a recente chegada do som ao cinema havia deslocado completamente as estruturas já consolidadas de então:

...porque os franceses como os americanos, estavam convencidos de que os diretores do cinema mudo eram incapazes de rodar filmes sonoros... Aprendi sobre o som à força... O beabá da gravação de um diálogo, mas pensava que o diálogo não passava de uma pequena parte do som e que não representava o cinema sonoro²⁶⁵.

Grierson na época havia acabado de receber o equipamento de som da *G.P.O Film Unit* quando Cavalcanti entrou em contato com ele, a acolhida foi imediata: “Meus rapazes não têm ideia do que é o som”.²⁶⁷ No entanto os rapazes sabiam bem quem era Cavalcanti, o impacto de *Rien que les heures* nas sessões da *London Film Society* havia sido enorme, quando chegou à *G.P.O* Cavalcanti era uma estrela na visão da jovem equipe de Grierson

Certamente não faltam provas que permitam demonstrar que a contribuição de Cavalcanti para o documentário inglês – uma contribuição de natureza essencialmente estética – sempre foi algo atenuado em relação aos propagandistas sociais, cuja autoridade era mantida diretamente por Grierson²⁶⁸.

²⁶⁵ Fonte imagem: www.adorocinema.com

²⁶⁶ CAVALCANTI, Alberto apud SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In Alberto Cavalcanti. PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. p. 321.

²⁶⁷ GRIERSON, John apud SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In Alberto Cavalcanti PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. p. 322.

²⁶⁸ SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In Alberto Cavalcanti PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. p. 322.

A chegada de Cavalcanti a Londres não poderia acontecer em um momento mais oportuno. Depois de quase uma década de hegemonia do cinema norte-americano, as produções inglesas começavam a ganhar mercado. O sucesso dos filmes realizados pela *G.P.O Film Unit* fez com que os documentários finalmente chegassem ao circuito comercial, vencendo as expectativas sobre eles e cercados de sólido prestígio:

Desde 1930, na Grã-Bretanha, a projeção nos cinemas de documentários de prestígio e o sucesso do filme de “interesse” nos circuitos comerciais, teve uma tal renda que as produtoras de Wardour Street começaram a se inquietar. Os críticos eram unânimes em louvar o seu valor cinematográfico, em aclamar a sua contribuição capital no domínio social e em reconhecer o seu valor educativo²⁶⁹.

Na época criou-se uma grande expectativa sobre o novo filme de Flaherty - *O homem de Aran* (1934) - para o qual ele havia se desligado da *G.P.O Film Unit* e se dirigido às terras geladas da Ilha de Aran, na Irlanda. Financiado pela *Ealing* de Michael Balcon, posteriormente, Sir M. Balcon, Flaherty partiu para a sua nova empreitada acompanhado de sua esposa Frances, do seu irmão David e por John Taylor, ex-*GPO*, que se encarregaria entre outras tarefas da revelação dos negativos. Cavalcanti diria sobre o filme:

Conta-se que Flaherty vira os enormes caldeirões de ferro onde os ilhéus faziam outrora óleo da gordura dos tubarões. Mas a indústria se extinguiu. Procurando meios de dramatizar a vida miserável dos pescadores de Aran, Flaherty decidiu reconstruir a pesca do tubarão. E um navio foi para a baía de Biscaia buscar um tubarão a reboque. O tubarão chegou às frias águas do mar da Irlanda mais morto do que vivo. As cenas foram filmadas, mas mesmo um grande diretor não pode reviver um tubarão exausto e resfriado, e o episódio não foi o mais feliz do filme²⁷⁰.

²⁶⁹ CAVALCANTI, Alberto *O filme documentário (1951)* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p. 246.

²⁷⁰ Ibidem, p. 247.



Figura 35: Fotograma da “pesca do tubarão” em *O homem de Aran* (1934)

Cavalcanti conta ainda que a distribuidora *Gaumont-British* decidiu que um tubarão que viera de tão longe deveria ter um destino “produtivo” o animal foi então empalhado, encaixotado e despachado para as vitrines da *Wardour Street*. No entanto as vitrines da *Gaumont* não eram suficiente grandes para conter o bicho, que teve de ser mutilado para atender aos caprichos dos produtores:

E eu, sempre que passava diante desta vitrina, pensava que Flaherty tinha alguma coisa de comum com aquele peixe: grande demais para uma vitrina de *Wardour Street*, pertencente à gente da indústria do filme que tão mal o compreendia²⁷²

A festa de lançamento de *O homem de Aran* contou com a presença dos ilhéus, que vieram em peso para a cerimônia, trazidos para Londres por Flaherty. Foi nesta ocasião que Cavalcanti e Flaherty se conheceram:

A psicologia de Flaherty era muito simples. Antes de todo era a de um homem bonito, de um homem feliz, de um homem probo. Ele fazia filmes porque sentia necessidade de fazê-los. Na época ele penava muito em um projeto de história passada nas ilhas de carvão.²⁷³

O homem de Aran se tornaria um filme emblemático na história do cinema, a capacidade de Flaherty reconstruir a realidade com uma veracidade documental inquestionável e dotada de uma dramaticidade consagrariam o cineasta como um dos maiores do seu tempo.

²⁷¹ Fonte imagem: <http://entretenimento.band.uol.com.br/tv/noticia/100000658725/o-homem-de-aran-mostra-vida-de-pescadores.html>.

²⁷² CAVALCANTI, Alberto *O filme documentário (1951)* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p 248.

²⁷³ Ibidem, p 248.

Mas a fragilidade da banda sonora não agradou a Cavalcanti; “*Man of Aran* nos decepcionou pela fraqueza de sua banda sonora, que não passava de uma espécie de acompanhamento musical, penosamente sincronizado. Mas isso não tinha importância, mais tarde o filme tomaria o seu lugar na obra de Flaherty”²⁷⁴. *O homem de Aran* teve um longo trabalho de pós-produção, inclusive na banda sonora, que teve os sons do vento e da natureza mixados depois do filme editado.

O longa-metragem de Flaherty ganharia o prêmio de melhor filme estrangeiro no segundo *Festival de Cinema de Veneza*, realizado em agosto de 1934, ironicamente o prêmio oferecido à categoria de filme estrangeiro naquele ano se chamou *Mussolini Cup*. Uma premiação financiada pelo partido fascista, oferecida a um cineasta influenciado por ideias socialistas.

A saída repentina de Flaherty do *G.P.O Film Unit* não agradara Grierson de todo, que fazia questão de negar qualquer tipo de prejuízo financeiro com a contratação do cineasta norte-americano. Para Grierson “Flaherty foi um dos grandes mestres do nosso tempo, nos enriquecemos com seu exemplo devo acrescentar, mas digo mais, foi ainda mais enriquecedor o fato de falharmos no ímpeto final de segui-lo”²⁷⁵

Flaherty seria para sempre lembrado como um dos cineastas que passaram pelo *G.P.O Film Unit*, mas o cinema que ele deixaria para a história nunca estaria associado ao legado de Grierson.

Grierson e seu movimento, em alguns anos, mudou as expectativas suscitadas pela palavra documentário. O documentário de Flaherty foi um retrato em close-up de um grupo de pessoas, localizado remotamente, mas familiar em sua humanidade. Já, o documentário característico de Grierson tratou de processos sociais impessoais²⁷⁶.

²⁷⁴ Ibidem.

²⁷⁵ GRIERSON, John apud BARNOUW, Erik In *Documentary the history of non-fiction film* p. 97 Original em Inglês: Flaherty has been one of the great film teachers of our day, and not one of us but has been enriched by his example and, I shall add, but has been even more greatly enriched by failing In the final issue to follow it.

²⁷⁶ BARNOUW, Erik. *Documentary the history of non-fiction film* p.99 Original em Inglês: Grierson and his movement had In a few years changed the expectations aroused by the word documentary. A Flaherty documentary had been a feature-length, close-up portrait of a group of people, remotely located but familiar In their humanity. The characteristic Grierson documentary dealt with impersonal social processes.

Mesmo que Cavalcanti tenha interferido com intensidade para que poeticamente aquelas narrativas tivessem rostos, como em *Night Mail* e *CoalFace* e, sobretudo, em filmes como *North Sea*, de Harry Watt (1938), que tem uma construção de personagens mais elaborada, o documentário realizado pela *G.P.O* tem o cunho social e coletivo que prepondera sobre os dramas humanos individuais, a instituição se coloca acima do indivíduo.

Enquanto *Nanook of the North* (1922) de Flaherty, é capaz de criar uma estrutura dramática em que propõe a identificação do público com os personagens em suas lutas heroicas com a natureza, *Night Mail* ou *CoalFace*, criam um distanciamento em relação aos dramas individuais expostos na tela, privilegiando-se as instituições por trás do indivíduo, que no caso são os correios e o Estado, detentor das minas de carvão, cedendo o lugar das batalhas singulares às engrenagens coletivas.



277

Figura 36: Fotograma de *Nanook* (1922).



278

Figura 37: Fotograma de *Night Mail* (1936).

A *G.P.O* iria evoluir consideravelmente na abordagem de dramas humanos e individuais em filmes posteriores, trabalhos como *North Sea*, de 1938, produzido por Cavalcanti e dirigido por Harry Watt, trazem um outro viés de representação dos trabalhadores, no caso, pescadores do Mar do Norte. No intuito de mostrar a eficiência e importância da comunicação via rádio na Inglaterra, o filme narra a saga de marinheiros que se veem à deriva e incomunicáveis em meio a uma terrível tormenta marítima.

²⁷⁷ Fonte imagem 37:

http://obviousmag.org/archives/2012/05/nanook_o_esquimo_um_pioneiro_do_filme_documental.html

²⁷⁸ Fonte figura 38: <https://saudigitalcinema.wordpress.com/tag/night-mail/>

North Sea propõe um enredo para alguns dos personagens, com sugestão de histórias pregressas que intensificam o teor dramático do roteiro. O filme traz também diálogos elaborados em relação ao que era feito no cinema documental até então na *G.P.O.* A direção de Watt chama atenção pela forma como consegue construir um clima de suspense sobre a batalha entre o homem e a natureza.

A relação do homem com a natureza, ou do personagem com a paisagem, será um dos pontos fortes do cinema italiano pré-Neorrealismo. Mariarosaria Fabris em seus escritos chama a atenção para este aspecto: “A interação entre personagens e paisagem, uma paisagem italiana, não só focalizada em seus elementos pitorescos, mas integrada como algo vivo e determinante à ação”²⁷⁹. Fabris destaca ainda uma fala do crítico italiano Giuseppe De Santis sobre esta relação, em uma resenha de *Piccolo Mondo Antico* (1941), de Mario Soldati, uma produção pré-Neorrealismo:

Pela primeira vez em nosso cinema vimos uma paisagem, não mais cafona-rarefeita, mas finalmente correspondente à humanidade das personagens, seja como elemento emotivo, seja como índice de seus sentimentos... Dessa forma, as sequências mais importantes no filme, parecem-nos ainda, aquelas em que todos os elementos supracitados estavam presentes²⁸⁰.

A “redescoberta” desta Itália genuína conduz também a uma redescoberta de seus personagens mais autênticos:

Em Sissignora, essa realidade italiana, vista em termos quase de documentário, afirma-se: a paisagem é protagonista tanto quanto Cristina, a humilde criadinha (precursora talvez, da indefesa Maria de Umberto D) Poggioli, “seguindo os módulos de uma narrativa naturalista”, redescobre uma Itália “proletária, suburbana, anti-heróica”, a Itália da “periferia genovesa, de uma espontaneidade não enfeitada, feita de rostos e de escorços populares, de becos e salões de baile, de portuários e soldados”²⁸¹.

A vida dos portuários, mineradores, operadores de rádio e outros representantes da classe trabalhadora em seus ambientes de ação era o foco central da *G.P.O.*, embora as contendas entre Grierson e Cavalcanti tivessem motivações concretas, eles tinham também pontos sólidos de convergência, entre eles, o protagonismo do trabalhador e a competência de Grierson como gestor do grupo:

²⁷⁹ FABRIS, Mariarosaria. *O Neorrealismo cinematográfico italiano*, 1996. p. 66.

²⁸⁰ FABRIS, Mariarosaria. 1996. p.66.

²⁸¹ Ibidem, p.67. – Aspas da autora – Fabris se refere ao filme *Sissignora* (1942) de Ferdinando Maria Poggioli, e a *Umberto D* (1951) de Vittorio De Sica. Fonte Original:

Enquanto Flaherty, como realizador, continuava sozinho a sua luta pela sobrevivência do documentário como ele o compreendia, na Inglaterra, junto o G.P.O Film Unit, Grierson dava constantes provas da sua habilidade, manejando as coisas de tal sorte, que malgrado as subvenções do Governo britânico, este nunca intervinha nas questões de organização interior, inerentes à produção²⁸².

Cavalcanti não estava acostumado a um sistema tão organizado e à figura de um produtor de verdade como Grierson se transformara. Na França da *avant-garde*, os diretores contavam na maioria das vezes com a ajuda financeira de um mecenas, quase sempre um amigo abastado generoso que financiava o projeto. Quando o filme estava concluído ele era entregue a figuras que se diziam distribuidores, mas na realidade eram aventureiros que tentavam a toda sorte, sem nenhum método ou critério, divulgar e vender o filme aos exibidores. Neste processo, eles não tinham nada a perder, só a ganhar:

Se um filme obtinha uma pequena renda, tanto melhor. Se os exibidores não queriam projetá-lo, tanto pior... os distribuidores afinal de conta não arriscavam coisa alguma. E foi nesta dura escola de incertezas que cresceu o cinema francês, e só chegou a ser o que é quando o Governo decidiu organizá-lo e defendê-lo²⁸³.

Com a chegada do cinema sonoro à França, esta nova estrutura proposta pelo governo se fortaleceu, e os distribuidores de outrora passaram a ter de se submeter a regras rígidas que lhes exigiam também responsabilidades:

Foi assim que Renoir, Painlevé, Chenal, Carné e outros arrecadaram exíguos meios para filmar. Mas eles eram poucos comparados aos vencidos, aos sacrificados. E é aí que não podemos deixar de citar novamente aquele que teria sido o melhor de todos, Jean Vigo, que morreu vítima de tudo isso²⁸⁴.

Os correios eram um dos maiores departamentos do Governo Britânico na época, e uma das maiores organizações industriais da Grã-Bretanha, arrecadando anualmente uma quantia que girava em torno de dez milhões de libras esterlinas. A publicidade da empresa contava com um sólido conselho presidido por Sir. Sthephen Tallents e a orientação da agência *Shell-Mex*, uma das mais influentes e

²⁸² CAVALCANTI, Alberto *O filme documentário (1951)* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p 250.

²⁸³ CAVALCANTI, Alberto *O filme documentário (1951)* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti* 1995 p 251.

²⁸⁴ Ibidem, p. 251.

poderosas empresas de propaganda da época²⁸⁵. O propósito de formar técnicos e impulsionar o marketing dos serviços e departamentos britânicos, sem perder de vista a educação social dos súditos da rainha fez da empresa uma pulsante e eficiente usina de criação. “Foi graças a este espírito avançado que o documentário inglês se tornou, com o documentário soviético, o mais eficiente na propaganda dos aliados na guerra mundial, e em seguida o berço do florescente cinema inglês do pós-guerra.”²⁸⁶

A perspectiva do audiovisual como instrumento de propaganda ideológica, disseminada pela potência do cinema soviético, contaminou também a Itália, que assitia na década de 1930 o crescente fortalecimento do regime fascista, segundo Fabris:

Em contraposição ao mito norte-americano, em que os intelectuais buscavam as raízes da própria identidade, surgiu o mito soviético, pelo qual o regime político vigente procurava fundir o modelo socialista com o fascista. Apesar de ser muito reduzido o número de filmes russos que nos anos 30 entraram na Itália e de a maioria deles só ter sido conhecida pelos frequentadores do Centro Sperimentali di Cinematografia, o fascismo esteve extremamente interessado na realidade política, econômica e cultural da Rússia, uma vez que o exemplo soviético se impunha como o de uma sociedade rigorosa e eficiente... a descoberta da força de persuasão e de penetração do cinema (que Lênin havia considerado a mais importante das forças artísticas) levou à politização: o regime fascista encontrava sua melhor arma de propaganda²⁸⁷.

Enquanto isso na Inglaterra a produção da *G.P.O* se encontrava em seu período mais fértil na segunda metade da década de 1930. Os documentários ingleses, pouco a pouco, ocupavam um lugar de destaque e prestígio entre os estudiosos da perspectiva realista do cinema:

Eu não pensei em Wardour Street. As experiências sonoras foram um dos maiores êxitos desta escola fecunda; mas o som não era a nossa única preocupação. O argumento, o uso da câmara e a montagem, eram estudados por mim, juntamente com jovens entusiastas, trabalhadores e disciplinados. Pouco a pouco compreendi que a esperteza de Grierson era importante. Esta palavra documentário iria em breve ser substituída pela palavra realista, que eu preferia. Wardour Street felizmente já tinha se esquecido de mim, e eu trabalhava feliz nos minúsculos estúdios de Blackheat²⁸⁸.

²⁸⁵ PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti* 1995.

²⁸⁶ CAVALCANTI, Alberto *O filme documentário (1951)* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p. 254.

²⁸⁷ FABRIS, Mariarosaria. 1996, p. 60 e 61.

²⁸⁸ Ibidem, p. 253.

Os bens sucedidos resultados artísticos dos filmes pareciam superar a dura conjuntura salarial da produtora. Havia também o comprometimento social e político por parte da equipe, sobre o qual resumiu bem Basil Wright:

Eu estava morando em uma casa e tinha uma pequena renda privada, e assim conseguia continuar. Mas o pagamento no documentário nunca foi bom. Se aceitava o pagamento pelo privilégio de trabalhar em documentário e obter liberdade criativa. E foi uma dupla liberdade porque a maioria de nós era politicamente consciente, e sentimos que havia uma contribuição social a ser feita²⁸⁹.

Quando Cavalcanti ingressou na *GPO*, ele assinou um contrato no qual concordava em receber sete *pounds* por semana, enquanto os jovens colaboradores como o próprio Wright recebiam cerca de quatro *pounds* por semana, um salário, que na época, se comparava ao dos bombeiros.

Comparado com a maioria dos salários profissionais, 4 libras em 1930 estavam perto do limite da tabela (...) Um motorista poderia receber até 4,10 libras e um marinheiro poderia receber 9 libras semanalmente. Por outro lado, a maioria dos trabalhadores qualificados teve que aceitar até menos de 4 libras. Cabelereiros, carpinteiros, estofadores, pedreiros, encanadores, ganhavam cerca de 3,10 libras. Os trabalhadores da construção conseguiam menos de 3 libras ... Já os ganhos de Grierson se equiparavam aproximadamente aos de um inspetor de escolas...²⁹⁰

O orçamento dos projetos do *G.P.O Film Unit* era mínimo, para se conseguir manter o alto fluxo de produção de um filme por semana, se reduzia ao máximo o custo das produções. A preferência pelos exteriores, levando as equipes para as ruas com o mínimo de equipamento possível, o uso de iluminação natural e de não atores eram algumas das regras para que se mantivesse o alto fluxo de produção com o mínimo orçamento possível.

Havia filmes com orçamento de 15 *pounds*, um valor inimaginável para qualquer produção, mesmo da época. “Tínhamos de fazer um filme por semana, e tínhamos quinze libras para fazer um filme, não eram 1.500 libras ou 15 mil

²⁸⁹ WRIGHT Basil apud SUSSEX, Elizabeth. *The rise and fall of British documentary*, Berkeley: University of California Press, 1975. p.14. Original em inglês: I was living at home and I had a slight private income, and I could get by. But the pay in documentary was never good. You accepted the pay for the privilege of working in documentary and getting creative freedom. And it was a double freedom because we were most of us politically conscious, and we felt there was a social contribution to be made.

²⁹⁰ BARTZ, Dorea Carla. *Coalface um filme de Alberto Cavalcanti*, p. 38. Original em Inglês: Compared with most professional salaries, 4 pounds in 1930 was near the bottom end of the scale (...) An engine driver could bring in as much as 4,10 pounds and an able seaman 9 pounds weekly. On the other hand, most skilled workers had to get by on less than 4 pounds. Cabinetmakers, Carpenters, upholsterers, stonemason, plumbers, earned around 3,10 pounds. Building labourers got less than 3 pounds... Grierson's earnings were roughly on a par with those of an Inspector for schools.

libras, eram 15 libras para fazer um filme, e a nós era dado um tema!²⁹¹”, disse Paul Rotha sobre os milagres que eles realizavam com pouco dinheiro e muita criatividade.

O orçamento anual do *G.P.O Film Unit* girava em torno de 13 mil *pounds* - este foi o orçamento de 1935 – para produzir uma média de 200 filmes ao ano. Produções como *Night Mail*, uma das obras mais célebres da produtora custou na época 2.000 *pounds*.

A primeira produção em que Cavalcanti trabalhou na *G.P.O* foi *Pett and Pott – a fairy story of the suburbs* (1934), com direção assinada por ele, e roteiro não creditado, mas atribuído a Cavalcanti e Stuart Legg. O filme não foi bem recebido pela equipe depois de concluído. Segundo Basil Wright, a ideia de gravar a banda sonora antes da montagem veio de Grierson e Cavalcanti ²⁹², a realização de *Pett and Pott* representou uma oportunidade de experimentar o novo equipamento que tinham adquirido para a captação do som. Wright diz também que a concepção do filme como uma comédia burlesca foi ideia de Cavalcanti, talvez influenciado por sua fase anterior em Paris.



Figura 38: Fotograma de *Pett and Pott*.

Mesmo não alcançando as expectativas da equipe, *Pett and Pott* revelaria o desejo de Cavalcanti em experimentar, a opção por realizar uma espécie de

²⁹¹ ROTH, Paul apud SUSSEX, Elizabeth. *The rise and fall of British documentary*, p.14 – Original em Inglês: We had to make a film a week, we had fifteen pounds to make a film with – not fifteen hundred or fifteen thousand, but fifteen quid - and we were given a subject We had to make a film a week, we had fifteen pounds to make a film with – not fifteen hundred or fifteen thousand, but fifteen quid - and we were given a subject!

²⁹² SUSSEX Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In PELLIZARI Lorenzo e VALENTINETTI Claudio.

²⁹³ Fonte: http://nyjff.org/film-detail/?film_id=1355.

comédia de costumes, “um conto de fadas suburbano” para exaltar as maravilhas da telefonia, foi um tanto arriscada e irritou alguns membros da equipe que defendiam a opção por um documentário tradicional.

O filme demonstrou muito que a leveza e o documentário inglês combinavam como água e óleo. Paul Rotha no entanto, comete um erro grosseiro, quando diz em *Documentary Diary*, que “a influência de Cavalcanti ali se revela em seus aspectos mais prejudiciais”. Esta não é uma opinião isolada. John Taylor por exemplo, se lembra de Pett and Pott como do “início da divisão...Quero dizer que, olhando para trás, foi um erro ter Cavalcanti, pois ele não compreendia do que era capaz o documentário”²⁹⁴.

Pett and Pott foi um laboratório para Cavalcanti, em seu trabalho de estreia na G.P.O ele propôs com veemência a ideia de que ficção e documentário são linguagens convergentes, apostando na capacidade do público inglês em absorver traços e ousadias estéticas trazidas da vanguarda francesa:

Outra sequência experimental memorável ocorre quando a Sra. Pott tornou-se um escravo virtual da própria empregada doméstica. Seu trabalho é expresso através de uma sequência de montagem: primeiro, um calendário é mostrado e intercalado com os passos da Sra. Pott com uma grande quantidade de compras. À medida que o calendário atravessa rapidamente os dias, a mesma imagem repetitiva da Sra. Pott é mostrada, enquanto um padrão de bateria monótono e escasso é ouvido na trilha sonora. Este momento lembra uma sequência no filme de vanguarda *Ballet Mécanique* (René Clair, França, 1924), no qual vimos o movimento de uma mulher subindo em loop²⁹⁵.

A divisão à qual John Taylor se refere na citação anterior é claramente relativa ao abismo cada vez mais profundo que se abriu entre Grierson e Cavalcanti na *G.P.O Film Unit*. Grierson era uma figura essencialmente pragmática, que não fazia a menor questão em disfarçar a forma conservadora como encarava o cinema. Esta abordagem se revelaria em diversas ocasiões ao longo de sua biografia, como o fez no notório diálogo que estabeleceu com Norman McLaren no momento de sua contratação (McLaren integrou o time do *G.P.O* a parti de 1936): “O que você aprenderá aqui é a disciplina. Você tem

²⁹⁴ SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p. 324.

²⁹⁵ Fonte: Site www.screenonline.org.uk Original em Inglês: Another memorable experimental sequence occurs when Mrs Pott has become a virtual slave to her own maid. Her toil is expressed through a montage sequence: first, a calendar is shown and is Intercut with Mrs Pott trudging up steps with a heavy load of shopping. As the calendar rapidly flicks through the days, the same repetitive image of Mrs Pott is shown, while a sparse, monotonous drum pattern is heard on the soundtrack. This moment recalls a sequence In the avant-garde film *Ballet mécanique* (d. René Clair, France, 1924), In which a woman's movement going up steps is looped.

imaginação suficiente, não precisa se preocupar com isso. Mas se tornará disciplinado”²⁹⁶.

Enquanto o cinema documental conquistava respeito e espaço no mercado, o cinema comercial inglês vivia um momento conturbado, marcado por escândalos de desvio de verbas. Na época foi criada uma revista dedicada ao cinema independente, a *World Film News* (1936 – 1938), que desde o início conquistou prestígio considerável junto à classe cinematográfica. Em suas páginas foi publicado o artigo *Money Behind the Screen*, escrito por Stuart Legg e F.D. Klingender, que mais tarde foi reproduzido em um livro que recebeu prefácio de John Grierson.²⁹⁷ Este artigo denunciava os mecanismos que permitiam que os “intermediários” dos filmes pudessem desviar boa parte da verba das produções, o texto ressaltava também a hegemonia da produção norte-americana nas telas inglesas, os autores afirmaram que dois terços do mercado pertenciam à hollywood.

A situação era curiosa: na Grã-Bretanha, onde se gastava milhões de libras esterlinas na indústria cinematográfica, malgrado as leis de contingente muito hábeis, não existia por assim dizer o filme inglês. Todos os que se interessavam pelo problema, os críticos, os técnicos, os artistas, não tinham senão uma única esperança: o G.P.O Film Unit.... Os neorrealistas tinham consciência das grandes responsabilidades que lhes tocava²⁹⁸.

A fortuna teórica inglesa procurou acompanhar a emergente produção cinematográfica, o começo da década de 1930, que marcou um novo tempo para o cinema na Inglaterra, assistiu também ao surgimento de cineclubes e de revistas especializadas no assunto, como a consagrada *Sign and Sounds*, que teve o seu primeiro número editado em 1932.

O estabelecimento da Film Society em 1925 criou uma comunidade de cinéfilos, pelo menos em Londres (outras cidades seguiram o exemplo) e dois anos depois, o jornal *Close-Up*, que se entusiasmou pela vanguarda, se tornou uma fonte de notícias, informações e uma plataforma para debater, discutir e expressar seus

²⁹⁶ GRIERSON, John In CUNNINGHAM, John. *The Avant-garde, the GPO Film Unit, and British Documentary in the 1930s*, p. 165. Original em inglês: What you will learn here is discipline. You have enough imagination, you need not worry about that. But you are going to get disciplined.

²⁹⁷ O artigo na íntegra foi digitalizado em 2013 e se encontra na íntegra neste link: https://archive.org/stream/moneybehindscree00fdli/moneybehindscree00fdli_djvu.txt.

²⁹⁸ CAVALCANTI, Alberto *O filme documentário (1951)* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p 254. (Os neorrealistas a que a citação acima se refere são os documentaristas do grupo de Cavalcanti e Grierson).

pontos de vista. Close-Up juntou-se a outras publicações vanguardistas, como a *Film Art*, que apareceu de forma errática de 1933 a 1937. O ano de 1932 assistiu à primeira edição de *Sight and Sound*, que continua sólida até hoje. No ano seguinte, os britânicos criaram o British Institute. Em um tempo relativamente curto, houve uma grande mudança nas bases²⁹⁹.

A *G.P.O Film Unit* cresceu de forma exponencial, grandes empresas britânicas de diferentes setores procuraram os serviços da produtora capitaneada por Grierson, entre elas a *Travel Association*, a *Shell Mex*, a *Gas Light and Coke*, a *Anglo Persian Oil*, entre outras. Para atender a demanda a *G.P.O* contava com mais de vinte equipes trabalhando ao mesmo tempo.

O perfil surrealista de Cavalcanti encontrava ecos no contexto artístico daquela época, em 1936 Londres recebera a exposição *International Surrealism Exhibition*. Liderado por André Breton, com obras de Klee, Duchamp e Picasso, entre outros, o evento recebeu a visita de mais de mil ingleses por dia.³⁰⁰

Uma divisão de tendências então se precisa: Grierson acentua o estilo direto funcional, enquanto que, em torno de mim mesmo, se agrupam os fiéis às pesquisas, experimentando, até os limites de um certo preciosismo, com o som e a cor³⁰¹.

3.2.

O começo do fim

Diante do *boom* do cinema documental inglês e do imenso volume de trabalho, em 1937, Grierson cria a sua própria produtora, o *Film-Center*, que desde o começo se mostraria tão poderosa quanto a *G.P.O*. Enquanto isso Cavalcanti iria assumir um projeto que expandiria as fronteiras do documentário inglês além das ilhas britânicas.

²⁹⁹ CUNNINGHAM, John. *The Avant-garde, the GPO Film Unit, and British Documentary in the 1930s* p.157 Original em Inglês: *The establishment of the Film Society In 1925 created a community of cinephiles, at least In London (other cities followed suit) and two years later the journal Close-Up, which took a keen Interest In the avant-garde, gave film enthusiasts news, Information, and a platform to debate, discuss and express their views. Close-Up was joined by other publications such as the enthusiastically avant-gardist Film Art which appeared somewhat erratically from 1933 to 1937. 1932 saw the first issue of Sight and Sound, still going strong today and In the following year the British Film Institute was established. In a relatively short time there was a major ground shift.*

³⁰⁰ Ver CUNNINGHAM, John. *The Avant-garde, the GPO Film Unit, and British Documentary in the 1930s*, p.158.

³⁰¹ Ibidem, p. 255.

O contrato com a *March of Time*, dirigida pelos irmãos norte-americanos Rochemont, produtores de reportagens cinematográficas, em uma co-produção com o governo suíço, dirigida e produzida por Cavalcanti, iria render uma série de filmes, entre eles, *We live in two worlds* (1936), com argumento de J.B. Priestley e música de Maurice Jaubert.

Enquanto isso, com uma distribuição fora do circuito comercial, os filmes realizados pela *G.P.O* alcançavam um público de mais de 10 milhões de espectadores por ano; “Não se tratava mais de um duelo com os comerciantes: era um cerco que lhes mostrava de todos os lados que havia filmes diferentes e socialmente superiores ao filme que eles defendiam”³⁰².

Mesmo diante do sucesso do documentarismo inglês junto ao mercado e à crítica, a estrutura de produção e os recursos permaneciam escassos. A imensa diferença de estrutura entre o cinema documental e comercial na Inglaterra daquele tempo, e, sobretudo, o abismo entre a postura dos magnatas do cinema comercial, e a idealista existência dos marxistas/socialistas do documentário, inspirou um belo texto do escritor Graham Greene, que mais tarde se tornaria amigo de Cavalcanti no período em que foram vizinhos em Capri:

Porém a impressão que eu quero dar é que aqui, nestas pequenas companhias de produção de documentário, existem ainda diretores que vivem normalmente, apanhando material imaginativo na rua, na casa vizinha, e não diretores internados, com centenas de libras por semana, em escritórios atapetados, silenciosos, tão em moda no cinema comercial, lutando para se lembrar como a gente vivia quando eles ainda viviam, quando havia o fogão à gás, o café com pão e a conta do senhorio. E como a memória se vai apagando enquanto as taquígrafas rabiscam o seu caderninho, eles se recostam com um suspiro de cansaço e recomeçam a velha história do amor eterno³⁰³.

Cavalcanti tinha consciência da importância daquele momento para o cinema britânico junto à *G.P.O*, instaurando um novo tempo no cinema, em que a realidade e a ficção se misturavam na narrativa:

Todos (os filmes) tendendo a dramatizar o real, a forçar o público a se interessar pelas questões essenciais do país. Todos tratados com grande preocupação de veracidade e, malgrado os orçamentos muitas vezes restritos, de uma grande

³⁰² CAVALCANTI, Alberto. *O filme documentário* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p. 255.

³⁰³ GREENE, Graham apud CAVALCANTI Alberto *O filme documentário (1951)* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p 255.

perfeição técnica. Todos, sem dúvida, mais dramáticos, e mais cinematográficos que o adultério da Sra. X, o ciúme do Sr. Y, ou a inconstância da Srta. Z³⁰⁴.

Muito à frente do seu tempo Cavalcanti já percebia como a dramaturgia era inerente à linguagem cinematográfica de forma orgânica, “Eu considerava que não havia diferença alguma entre o cinema de ficção e o resto”.³⁰⁵ Foi este pensamento que aproximou Cavalcanti do cinema que Sir. Michael Balcon se interessava em fazer na *Ealing*, como veremos a seguir.

Havia uma real curiosidade sobre aquela camada da sociedade britânica que sustentava o tão celebrado crescimento industrial do país. Grierson, em sua formação social-democrata, e Cavalcanti e seus companheiros de *G.P.O.*, com sua predileção marxista, souberam aproveitar aquele momento. Aitken diria que:

Essas idéias representavam uma concepção corporativa da sociedade, na qual os fenômenos individuais e sociais eram percebidos como sendo integrados, em diferentes níveis, dentro da totalidade social. Como consequência dessa crença, Grierson argumentava que ideologias que promoviam a integração eram “boa propaganda”, enquanto as que promoviam a divisão eram “propaganda do diabo”. Ele acreditava que ocorriam conflitos porque indivíduos e instituições desconheciam a interdependência social subjacente, e porque eles foram enganados por uma percepção superficial de conflito e divisão. Ele rejeitava a idéia de que havia divisões fundamentais e irredutíveis na sociedade, e acreditava que era uma ignorância não apostar no conceito da realidade como uma interdependência em evolução³⁰⁶.

A função do documentário passa a ser então explicar o mundo às pessoas e “promover a integração social”, mesmo que nesta explicação do mundo, não caibam, por exemplo, as mazelas daquele mundo a ser explicado. A maioria dos filmes do *G.P.O.*, embora exaltassem o trabalhador, não se preocupava em explicitar as contradições do capitalismo industrial e as péssimas condições de trabalho dos seus personagens.

³⁰⁴ CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*, p. 79.

³⁰⁵ CAVALCANTI, Alberto apud SUSSEX Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p 324.

³⁰⁶ AITKEN, Ian In CUNNINGHAM, John. *The Avant-garde, the GPO Film Unit, and British Documentary In the 1930s* (Eger Journal of English Studies VIII. 2008) p.159 - Original em Inglês: These ideas amounted to a corporatist conception of the society, In which Individual and social phenomena were perceived as beIng Integrated, at different levels, withIn the social totality. As a consequence of this belief, Grierson argued that ideologies which promoted Integration were ‘good propaganda’, whilst those promoted division were ‘propaganda of the devil.’ He believed that social conflict occurred because individuals and institutions were unaware of underlying social inter-dependency, and because they were deceived by a superficial perception of conflict and division. He rejected the idea that there were fundamental and irreducible divisions In society, and believed that it was an ignorance of the underlying ‘continuing reality’ of evolving Inter-dependence which led to such perceptions.

Contraposto a Grierson, existe a influência de Cavalcanti a ser considerada. Quase todos os filmes da GPO Film Unit com quaisquer inclinações para a experimentação ou a vanguarda têm o envolvimento de Cavalcanti em algum nível. Ele é diretor da Coalface, produtor de todos os filmes de Len Lye, e (com uma exceção) os filmes de Norman McClaren e cinco filmes de Jennings, ele também tem créditos de produção em ambos os filmes da Lotte Reiniger. Como um todo, Cavalcanti trabalhou diretamente em mais filmes da GPO do que Grierson. Sua importante influência nunca deve ser subestimada, mas isso também não deve prejudicar a nossa compreensão de Grierson como a autoridade máxima na Film Unit³⁰⁷.

Esta conjuntura da representação da realidade conectada com a manutenção de suas estruturas encontra eco nas palavras de Kracauer em *As pequenas balconistas vão ao cinema*:

Os filmes são o espelho da sociedade constituída. Eles são financiados por corporações que, a todo custo, precisam identificar o gosto do público para obter lucro... De fato, os filmes feitos para as classes mais baixas da população são sempre mais burgueses do que aqueles para o público mais refinado, precisamente porque eles tocam em pontos de vista mais subversivos sem explorá-los, no entanto, introduzem furtivamente uma forma de pensamento respeitável³⁰⁸.

Embora Cavalcanti tivesse objetivos artísticos para o cinema que desejava, ele estava tutelado por uma estrutura institucional, que certamente estabelecia algum tipo de limite para a sua liberdade de criação em pontos decisivos.

John Cunningham, em seu artigo sobre a relação da *avant-garde* com o cinema realizado pelo *G.P.O Film Unit* - e de uma forma mais ampla, o cinema britânico - estabelece alguns pontos primordiais que podem ter impedido um maior florescimento da vanguarda dentro do movimento.

- 1) A posição artística de Grierson, em particular sua “impulsão racional”, atitude inconsistente com o que ele freqüentemente descartou como “estética”
- 2) Censura. Não podemos esquecer de que os filmes britânicos neste momento eram muito censurados.

³⁰⁷ CUNNINGHAM, John. *The Avant-garde, the GPO Film Unit, and British Documentary In the 1930s*, p. 160. Original em Inglês: Counterposed to Grierson there is the Influence of Cavalcanti to be reckoned with. Almost all the films of the GPO Film Unit with any InclInations towards experimentation or the avant-garde have Cavalcanti's Involvement In some capacity. He is director on Coalface, producer for all the films of Len Lye, and (with one exception) Norman McClaren's films and five of JennIngs' films, he also has production credits on both films of Lotte ReIniger. In all, Cavalcanti worked directly on more GPO films than did Grierson and his Influence should never be underrated, important as this is it should also not detract from our understanding of Grierson as the ultimate authority at the Film Unit.

³⁰⁸ KRACAUER, Siegfried. *O ornamento das massas*. São Paulo: Cosac Naif, 2009. p. 311.

- 3) Custo. A Unidade de Filme era constantemente sufocada por escassos recursos. Por exemplo, eles foram forçados a comprar o sistema de som mais barato disponível.
- 4) Eu acredito que há alguma falta de clareza sobre a "missão" da Film Unit, ou mais especificamente, como esta missão deveria ser implementada e após a partida de Grierson, estas lacunas se revelaram.
- 5) Uma hostilidade subjacente à arte abstrata e não representativa entre grande parte da intelligentsia britânica na época.
- 6) A crise política em desenvolvimento na década de 1930 e a pressão para o realismo, particularmente a partir da esquerda.
- 7) A hostilidade da indústria cinematográfica britânica para o trabalho da Unidade de Cinema que viu o apoio do governo recebido pelo GPO Film Unit como "concorrência desleal"³⁰⁹.
- 8) Hostilidade do governo. Círculos governamentais da época percebiam A GPO Film Unit como um viveiro do bolchevismo, apesar da clareza apolítica nas atitudes de muitos funcionários e a natureza não-incendiária dos filmes³¹⁰.

Grierson não apostava no cinema como um espelho da realidade, o seu “cinema-martelo” era antes de tudo um instrumento funcional que deveria moldar a sociedade, disciplinando-a para que atendessem à coletividade. Na contramão desta premissa, Cavalcanti acreditava na experimentação como caminho para o cinema como obra de arte. “De fato, ele (Cavalcanti) deixava entender que sua concepção de cinema “realista”, era mais ampla do que a noção etiquetada do termo documentário, de Grierson.”³¹¹

Enquanto isso Cavalcanti seguia arriscando em suas experimentações, como foi o caso de *Night Mail*, que teve edição sonora construída antes das imagens. E de outros filmes em que defendeu a montagem não sincronizada.

³⁰⁹ ROTH, Paul. *Documentary Film*. London, Faber and Faber, 1973, p. 115-122.

³¹⁰ Ibidem, p. 161-162. Original em inglês: 1) The artistic stance of Grierson, particularly his lukewarm and inconsistent attitude to what he frequently dismissed as the ‘aesthetic’ 2) Censorship. It is easy to forget that British films at this time were heavily censored. 3) Cost. The Film Unit was constantly strapped for cash. For example they were forced to purchase the cheapest sound system available. 4) I believe there is some lack of clarity in what the ‘mission’ of the Film Unit actually was, or more specifically, how the mission was to be implemented and after Grierson’s departure clear fault lines were to emerge. 5) An underlying hostility to abstract and non-representational art among large sections of the British intelligentsia at the time. 6) The developing political crisis in the 1930s and the pressure for realism, particularly from the left. 7) The hostility of the mainstream British film industry to the work of the Film Unit who saw the government support received by the GPO Film Unit as ‘unfair competition’ (See Roth 1973: 115-122). 8) Government hostility. Government circles of the time perceived of the GPO Film Unit as a hotbed of Bolshevism despite the obvious apolitical attitudes of many of the staff and the non-incendiary nature of the films.

³¹¹ SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra*. In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995. p. 333.

Com a coragem de cometer erros deste tipo certos filmes de curta-metragem do G.P.O Film Unit em Londres, foram mais longe e provaram que o valor dramático da palavra-diálogo na tela está também fora do sincronismo.... Esse uso da voz não-sincrônico tem possibilidades infinitas que permitirão o restabelecimento do ritmo cinematográfico. Infelizmente ele é empregado muito raramente.³¹²

Em *CoalFace* Cavalcanti já havia experimentado os resultados estéticos da montagem não sincronizada, ele mencionaria algumas vezes em suas entrevistas, que *CoalFace*, de alguma forma, havia sido um laboratório para *Night Mail*. Em *CoalFace*, assim como anteriormente em *Pett and Pott* – como foi dito aqui em uma decisão conjunta de Cavalcanti e Grierson - Cavalcanti optou por montar primeiro a banda sonora, para depois anexar as imagens. Se em *Pett and Pott* o resultado não alegrou os realizadores, em *CoalFace*, ocorreu o oposto, e o filme se mostrou potencialmente inovador e ousado, diria Paul Rotha sobre o processo:

O montador mais sábio irá editar sua imagem apenas de forma preliminar antes de criar sua banda sonora, e mesmo durante esta primeira montagem, como durante o roteiro e filmagem, o som é mantido em mente. Alternativamente, Cavalcanti fez alguns experimentos para compor primeiro a montagem sonora e a partir disso montar as imagens³¹³.

3.3.

Filme e realidade – ensaio imagético sobre o documental

Nos seus últimos anos de *G.P.O*, em 1939, Cavalcanti realizou uma obra que de alguma forma, se expressiu como filme síntese do seu relicário conceitual. Com produção do *The National Film Library* e do *BFI – British Film Institute*, “*Filme e Realidade*” é um documentário de 100 minutos, no qual o diretor faz uma colagem de trechos de filmes fundamentais para o seu entendimento do que é o cinema.

Infelizmente, a seleção de trechos escolhidos por Cavalcanti não agradou a todos, em especial os seus companheiros de *G.P.O* Paul Rotha, que não teve

³¹² CAVALCANTI, Alberto *O estudo do cinema como meio de expressão* (Bianco e Nero, Roma, 1930) In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p. 199.

³¹³ ROTH, Paul. *Documentary Film: the use of film as médium interpret creatively and in social terms the life of people as it exists In reality*. London: Faber and Faber, 1966.p. 159. Original em Inglês: The wiser cutter will edit his Picture only in rough form before the creates his sound, and even during this first assembly, as during the script and shooting, the sound is kept closely in mind. Alternatively Cavalcanti has made some experiments in composing first his sound and then cutting his picture to it.

nenhum filme incluído na coletânea de Cavalcanti, e Grierson, que teve o trecho do seu *Drifters* “musicado” por Cavalcanti:

Com meu senso de humor inconveniente coloquei em *Drifters* a música de La Grotte de Fingal de Mendelssohn, o que o transformava numa espécie de filme romântico, e não creio que Grierson tivesse ficado realmente encantado..., mas você deve entender que Grierson no fundo era um demagogo. Sim, com parentes pastores, tinha tendências para a pregação. E ele adorava pregar – este tipo de coisa, vale dizer que ele fazia isso muito bem³¹⁴.

Filme e Realidade demorou três anos para ficar pronto, só foi finalizado em 1942, no auge da guerra. No longa-metragem de 100 minutos, Cavalcanti desenvolve um ensaio audiovisual sobre a evolução da narrativa documental no cinema, reunindo trechos de 59 filmes, quase todos documentais, com raras exceções como *Rien que les heures*. Montado em ordem não cronológica, *Filme e realidade* incorpora trechos de filmes de Lumière, Tom Mix, Eisenstein, Dieterle, Méliès, Renoir na primeira parte da narrativa, na segunda parte Cavalcanti elegeu Allégret e André Gide, Robert Flaherty, Walter Ruttmann, Eisenstein, Harry Watt (North Sea), Benoît-Lévy e Jean Vigo entre outros.

Elizabeth Sussex reservaria alguns parágrafos do seu texto antológico sobre a passagem de Cavalcanti pela Inglaterra³¹⁵, para falar de *Filme e Realidade*: “Sugestivo e às vezes surpreendente, esta coleção de extratos de filmes realistas de todas as épocas, incluindo a atualidade, provocou a ira violenta de certos documentaristas britânicos”.³¹⁶

Rotha em 1973 (mais de 30 anos após o lançamento de *Filme e Realidade*), em seu *Documentary Diary* diria que esse filme:

...não fazia justiça aos objetivos sociais do grupo documentário britânico, cujo trabalho aparece de uma maneira inadequada e falsa...A despeito dos protestos da Associated Realist Film Producers, em particular sob a forma de uma longa carta ao Times, o filme não foi retirado de circulação, ainda que certas cinematecas

³¹⁴ CAVALCANTI, Alberto apud SUSSEX Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p. 332.

³¹⁵ SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995.

³¹⁶ SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p. 331.

continentais suspendessem sua difusão. Creio saber que em certos lugares ele ainda hoje é visto³¹⁷.

O crítico William Whitebait sairia em defesa de Cavalcanti, depois dos ataques Rotha, dizendo que o Ministério de Informação tinha dívidas eternas com Cavalcanti, Rotha rebateria afirmando que “é a um único homem, a John Grierson, que era justo atribuir a inspiração dos cerca de 300 filmes documentários feitos na Grã-Bretanha entre 1929 e 1939, incluindo aqueles que Cavalcanti dirigiu”.³¹⁸

Infelizmente não existe nenhuma cópia de *Filme e Realidade* no Brasil, nem na Cinemateca do MAM ou na Cinemateca Brasileira. A única cópia existente, segundo as minhas pesquisas, está depositada no BFI. O filme foi exibido no Brasil em pelo menos duas ocasiões, no *Festival de Cinema do Rio*, organizado pelo *Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro*, na sessão Gala Cavalcanti, em 10 de dezembro de 1950³¹⁹ e na 26ª edição da Mostra de Cinema de São Paulo, em 2002³²⁰.

Diante da impossibilidade de assistir a *Filme e Realidade*, não pude construir uma avaliação crítica do longa-metragem. Nos textos críticos a que tive acesso é recorrente a informação de que a colagem de Cavalcanti irritou profundamente à nata da produção documental britânica. Paul Rotha e Grierson certamente não estavam sozinhos na posição de ofendidos pela resenha fílmica de Cavalcanti, ameaçando até mesmo a sua exibição em alguns circuitos. Ao que tudo indica, o grande dissabor de Rotha veio do fato de ele ter sido eliminado do inventário de Cavalcanti sobre o cinema documental, segundo o brasileiro, por pura falta de tempo narrativo ele teve de cortar os trechos de Rotha que usaria em *Filme e Realidade*. Sussex avalia o longa testemunho de Cavalcanti, que abre com *Rien que les heures*, e passa “uma estimulante impressão da grande variedade do material cinematográfico rodado numa veia naturalista bem antes que se sonhasse

³¹⁷ ROTH, Paul apud SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p 331.

³¹⁸ Ibidem, p 332.

³¹⁹ Revista Cinemin nr. 48 Rio de Janeiro (RJ) : Editora Brasil América, 1988. p. 20.

³²⁰ <http://40.mostra.org/br/filme/3100-Filme-e-Realidade>.

com o documentário britânico. De Marey e os irmãos Lumiere, passando pelas atualidades e os filmes educativos”³²¹. Sussex conclui dizendo que:

O documentário britânico é visto como um movimento que visa utilizar o cinema para a educação cívica...Só posso dizer que recentemente vi Film and Reality no British Film Institute e que enquanto for visível, revisões serão possíveis. Aliás, o tempo também devolve as coisas ao seu devido lugar ³²².

Uma das consequências mais importantes das diferenças e eventuais embates entre Grierson e Cavalcanti foi o quanto isso dificultou o registro da importância de Cavalcanti para a história do cinema britânico, e por consequência, para a história do cinema em sua totalidade. “Se existe um cinema britânico”, diz Michael Balcon, “eu situaria a contribuição de Cavalcanti entre as mais importantes... pois (sic) curiosamente sua obra não aparece nos créditos. Todo o problema reside aí”³²³.

Grierson costumava argumentar que o próprio Cavalcanti pediu que seu nome não constasse nos créditos dos filmes, segundo ele, para não impedir uma eventual carreira do cineasta na ficção na Inglaterra, mas não é o que Cavalcanti diz, como foi citado aqui, o interesse dele na ficção em sua mudança para a Inglaterra era nulo. Grierson costumava dizer também que: “Durante os anos Cavalcanti não constou dos créditos. A coisa nos importava pouco, só depois é que se tornou importante para as pessoas do documentário”³²⁴.

Mas não era bem assim que Cavalcanti via a questão dos créditos: “Na maioria das vezes meu nome era omitido, e agora dizem que eu tentava me refugiar na indústria da ficção. Trabalhei durante sete anos em troca de um salário de fome...”³²⁵. E continua sobre *CoalFace*:

É um filme que eu montei integralmente e concebi eu mesmo o som. Era um filme de montagem. Harry filmou uma sequência e Jennings outra. Utilizamos algumas tentativas de Flaherty. Truquei tudo, fiz muitas tomadas no estúdio para

³²¹ SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p. 332 e 333.

³²² Ibidem, p. 333.

³²³ Ibidem, p. 333.

³²⁴ GRIERSON, John apud CAVALCANTI, Alberto In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p. 318.

³²⁵ CAVALCANTI, Alberto apud SUSSEX Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In PELIZZARI, Lorenzo In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p. 318 e 319.

montar o material de Flaherty, e nada disso me foi atribuído. Não reclamei. Afinal de contas não passava de um pequeno filme. Uma experiência com Night Mail me valeu o prêmio Auden e Britten pela “direção de som”, mas este posto não me foi creditado. Fiz mais que isso, toda a montagem, a concepção de conjunto, saindo diretamente de Coalface³²⁶.

De fato, a questão dos créditos vai além do território das vaidades para transitar pelo campo da memória, do registro impresso na história oficial que será fonte para cinéfilos e pesquisadores. O fato é que a restauração de créditos fidedignos parece estar sendo feita ao longo do tempo, sobretudo, pelo *BFI*. Ao longo da minha pesquisa me deparei com inifinidades de ambiguidades e informações controversas nesta seara, para tentar sanar esta incerteza sobre a informação correta, criei uma espécie de método em que eu comparei o crédito do mesmo filme em diferentes fontes para me certificar de qual seria a mais confiável a partir do critério da repetição, levando-se em conta é claro uma hierarquia de confiabilidade, em que o *BFI* é a fonte soberana. Na opinião de Sussex, a questão dos créditos vai além da importância que a ela tem sido dedicada:

A reputação de Cavalcanti repousa, de uma maneira muito ampla, no testemunho daqueles que trabalharam com ele, o que não leva forçosamente a que não se lhe faça justiça. Muitas vezes, a formulação do crédito, não permite que se ressalte uma influência tão variada e sutil como a sua. A exemplo do grande esforço que representou a obtenção, através de Grierson, dos fundos iniciais do documentário, a marca que lhe imprimiu Cavalcanti em seguida só pode ser diminuída pelo conjunto de funções que transmitem os créditos³²⁷.

A questão dos créditos era um ingrediente a mais na conturbada relação interpessoal entre os cabeças da *G.P.O.*, a atmosfera de desafeto entre ambos se tornou notória entre a equipe da *G.P.O.*, Cavalcanti dizia que: “Ele vinha ao estúdio para atrapalhar meu trabalho...Tinha por hábito transferir as pessoas sistematicamente, o que me incomodava muito... Mas todo mundo em *Blackheath* sabia disso”³²⁸.

Em sua biografia, Harry Watt endossou as suspeitas de Cavalcanti sobre o comportamento nada amistoso de Grierson em relação a ele: “Grierson não pode

³²⁶ Ibidem, p. 319.

³²⁷ BALCON Michael apud SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In PELIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1995, p.334.

³²⁸ CAVALCANTI, Alberto apud SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In PELIZZARI, Alberto e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, p. 319.

suportar bem o fato de que nós, os técnicos, cada vez mais frequentemente apelávamos a Cavalcanti para discutir os nossos problemas”³²⁹.

Quando Grierson deixa o *G.P.O* em 1937 para criar o *Film Center*, Sir Stephen Tallents que sempre o havia apoiado desde os tempos do *Empire Marketing Board*, era então o supervisor de relações públicas de além-mar da *BBC*, e havia se tornado membro ativo do *Imperial Relations Trust*, criado pelo governo britânico naquele mesmo ano. E foi através deste órgão que Tallents mandaria Grierson para o Canadá em 1939.

A saída de Grierson às vésperas da eclosão da guerra deixou um rastro de caos entre a equipe, mesmo que sua ausência significasse maior liberdade para Cavalcanti. A guerra era um fantasma o brasileiro conhecia bem, desde os tempos em Paris durante a primeira grande guerra, quando tinha de se esconder com a família em abrigos anti-aéreos. A relação profunda com as guerras, que permearam toda a sua temporada na Europa, fez de Cavalcanti um pacifista ferrenho, e foi talvez movido por este ímpeto que ele tentou participar mais ativamente da resistência ao fascismo durante a Guerra Civil Espanhola, como relata em suas memórias um episódio surpreendente, Cavalcanti contou que Buñel teria sido enviado pela resistência espanhola para solicitar que a Inglaterra apoiasse a causa:

...dirigia-se Cavalcanti ao público e fez um apelo no sentido de angariar donativos para a guerra na Espanha. Isto em Glasgow. Logo que voltou a Londres foi chamado à direção do G.P.O. que o informou muito gentilmente, que ele como estrangeiro, era de qualquer modo, um funcionário do Governo Inglês, e como tal estava proibido de tomar partido pela causa dos republicanos espanhóis. Isto no famoso governo do senhor-chapéu-de-chuva Chamberlain, que conduziu todo mundo à segunda pavorosa guerra mundial...O fato, minha gente, é que o governo inglês, diante do assalto fascista levado a cabo na Espanha, se manteve em uma indiferença de mandarim, a ponto de recusar a Buñel, enviado especial do governo espanhol, a venda de armas, sob o pretexto de neutralidade, enquanto a Alemanha e a Itália abastecia Franco de tudo que necessitava, aproveitando-se do povo espanhol como verdadeira cobaia, experimentando forças que logo depois seriam usadas contra a própria Inglaterra...Foi por ocasião que o cineasta a espanhol...declarou a Cavalcanti: “Não tenho mais dúvida nenhuma meu amigo. A guerra mundial começará logo que acabar a guerra de Espanha”. E assim foi para a desgraça dos Lorcas³³⁰.

³²⁹ WATT, Harry apud SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra* In PELLIZZARI, Alberto e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, p. 319.

³³⁰ BORBA FILHO, Hermilo. Memórias acervo Sergio Caldieri páginas não numeradas.

Com a saída de Grierson a *G.P.O Film Unit* passou a se chamar *The Crown Film Unit* e a sede da produtora passa para a *Pinewood Studios*. A equipe ficou sob a tutela de Cavalcanti, que permaneceu no posto até 1940, quando saiu depois da exigência do *Ministério das Relações Exteriores* britânico de que se naturalizasse cidadão britânico.

A iminência da guerra, trouxe questões urgentes a serem tratadas pelo cinema, fazendo o realismo ampliar a sua zona de influência:

Quando a Segunda Guerra Mundial se aproximou, ouviu-se um clamor que pedia uma mudança decisiva para o realismo ... Após a partida de Grierson, estas pressões começaram a se mostrar dentro da própria unidade e há o início de uma mudança para a mistura de ficção e documentário que atingiu seu pico durante a guerra com filmes como *Fires Were Started*. A experimentação formal tornou-se muito mais limitada, e enquanto o cinema britânico como um todo entrou em um período dourado na década de 1940, isso aconteceu, até certo ponto, pagando o preço de enterrar a vanguarda sob o peso do seu realismo³³¹.

A partida de Grierson em 1939, se deu após um convite do Ministério das Relações Exteriores canadense, para que fundasse o *National Film Board of Canada*, que se tornaria um celeiro de experimentação sobretudo no campo da animação. Um dos nomes fundamentais neste processo foi um antigo colaborador de Grierson e Cavalcanti no *G.P.O Film Unit*: Norman McLaren.

A partida de Grierson e a pressão do governo inglês para que Cavalcanti se naturalizasse cidadão britânico somados ao esgotamento do modelo de documentário com forte teor experimental que ele esperava realizar, criaram uma equação que iria catalisar a partida de Cavalcanti da *G.P.O*. O realismo em tempos de guerra asfixiava as aspirações estéticas, e Cavalcanti viu seu trabalho no documentarismo estagnado sob a efígie da urgência do factual, do filme como mero registro, estes fatores desenharam então a ponte para que ele atravessasse um atalho em direção ao cinema de ficção no *Ealing Studios*.

³³¹ CUNNINGHAM, John. *The Avant-garde, the GPO Film Unit, and British Documentary In the 1930's*, 2008. p. 165 – Original em inglês: As World War two approached the voices calling for a decisive shift towards realism... After Grierson's departure these pressures began to show within the unit itself and there is the beginning of a shift towards the blending of narrative and documentary which reached its peak in the war years with film such as *Fires Were Started*. Formal experimentation became much more limited and while British cinema as a whole entered a golden period in the 1940s, it did so, to some extent, at the cost of burying the avant-garde under the weight of its realism.

3.4.

Zonas de convergência - Cavalcanti, o Neorrealismo italiano e o Cinema Novo brasileiro

O realismo não é neo nem passado, é realismo e ponto.
Alberto Cavalcanti³³²

O realismo para Cavalcanti ia muito além da representação simétrica da realidade, para ele o cinema documental deveria romper as fronteiras estéticas e conceituais que o encarceravam e alcançar a imagem em movimento em sua totalidade. Foi acreditando nesta premissa que Cavalcanti deixou a sua marca na proposta cinematográfica do *G.P.O.*:

A vanguarda não conheceu o documentário. Ele é uma das formas do cinema, um gênero, e então se tratava de definir esta arte para além dos gêneros que poderiam aparecer ulteriormente. Para mim o documentário nasceu na Inglaterra. Utilizo este termo a contragosto. É a palavra mais desapropriada, e inevitavelmente evoca em minha mente a velha papelada poeirenta. Sempre me esforço para descrevê-lo como um testemunho realista da vida. O realismo não é neo nem passado, é realismo e ponto³³³.

No capítulo dedicado ao cinema *noir* realizado na *Ealing* (*Dark shadows around Ealing*), escrito por Robert Murphy para o livro *Ealing Revisited*, (2012) o autor diz que “Cavalcanti viu o realismo como um elemento cinematográfico essencial, uma forma de expressão específica para o cinema³³⁴”. E complementa dizendo que: “Os seus protegidos na *Ealing* tinham suas próprias idéias sobre como o realismo deveria ser tratado³³⁵”. Nos parágrafos seguintes o autor enumera diretor a diretor, trabalho a trabalho, como a influência de Cavalcanti fora absorvida por seus “protégés” enquanto esteve na *Ealing*, revelando como o brasileiro somou em seu currículo um incrível talento para formar novos realizadores por onde passou, transcendendo o espírito didático grisorniano em uma forma única de transmitir conhecimento e influenciar novas gerações.

Em vários textos publicados na Inglaterra sobre Cavalcanti os autores se referem a ele como “*Brazilian cosmopolitan*”, o que sugere a imensa importância

³³² CAVALCANTI, Alberto apud MARTIALAY I. F. “*Eu era surrealista com tendência ao realismo*” (em: *Film Ideal*, 62, dezembro de 1960, Madri) (aspas do original) In PELLIZZARI, Alberto e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, p. 282.

³³³ Ibidem.

³³⁴ MURPHY, Robert *Dark shadows around Ealing* In DUGUID Mark, FREEMAN Lee, JOHNSTON Keith e WILLIAMS Melaine *Ealing Revisited*. London: BFI, 2012, p. 90.

³³⁵ Ibidem.

que atribuem ao fato do cineasta ter transitado não só por diferentes territórios, mas também por múltiplas culturas. Sua experiência na França, e posteriormente na Inglaterra, Alemanha, Suíça, Itália, Israel e Brasil, enumerando apenas parte dos países onde Cavalcanti trabalhou, é imensamente valorizada na imagem que se desenhou dele na fortuna crítica e ensaística publicada no mundo.

Cavalcanti plantou raízes flexíveis, livres e inventivas que fizeram nascer em seu cinema a semente de uma estética que foi absorvida por diferentes cinematografias posteriores. Me concentrarei aqui no *Neorrealismo* italiano, para mim o herdeiro mais notório do cinema proposto por Cavalcanti em sua face documental. Estabelecerei neste tópico alguns pontos chave desta zona de convergência, na tentativa de se ampliar a reflexão sobre a poética social fundadora do cinema moderno, atribuída por alguns autores ao *Neorrealismo*.

Usarei como texto de referência teórica, as premissas que Cavalcanti estabelece em *Notas aos jovens documentaristas*, a famosa carta que escreveu com quatorze tópicos fundamentais para o cinema documental, destinada à jovens estudantes de cinema dinamarqueses, em 1948³³⁶.

A opção de ter como referência textual a *Carta aos jovens Dinamarqueses* –publicada em 1976 em *Filme e Realidade*³³⁷, vem do seu poder de síntese teórica e do fato dela ser uma espécie de guia para se entender o olhar de Cavalcanti sobre a representação realista no cinema. Cavalcanti disse sobre esta famosa carta, quase 30 anos depois, em 1976: “Se me pedissem que resumisse em poucas linhas as normas de conduta que os realizadores de documentários no Brasil devem seguir, repetiria, ainda hoje, aquelas que, baseado na minha experiência neste terreno, remeti aos jovens diretores dinamarqueses, em 1948”³³⁸.

Levarei em consideração alguns marcos temáticos, como a mudança de paradigma da representação do trabalhador pelas artes é seminal para a construção da estética neorrealista. Cavalcanti disse em 1960 sobre o documentarismo inglês:

³³⁶ CAVALCANTI, Alberto *Notas aos jovens documentaristas* (DF Bulletin, Copenhagen, 1948) In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, p. 210.

³³⁷ CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*, 1976, p.80 – 82.

³³⁸ Ibidem, p.80.

A importância destes “testemunhos realistas” ingleses foi dupla. Em primeiro lugar, eles quebraram um tabu que reinava na Inglaterra. Você vê, Shakespeare havia estabelecido uma norma seguida pelo espetáculo inglês e o mundo inteiro. Ele havia feito os membros da classe trabalhadora os cômicos de suas obras. O homem do povo é sempre um polichinelo, o caipira cômico, tanto nas suas comédias quanto nas tragédias. O cinema reconduziu essa tradição até os primeiros filmes do próprio Hitchcock. O “documentário” quebrou este mito e mostrou na tela os trabalhadores tais como são: homens como todo mundo, dignos e respeitáveis... Com suas qualidades e seus defeitos³³⁹.

Considerarei também questões técnicas pontuais que são comuns ao documentarismo inglês e ao neorrealismo, como: o uso de iluminação natural, de equipamentos leves que permitiam o deslocamento entre as locações, muitas vezes feito de metrô, e de não atores no elenco. Estas soluções bastante arraigadas a questões orçamentárias, mas que se consolidaram pelo pioneirismo estético, se converteram em pilares do movimento, segundo Grierson:

Acreditamos que o ator original (ou nativo) e a cena original (ou nativa) são melhores guias para uma interpretação de tela do mundo moderno. Eles dão ao cinema um fundo maior de material. Dão poder sobre um milhão e uma imagens. Eles dão uma interpretação poderosa sobre acontecimentos mais complexos e surpreendentes no mundo real do que a criação em estúdio pode conjurar ou os mecanismos do estúdio podem recriar³⁴⁰.

As razões pelas quais Grierson justifica a sua preferência por não atores e locações reais são basicamente as mesmas razões e argumentos consagrados pelo *Neorrealismo* italiano, em síntese: a busca do realismo e de uma aproximação mais verdadeira e transparente do real, rompendo com os vestígios do ilusionismo que conduzia o cinema clássico e criando o cenário ideal para o nascimento do cinema moderno.

Assim como Cavalcanti, Grierson sabia da importância daquelas escolhas para a construção de uma nova narrativa, ele endossava, e até se apropriava dos méritos da recondução da figura do operário da invisibilidade para o patamar de herói da Inglaterra industrial; “Lembre-se de que não havia classe trabalhadora na

³³⁹ CAVALCANTI, Alberto apud MARTIALAY I. F. “*Eu era um surrealista com tendência ao realismo*” In PELLIZZARI, Alberto e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, p. 282.

³⁴⁰ GRIERSON, John. apud HARDY, Forsyth *Grierson on documentary*. (1966) p.36. Original em Inglês: We believe that Original (or native) actor, and the Original (or native) scene, are better guides to a screen Interpretation of the modern world. They give cinema a greater fund of material. They give it power over a million and one images. They give it power interpretation over more complex and astonishing happenings in the real world than the studio mind can conjure up or the studio mechanician recreate.

tela quando comecei. Eu fui o primeiro cara a colocar a classe trabalhadora na tela, acredite ou não”³⁴¹.

A reinvenção da representação do homem da classe baixa e do operário, sem os cacoetes herdados das comédias populares e do primeiro cinema, foi fundamental para a construção de uma nova dramaturgia no cinema moderno. A afirmação do cineasta Edgar Anstey sintetiza bem esta mudança de paradigma:

O trabalho comum em nossos primeiros documentários nunca mostrou qualquer fraqueza ... Mas este é um dos grandes contrastes entre o tratamento das pessoas nos primeiros documentários e, mais tarde, não só na Inglaterra;... penso em Cavalcanti na França e Ruttmann em Berlim e os russos. O homem era sempre o símbolo heróico, na verdade, a menos que ele fosse uma espécie de kulak perverso ou explorador de terra. Nós, em nossos filmes, não lidamos com essas pessoas, mas o trabalhador comum era visto como um símbolo heroico³⁴².

Financiados pelo Império (sob as censuras que já tratamos aqui) e com a proposta a priori de ser uma propaganda do Estado, os filmes da *G.P.O Film Unit* não tinham o conteúdo revolucionário e de crítica social presentes na vanguarda Russa. É esperado que o teor marxista, ou social-democrata, como preferia Grierson, se limitasse a mostrar a nobreza de caráter daqueles homens, sem revelar ou criticar a estrutura desigual da sociedade que os condenava a mergulhar as suas vidas nas minas de carvão.

O componente social era fundamental para Cavalcanti, desde *Rien que les heures* com seu universo marginal em uma abordagem documental, que se traduz bem no que Kracauer definiu como componente oculto, que segundo o autor, retirava aqueles filmes de sua condição impressionista transferindo-os para a seara do documental, onde pulsa, segundo Kracauer, o verdadeiro cinema de fluxo da vida material³⁴³.

³⁴¹ SUSSEX, Elizabeth. *The rise and fall of British documentary*, (1975) p. 194. Original em Inglês: Remember there were no workIng class on the screen when I started out. I was the first guy to put the working class on the screen, believe it or not.

³⁴² ANSTEY, Edgar apud SUSSEX, Elizabeth. *The rise and fall of British documentary*, p. 18. Original em inglês: The ordinary working in our early documentaries never showed any weaknesses at all.... But this is one of the big contraststs between th treatment of people In the early documentaries and later – not only In England; ... I think of Cavalcanti in France and Ruttmann in Berlin and the Russians. Man was aways the heroic symbol, really unless he was a sort of wicked kulak or exploiter of land. We didn’t In our films deal with such people, but the ordInary workingman was seen as a heroic symbol.

³⁴³ KRACAUER, Sigfried. *Theory of film: the redemption of physical reality*, 1997. p.300.

O *Neorrealismo* absorveria bem a equação: técnica + poesia + conteúdo social que Cavalcanti adotou como tríade fundadora do seu cinema.³⁴⁴ No *Neorrealismo*, o homem do povo, o anti-herói da miséria, seria inserido em um contexto mais demolidor, o da guerra, onde as contradições dos abismos sociais da sociedade capitalista ficam expostos como uma ferida aberta.

Outro ponto que considerarei como essencial na analogia é a experimentação sonora nos filmes em que Cavalcanti teve um papel fundamental. O brasileiro explicou tecnicamente as suas experiências em uma entrevista concedida a Allistair Cooke para a *Intercine* em Roma, em 1935: “Primeiramente reduzimos a música e a palavra... Banimos o sincronismo absoluto e as leis da encenação teatral. E tomamos os sons naturais como matéria prima, os quais cortamos, regravamos, orquestramos e tentamos estilizar o conjunto”³⁴⁵.

Nesta afirmação de Cavalcanti encontramos mais indícios de como ele antecipou na *G.P.O Film Unit* alguns dos pilares do *Neorrealismo*, primeiro a redução da música (típica do melodrama e elemento essencial dos filmes verborrágicos do cinema norte-americano do pré-guerra). Em seguida ele fala de uma dramaturgia naturalista, realista, não submetida às leis de encenação teatral, e finalmente, ele fala dos sons naturais e da sinfonia de barulhos da rua, que seriam essenciais para o cinema moderno e posteriormente para os *Cinemas Novos*.

Filmes como *North Sea*, *Night Mail* e *Driffters* tinham trabalhadores e homens do povo como elenco, foi o caso também de *O homem de Aran* de Flaherty, que já não mais estava na *G.P.O*, mas tinha toda a sua equipe formada pelos por jovens da equipe de Grierson.

A questão da iluminação também é um ponto fundamental que liga o cinema de Cavalcanti e o documentarismo defendido por ele na *G.P.O* às bases estéticas do *Neorrealismo*. Em *CoalFace*, a precariedade da iluminação ambiente com pouquíssimo ou nenhum equipamento de luz, em especial nas filmagens

³⁴⁴ CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*, 1976, p. 81 – 82.

³⁴⁵ CAVALCANTI, Alberto *Discussão sobre o filme sonoro* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, 1985, p. 189.

dentro das minas de carvão, resulta em “*chiaroscuros*” espetaculares, uma luz contrastada que mais tarde seria bastante explorada pelo *Neorrealismo*.

O “fluxo da vida” (o *flow of life*, de que fala Kracauer)³⁴⁶, que seria tão caro ao cinema neorrealista e o consagraria como um modelo de cinema moderno, já era um elemento determinante no documentarismo britânico. Como bem definiu Paul Rotha: a imprevisibilidade das condições naturais nas locações era, no final, aliada da atmosfera e dos “efeitos” que o diretor desejava:

A filmagem documental é, em geral, um tiro único sem tempo para iluminação cuidadosa ou condições climáticas perfeitas, disparando em todas as circunstâncias que o cinegrafista de estúdio consideraria impossível. Nevoeiro, névoa de chuva, poeira e meia-luz são condições normais para fotografia documental; são, de fato, muitas vezes as condições exatas em que o documentário exige que seu material seja obtido. Tais condições são o que o ex-fotógrafo de estúdio chamaria de adequado para o “material de efeito”, mas quando o ambiente desempenha uma parte tão importante como no documental, essas condições não são mais as de “efeito”, mas as perfeitamente normais³⁴⁷.

Como estratégia para mapear a zona de convergência entre o Cavalcanti documental e o *Neorrealismo* decidi eleger aqui alguns filmes da fase *General Post Office*, abri uma exceção para *Rien que les heures*, por sua importância seminal na carreira de Cavalcanti e também por ser a matriz dos aspectos surrealistas que ele levou para o documentarismo na Inglaterra. É importante lembrar também que o próprio Cavalcanti incluiu *Rien que les heures* no inventário do cinema documental que realizou em *Filme e Realidade*.

Do *Neorrealismo* me concentrarei em especial em três filmes de Roberto Rossellini (*Roma Cidade Aberta* (1945), *Paisá* (1946) e *Alemanha Ano Zero* (1948)), uma das razões centrais de tal escolha é que considero esta a cinematografia mais “documental” do *Neorrealismo*, além de incorporarem trechos documentais em sua narrativa, esta trilogia foi realizada imediatamente

³⁴⁶ KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

³⁴⁷ ROTH, Paul. *Documentary Film* NY: W.W Norton & Company Inc. 1939 p. 128. Original em inglês: Documentary shooting is most generally shooting on sight shooting without time for careful lighting or perfect weather conditions, shooting in all manner of circumstances which the studio cameraman would consider impossible. Fog, rain mist, dust, and half-light are all normal conditions for documentary photography; are, in fact, often the exact conditions under which the document requires his material to be obtained. Such conditions are what the ex-studio photographer would call suitable for “effect stuff”, but when atmosphere plays such an important part of it does In documentary, these conditions are no longer those of “effect” but perfectly normal.

após o final da segunda grande-guerra, tendo os escombros e as ruínas europeias como cenário natural. Estes filmes são portanto um bom exemplo de um cinema que transpõe plenamente a barreira entre o documental e a ficção, questão central para Cavalcanti, tanto em sua obra teórica, como também para seu inventário fílmico.

É importante também pensar o cinema italiano dos anos 1920 como uma cinematografia impregnada pela ideia da propaganda, muitas vezes sob o disfarce de uma intenção de cinema educativo. Não foi por acaso que o primeiro projeto fascista de Benito Mussolini voltado para o cinema foi o *LUCE – L'Unione Cinematografica Educativa* – um celeiro dos filmes de propaganda, mas que teoricamente teria intenções educativas. O *LUCE* foi criado por um decreto de lei em 1925, e por ele passaram alguns dos maiores nomes do cinema Italiano de todos os tempos, entre eles, Roberto Rossellini e Ettore Scola. Mais um indício das sólidas conexões entre o berço do *Neorrealismo* e as produções capitaneadas por Grierson.

Em 2012 todo o acervo do Instituto *LUCE* – rebatizado em 2011 de *Instituto LUCE Cinecittá* - foi digitalizado e disponibilizado no *YouTube*. Entre o vasto e rico material, há uma entrevista com o cineasta norte-americano Martin Scorsese, em que ele fala sobre o cinema de Rossellini. No depoimento ele defende a tese de que o *Neorrealismo* teria inaugurado o cinema moderno, mas quando analisa o filme *Stromboli (1950)*, de Rossellini, ele afirma que “o filme embora pareça pretender ser um melodrama norte-americano, realizado por Rossellini como um presente à Ingrid Bergman, é claramente neorrealista porque é carregado de aspectos documentais”³⁴⁸. Ou seja, Scorsese traz mais uma vez à luz a fundamental importância do documentário sobre a matriz neorrealista.

No caso de alguns filmes, como *Song of Ceylon (1934)*, de Basil Wright, usei como referência comparativa uma cinematografia que considero profundamente influenciada pelo *Neorrealismo*, o *Cinema Novo* brasileiro, em especial na figura de Glauber Rocha. Desta forma, busquei identificar a marca de

³⁴⁸ https://www.youtube.com/watch?v=NFET_EqqUqA.

Cavalcanti em desdobramentos do cinema moderno, herdeiros diretos da genealogia neorrealista.

3.4.1.

Rien que les heures (1926) – A margem no centro da narrativa

Um dos filmes mais emblemáticos do realismo poético francês, e obra que lançou o nome de Cavalcanti ao mundo. Grierson salientou, ao falar sobre o filme, que “Pela primeira vez se usa a palavra sinfonia em lugar de história”.³⁴⁹

Já na primeira cartela de *Rien que les heures*, o filme avisa que a cidade será um dos seus personagens centrais quando diz: “Todas as cidades seriam parecidas se os seus monumentos não as distinguissem”.

É nesta tênue rede de similaridades e idiossincrasias que reside toda a singularidade de *Rien que les heures*, um filme que deixa exposto o tecido humano entre os monumentos que aponta. Aos 2’02’’ o filme adverte ao público que irá falar sobre a vida dos marginalizados, o que vemos a seguir é uma sucessão de imagens em montagem dialética, que revela o abismo entre os abastados e os marginais na capital francesa. Como aos 2’13’’, quando, em fusão, assistimos uma carroça “se transformar” em um coche confortável e luxuoso.



350

Figura 39: A mão que invade a tela e rasga uma foto em fotograma de *Rien que les heures* (influência Surrealista).

Aos 2’47’’ temos uma colagem de aquarelas de Paris sob o pincel de pintores famosos (Matisse, Chagall), em seguida telas de diferentes estilos pictóricos retratam a cidade, era a plenitude da vanguarda, em que várias

³⁴⁹ Revista Cinemin nr.48 p.13.

³⁵⁰ Fonte: www.old.bfi.org.uk

linguagens se tangenciavam no cinema. Aos 4'03'' um fotograma resume a profunda influência surrealista que paira sobre o filme, quando dezenas de olhos formam uma imensa colmeia na tela. Em seguida, uma cartela traduz ao público que, “Mas somente uma sucessão de imagens pode nos restituir a vida” (4'30'').



Figura 40: Exemplo de colagem em fotograma de *Rien que les heures*.

Este restituir a vida se dá em *Rien que les heures* através de pequenas histórias, de microcosmos da cidade, o que viria a ser uma matriz central no *Neorrealismo*, como a metonímia na literatura escolhe-se uma parte para se falar do todo, é a configuração da carta de Cavalcanti em outros elementos, como a bicicleta de De Vittorio de Sica, que Kracauer chamava de “caminhos microscópicos individuais”³⁵².

Aos 4'37'' temos a primeira sequência de relógios na tela, *Rien que les heures* é sobre o tempo, e sobre como ele incide sobre as pessoas e a cidade. Só que os ponteiros de Cavalcanti não obedecem a ordem linear, e o tempo, assim como o ritmo da vida, escolhe uma ordem inventiva, em conjunção com outros elementos que o atravessam. Assim o filme nos oferece marcações “livres” do que se convencionou chamar de linearidade, de meia-noite passamos às 12 horas em fragmentos livres, apresentando o que Delleuze estabelece como marco do cinema moderno: a quebra na linearidade do tempo e espaço.

³⁵¹ Fonte: <http://www.filmreference.com/Films-Ra-Ro/Rien-Que-les-Heures.html>.

³⁵² KRACAUER, Siegfried apud CORPAS, Danielle. *Variações sobre um filme sinfonia na crítica de Siegfried Kracauer*. <http://www.herramienta.com.ar/coloquios-y-seminarios/variaciones-sobre-un-filme-sinfonia-na-critica-de-siegfried-kracauer>.

Aos 6'24'' começamos a acompanhar a trajetória de uma senhora que vive à periferia da sociedade parisiense, com a cartela “Uma velha errante”. O filme de Cavalcanti abre ampla seu foco sobre os marginalizados, e quase duas décadas antes do *Neorrealismo*, os desvalidos ganham as telas. E em uma linguagem essencialmente documental, trazendo a realidade para a tela, o mundo conheceu uma Paris nunca antes revelada, desnuda dos véus de luxo e glamour, com os quais costumava se vestir para o cinema. Uma Paris que vai além das “manifestações da superfície”.

Aos 6'57'' uma cartela nos diz: “Os primeiros trabalhadores”. Antes de ir para a G.P.O, quando estes personagens tiveram destaque no cinema de Cavalcanti, o cineasta já atentara para a importância do discurso social no cinema, trazendo o trabalhador para o centro da narrativa, iluminando espaços ocultos da cidade, espaços estes invisíveis ou indesejáveis por boa parte da produção cinematográfica daquela época. Aos 7'10'' a face miserável de Paris é mostrada mais uma vez, comensais fazem um banquete entre as lixeiras da cidade, aos 11'18'', lixo e flores ganham a tela em uma montagem dialética claramente influenciada pelo cinema russo.

Aos 7'42'', com a cartela “A garota” começamos a acompanhar a história da personagem central da trama, *Rien que les heures* inaugurou também a narrativa de “filme coral”, em que muitos personagens dividem a trama, tendência esta que iria marcar o cinema independente, e que até os dias de hoje, se mostra forte entre as narrativas autorais. A garota é uma prostituta que se arrisca à margem de Paris.

Ao longo de *Rien que les heures*, as contradições de uma Paris em tempos de crise dividem as telas, a elite rica mantém os seus hábitos e rituais de luxo, as vitrines da cidade convidam ao glamour, enquanto a grande maioria da população divide o lixo, os becos sujos e a violência contida na periferia urbana. Uma crítica contundente, que já avisa ali, que Cavalcanti via no cinema um instrumento de contundente discurso social. Assim como o *Neorrealismo*, *Rien que les heures* é um produto do pós-guerra, só que neste caso temos a referência é a primeira grande guerra. O filme nos mostra uma cidade sob ruínas, sociais, pela crise econômica, e física, com um entorno pobre, sujo e feio. É um filme sobre os

sobreviventes da miséria, aos 17'53'' uma cartela diz: “Nos esforçamos para esquecer o desemprego”.



Figura 41: A miséria em fotograma de *Rien que les heures*.

Aos 18'12'' temos um bom exemplo do que Cavalcanti faria com o som no cinema, um ano antes da chegada deste recurso à imagem em movimento: enquanto uma mulher dorme, a sua respiração dita o ritmo da montagem, que mostra na tela a engrenagem industrial da cidade em movimento.

Aos 28'39'' começa o desfecho da trama da prostituta, em uma atmosfera *noir* que antecipa o gênero, Cavalcanti revela o destino trágico da moça. Ela beija um homem em um beco, em seguida vemos a cidade literalmente “de cabeça para baixo”, homens na fila de emprego. Aos 31'06'', várias manchetes de jornal ganham a tela em uma colagem, é a realidade impregnando a ficção. As fachadas das casas de espetáculo dividem a montagem com imagens de marginais na sarjeta em uma montagem dialética.

E finalmente a noite chega, com toda a sua carga sombria de incertezas, uma cartela anuncia aos 36'14'': “Noite mistério ansiedade”. Aos 37'10'' temos uma montagem paralela entre as tramas da prostituta e da vendedora de jornais, que também é a cartomante (seria uma crítica à mídia?).

³⁵³ Fonte: www.old.bfi.org.uk.

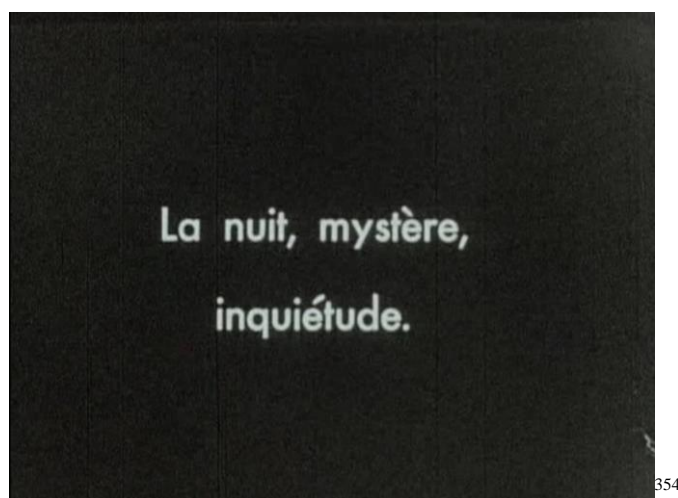


Figura 42: Cartela em fotograma de Rien que les heures “noite, mistério e inquietude”.

Aos 38’45’’ temos o ápice do clima de suspense: crime, quando o marginal mata a vendedora de jornal. A ação da prostituta, que parecia nos conduzir para o mesmo desfecho, se conclui com um melancólico encontro com o marinheiro vivido por Hériat.

Aos 43’12’’ uma cartela diz: “Nós podemos fixar um tempo no espaço, imobilizar um momento no tempo”. Para um minuto depois completar a reflexão: “Mas o espaço e o tempo escapam à nossa possessão”. Aqui Cavalcanti dialoga diretamente com a teoria do cinema moderno de Delleuze, em que os mecanismos de montagem e de construção de narrativa desencadeiam a possibilidade inventiva de subverter a linearidade espacial e temporal, libertando o cinema da construção literária e teatral, lançando-o à possibilidade de criar uma linguagem autônoma e livre, quase vinte anos antes do que se consolidou, por boa parte dos teóricos, como o começo do cinema moderno.

3.4.2.

***Song of Ceylon* (1934) – O chá, o imperialismo e as sementes de cinema novo**

O filme que marcou a transição do *EMB* para o *G.P.O Film Unit* foi *Song of Ceylon* (1934), de Basil Wright. O longa-metragem obteve grande sucesso no *London Film Society* e também nas salas de cinema, dando um passo importante no documentário britânico para que conquistasse prestígio internacional. *Song of Ceylon* foi financiado pela *Ceylon Tea Marketing Board*, e teve como propósito

³⁵⁴<http://silentintertitles.tumblr.com/post/60544644760/from-rien-que-les-heures-1926-an-experimental>.

mostrar a beleza da cultura do Ceilão em seu trabalho milenar com o chá, e é claro, fazer assim uma propaganda das relações amistosas entre a coroa britânica e uma de suas colônias no oriente.

A montagem da banda sonora incluía as vozes de Cavalcanti, Grierson, Legg e do próprio Wright, Barnow diria que: “*Song of Ceylon* exemplificou a atmosfera de trabalho da (GPO) *Film Unit*, na qual qualquer pessoa poderia se alistar para qualquer tipo de tarefa”³⁵⁵.

Dividido em quatro capítulos, *Song of Ceylon* é um dos documentários mais longos da década de 1930. O filme combina imagens de Wright com uma narração de um diário de viagem de 1680.

A música de Walter Leigh recebeu uma montagem de som assinada por Cavalcanti, o resultado é uma das peças mais líricas do cinema documental. Os sons cingaleses, as danças tribais, somadas às imagens de camponeses caminhando em um território árido, com um primeiríssimo plano de seus pés, remetem ao *Cinema Novo* glauberiano. O componente religioso e místico do filme também aponta para esta relação, com imagens de Buda e rituais de dança sagrada, *Song of Ceylon* dialoga diretamente com algumas obras essenciais do cinema moderno brasileiro, em especial, *Barravento* (1962), de Glauber Rocha.



Figura 43: Pescadores em *Song of Ceylon*.



Figura 44: Pescadores em *Barravento*.

Aos 5' de *Song of Ceylon*, temos uma belíssima sequência de uma família em uma cerimônia religiosa, o texto narrativo e as imagens, imbuídas de

³⁵⁵ BARNOUW, Erik. *Documentary – the history of non-fiction film*, p. 93 – Original em Inglês: *Song of Ceylon* exemplified the workIng atmosphere of the film unit, In which anyone could be enlisted for any sort of task.

³⁵⁶ Fonte da imagem 44: http://www.sundaytimes.lk/120108/Plus/plus_09.html / fonte da imagem 45: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/barravento/>.

misticismo também apontam para filmes do *Neorrealismo* (*Roma Cidade Aberta*) e do *Cinema Novo*, como *Terra em Transe* (1967) e *A Idade da Terra* (1980) que apostariam na relação do povo com o místico para refletir sobre questões sociais profundas.

Nesta sequência de *Song of Ceylon* os componentes poético-sociais transbordam na tela, não temos apenas o olhar do realismo romântico de Flaherty, da idealização dos mundos distantes e de culturas exóticas, temos sim, uma construção realista, plena de discurso social, sobre uma comunidade que vive da colheita do chá, em uma estrutura colonial.



Figura 45: Religiosidade e musicalidade em *Song of Ceylon*.

Aos 8' o filme mostra uma espécie de procissão, um cortejo místico que cruza os campos agrestes do Ceilão. Nesta sequência, de novo, é impossível não pensar no *Cinema Novo*, desta vez em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha ou em *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos. A natureza se sobrepõe ao humano, a paisagem árida, o sol, e no caso de *Song of Ceylon*, o componente tempo, determinam o destino do componente homem. Vemos o primeiro plano de uma estátua de Buda tomada pela natureza, onde heras e arbustos se encarregaram de mostrar que são capazes de se sobrepôr ao humano e ao sagrado. Misticismo e natureza formam então uma espécie de poder confluyente que governa e provém os destinos daquele povo.

³⁵⁷ Fonte: <http://thefilmsuburbproject.blogspot.com.br/2011/02/song-of-ceylon-1934-by-basil-wright.html>.



358

Figura 46: "Os sertanejos" do Ceilão em *Song o Ceylon*.

No capítulo 2 – *Ilhas Virgens*, temos a imagem do cotidiano dos ilhéus, de novo permeado pela convivência harmônica com a natureza, em um rio, homens, barcos e elefantes dividem as mesmas águas.

No plano seguinte, as imagens dos homens trabalhando lembram *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, um filme notadamente influenciado pelo *Neorrealismo*, e declaradamente influenciador do *Cinema Novo* brasileiro, em uma sucessão de afinidades estéticas que revelam interfaces poéticas de diferentes momentos da história do cinema. Aos 16' de *Song of Ceylon*, temos belíssimos planos de mulheres carregando pesados feixes de capim, que nos remetem às imagens das mulheres carregando a argila em *Aruanda*.



359

Figura 47: Mulheres trabalham em *Song of Ceylon*.

³⁵⁸ Fonte: <https://ethnofest.wordpress.com/2010/11/>.

³⁵⁹ Fonte: <https://mubi.com/films/the-song-of-ceylon>.

Em seguida o filme nos mostra uma sequência impregnada pela assinatura criativa de Cavalcanti, crianças andam e brincam no ritmo do pilão das mulheres, em uma sofisticada montagem sonora.

Ainda no *Capítulo 2*, temos uma sequência detalhada com profundidade por Marie Seton no livro *The documentary Tradition – From Nanook to Woodstock*, na página 102 ela diz: “Os pescadores lançam suas redes com movimentos rítmicos como a música, os sacerdotes errantes oram por seu arroz. Nas aldeias, meninos pequenos aprendem os passos preliminares da dança da virilidade que peformam em memória de Buddha”³⁶⁰.

No *Capítulo 3 – The voices of commerce*, de novo Cavalcanti mostra a sua presença pairando sobre o filme, imagens justapostas de elefantes, homens e barcos, são conduzidas por uma montagem sonora ousada, que mistura um poema, locução de rádio, sons de telefone e de máquina de escrever.

A trilha sonora que acompanha o corte das cenas parece seguir o toque extraordinário de instrumentos, e transmite perfeitamente uma sensação de êxtase que se aproxima. Este efeito engenhoso foi obtido com seis gongos no estúdio do GPO Unit London. A primeira foi realizada em direção ao microfone com o lado oco para fora. Assim que ele foi atingido, o microfone na outra extremidade do estúdio foi movido para frente para que as vibrações fossem captadas; A faixa foi então executada para trás³⁶¹.

A montagem de *Song of Ceylon* retrata a convivência das tradições coloniais cingalesas com a chegada do progresso trazido pelos ingleses. Uma clássica propaganda imperial que foi bem traduzida por Grierson “As antigas bandeiras da exploração foram substituídas pelas novas bandeiras do esforço conjunto”³⁶².

³⁶⁰ SETON, Marie In LEWIS, Jacob. *The documentary Tradition – From Nanook to Woodstock* p.102. Original em inglês: The fishermen fling out their nets with movements as rhythmic as music, the wandering priests beg their rice. in the villages, small boys learn the primary steps of the dance which in manhood they will perform in memory of Buddha.

³⁶¹ The soundtrack accompanying these cut-in shots appears to be the most extraordinary twanging of instruments, and it perfectly conveys a sense of approaching ecstasy. This ingenious effect was obtained with six gongs in the GPO Unit London studio. The first was held toward the microphone with the hollow side outward. As soon as it was struck, the microphone at the other end of the studio was swung forward so that the vibrations were picked up; the track was then run backward.

³⁶² GRIERSON, John apud BOTELHO, João e VIEGASE, Manuela (org e autoria). *O cinema realista britânico – Journey to a legend and back*, (catálogo) 1978 p.20.

A montagem paralela de sons e imagens continua nas próximas sequências, cessando nos últimos 15' de filme, no *Capítulo 4 – The apparel of a God* - quando temos então, algumas das sequências mais belas de *Song of Ceylon*: o roteiro nos reconduz ao misticismo e às tradições ritualísticas do povo do Ceilão, culminando com o som de tambores, e o movimento impressionante de dançarinos escondidos em máscaras sagradas ancestrais nos convidam a imergir em um transe belo e poderoso, puro *Cinema Novo* glauberiano.

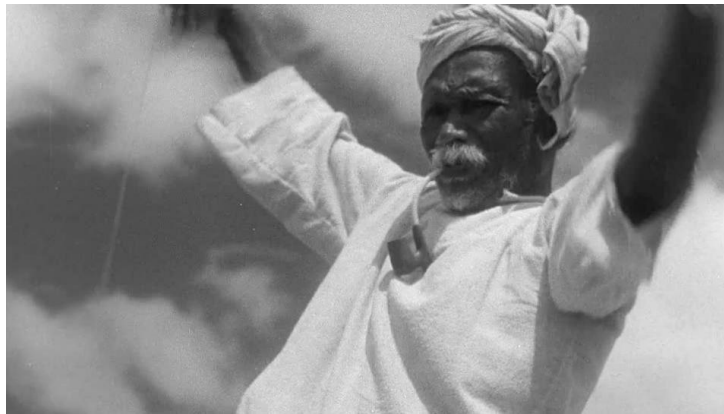


Figura 48: Misticismo e signo glauberiano em *Song of Ceylon*.

3.4.3.

Pett and Pott – A Fairy Story of the Suburbs (1934)

Pett and Pott foi realizado com o objetivo de difundir o telefone entre os súditos da rainha. Cavalcanti aborda a utilidade social do novo meio de comunicação pelo viés satírico, e realiza neste filme suas primeiras experiências sonoras na *G.P.O.*, este é também o seu primeiro documentário com enredo na equipe de Grierson.

Uma curiosidade, o filme conta com as participações de Humphrey Jennings (marceneiro), Basil Wright (pastor), Stuart Legg (almirante) e do próprio Alberto Cavalcanti como J. Levitucus.

Aos 8'54'' temos um primeiro exemplo da ousada montagem sonora que Cavalcanti propõe em *Pett and Pott*, um coro de vozes em ritmo de suspense se funde ao apito do trem. Aos 18'18'' e 19'02'' temos novamente uma edição de som e imagens extremamente criativa, na segunda minutagem pessoas ao telefone

³⁶³ <https://player.bfi.org.uk/free/film/watch-song-of-ceylon-1934-online>.

em uma montagem paralela com aves, aqui Cavalcanti cria a analogia entre o telefone, as ondas sonoras de transmissão pelos fios, e a capacidade de comunicação do novo meio (Walt Disney usaria este recurso em filmes como *Dumbo* (1941), em que ele usa as imagens de aves sobre fios para sugerir comunicação).

Este trecho de *Pett and Pott* nos remete a um dos lemas divulgados por Cavalcanti na carta, quando ele diz: “Não confie no comentário para contar a sua história (sic): as imagens e o seu acompanhamento sonoro devem fazê-lo; o comentário irrita, e o comentário engraçado irrita ainda mais”.³⁶⁴ Podemos também aplicar aqui a “norma” 12 da carta de Cavalcanti “Não hesite em tratar elementos humanos, e relações humanas...”³⁶⁵ e também a premissa 14, que sintetiza o conceito por trás da obra do diretor “Não perca a oportunidade de experimentar: o prestígio do documentário só foi conseguido pela experiência”³⁶⁶.

A questão dos elementos humanos como centro da narrativa foi fundamental para a consolidação do *Neorrealismo*, assim como as micro-histórias para se falar da macro-história, no caso, a guerra, foi através dos dramas pessoais dos personagens comuns que o *Neorrealismo* tratou de temas universais.

3.4.4.

Night Mail (1936) Harry Watt/ Basil Wright – A carta e o cinema de metonímia

Este é sem dúvida um dos filmes mais importantes do documentário inglês, enquanto um trem postal atravessa a Inglaterra durante a noite, o cinema assiste à possibilidade de se reinventar a realidade, de se intervir criativamente naquela linguagem documental até então cristalizada pelos vícios dos *newsreels*: “observação realista, reconstruções em estúdio e uma progressão rítmica muito forte construída por Cavalcanti a partir das contribuições de Auden e Britten, mais

³⁶⁴ CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*, 1976. p. 81.

³⁶⁵ Ibidem, p.82.

³⁶⁶ Ibidem.

uma vez. De vários pontos de vista, *Night Mail* é o ponto alto do período *G.P.O.*”³⁶⁷.

Em uma montagem ritmada o poema *Night Mail* de W. Auden, a música de Benjamin Britten e a montagem imagética e sonora transformam este que deveria ser um documentário institucional sobre as atividades dos correios britânicos em uma obra de puro senso poético. O nome de Cavalcanti aparece como direção de som, ao lado de Britten e Auden. A bela fotografia é assinada por Jonah Jones e Chick Fowle, que mais tarde viria a trabalhar na *Vera Cruz* a convite de Cavalcanti.



Figura 49: Fotografia still de *Night Mail* (mulheres no set).

Nos primeiros minutos de filme temos uma montagem que coloca paralelamente homens e máquinas, lembremos que estávamos em um momento pós-Futurismo, em que a intelectualidade via com entusiasmo a ideia de progresso, a revolução industrial, e o êxito de uma nação dependia de sua capacidade de se modernizar, os signos da modernidade ainda viviam o seu apogeu.

³⁶⁷ BOTELHO, João e VIEGASE, Manuela (org e autoria). *O cinema realista britânico – Journey to a Legend and back* – Lisboa: Cinemateca Nacional, 1978. p. 19.

³⁶⁸ Fonte: <https://mattbeedie.wordpress.com/research-on-documentary-2/night-mail-3/>.

Aos 3'49'', e de novo aos 16' do filme temos personagens com fala e representação dramática, o documentário encenado e impregnado de ficção, uma aposta acertada da *G.P.O.* Conceito também defendido pelo *Neorrealismo*, em sua busca constante em reduzir as fronteiras entre documentário e ficção. No caso da *G.P.O.*, esta era uma estratégia para aproximar o público do filme, humanizando os personagens, o que nos remete mais uma vez à regra 12 da carta de Cavalcanti: “Não hesite em tratar elementos humanos e relações humanas”.



Figura 50: Elemento humano em *Night Mail*.

Aos 4'36'' temos a imagem de um homem do campo, em sua vida simples, que nos leva a refletir sobre a importância daquele trem para conectar vidas, para unir áreas urbanas e rurais. O poema de Auden reforça o conceito:

“Cartas para os ricos, cartas para os pobres,
A loja na esquina, a garota ao lado”³⁷⁰

A montagem de *Night Mail* tem um ritmo dramático, criando momentos de suspense, como a partir dos 18', em que os carteiros têm de sincronizar com perfeição o momento de colocar as sacolas de cartas em seus suportes na linha de trem. O jogo de olhares, a montagem intercalando os trabalhadores e a máquina, no ritmo da locomotiva é perfeito em seus objetivos.

O cineasta descreveu no ensaio *O estudo do cinema enquanto meio de expressão*, escrito para a revista italiana *Bianco e Nero*³⁷¹, como foi passo a passo a concepção da banda sonora, cito aqui um pequeno trecho:

³⁶⁹ Fonte: <https://mubi.com/films/night-mail> (curiosamente esta fonte não inclui o nome de Cavalcanti nos créditos de *Night Mail*).

³⁷⁰ Letters for the rich, letters for the poor, the shop at the corner, the girl next door.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=UHaNTsRfyI8>.

(O roteiro estabelecido descrevia a viagem noturna de um trem postal através da Inglaterra). A solução adotada foi a seguinte: primeiramente selecionamos os ruídos. Depois construímos cada sequência com sua dominante, que a diferencia das outras. Inútil dizer que nesse caso em particular a composição sonora, teve de reger em parte a própria construção do filme³⁷².

O poema de Auden aos 19'20'' do filme é altamente cinematográfico, o seu ritmo e a beleza como ele justapõe as palavras nos fazem pensar em uma composição de paisagem geográfica e humana, habitado por ricos, pobres, festivos e solitários. Ele sugere também que naquele mundo pré-guerra tudo estava unido em harmonia através das locomotivas postais:

Adormecido em Glasgow trabalhando, adormecido em Edimburgo bem-ajustado,
Adormecido em granito Aberdeen,
Eles continuam seus sonhos,
Mas deve acordar logo e esperar por cartas,
E ninguém vai ouvir o carteiro bater
Sem uma aceleração do coração,
Pois quem pode suportar se sentir esquecido?³⁷³

3.4.5.

Coal Face (1936) – Um mergulho na usina humana do Império Inglês

Este curta-metragem, brilhante em suas inovações estéticas, foi uma espécie de laboratório para as experiências sonoras que Cavalcanti iria desenvolver em *Night Mail*.

O filme é também um excelente objeto para estudo de caso das teorias levantadas por Cavalcanti em sua carta aos dinamarqueses, já que *Coal Face* consegue reunir de forma concisa boa parte dos ensinamentos que o brasileiro perpetua no documento. Ele representa por exemplo a segunda regra em sua plenitude, reunindo o poético (poema, músico, textura fotográfica), o social (a dura lida dos trabalhadores), e o técnico (nas experiências imagéticas e sonoras).

O dia a dia dos trabalhadores das minas de carvão, o motor da economia inglesa na época, é o mote para que seja realizado este belo trabalho de imersão poética e social. Imersão esta que revela mais fortemente o comprometimento

³⁷¹ Revista *Bianco e Nero* 1938.

³⁷² CAVALCANTI, Alberto *O estudo do cinema como meio de expressão* In PELLIZZARI, Alberto e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, p. 200.

³⁷³ Asleep in workIng Glasgow, asleep In well-set EdInburgh/ Asleep in granite Aberdeen/
They contInue their dreams, But shall wake soon and hope for letters/ And none will hear the
postman's knock /Without a quickenIng of the heart/For who can bear to feel himself forgotten?

social (marxista) que Cavalcanti atribuía ao cinema, arrisco afirmar que neste filme conseguimos ver claramente a atuação de Cavalcanti por trás deste conteúdo político-social, e menos a voz de Grierson, que defendia mais claramente o documentário em seus objetivos institucionais e de propaganda de um Estado neutro. *Coal Face* é talvez a produção que reflita de forma mais explícita as questões sociais dentre os filmes realizados pela *G.P.O*, indo na contramão da visão de Grierson, que na opinião de alguns teóricos:

As preocupações de John Grierson (1898 – 1972) pertencem a estes tempos. Sendo de ordem social, não correspondiam contudo a convicções claras e francamente assumidas. Como as dos companheiros de viagem do realismo apaziguador não ultrapassavam uma rosada filosofia New Deal, de tom autoritário e baseada numa concepção do estado como organismo neutro, independente de interesses de classe... Grierson como Rotha, atacava as frivolidades dos filmes de “entretenimento”, mas nunca questiona as implicações intrínsecas ao “espelho da realidade” imaginado pelo realismo. É cada vez mais claro que esta posição transporta implicações morais em última análise traduzidas num compromisso completo com o “status quo”³⁷⁴.



Figura 51: O elemento humano/social em *CoalFace*, o “pão do trabalhador” “em meio ao carvão.”

Com texto de W. Auden e som de Benjamin Britten, *Coal Face* teve direção, roteiro e som assinados por Cavalcanti (embora não haja consenso sobre os créditos do filme, em fontes como o *BFI*, Cavalcanti só aparece como diretor). A *GPO* também não creditou à Flaherty as inúmeras imagens de *Industrial Britain* que entram no filme.

³⁷⁴ BOTELHO, João e VIEGASE, Manuela (org e autoria). *O cinema realista britânico – Journey to a legend and back*, 1978. p. 4 e p.17 (New Deal foi a política norte-americana voltada para a recuperação da economia após a depressão de 1930, sob o governo do presidente F. D. Roosevelt).

³⁷⁵ Fonte: http://www.moviemoviesite.com/Countries/Countries%20G/Gt.%20BritaIn/GB%20-%201931-1940/gb_1935.htm.

Embora seja um curta-metragem, *Coal Face* não reduz em nada a complexidade de sua proposta estética sofisticada, pelo contrário, o filme exerceu com plenitude o papel de laboratório experimental para outros trabalhos que o sucederam.

Hoje, *Coal Face* é também uma fonte histórica para que se entenda o papel das minas de carvão para a Inglaterra naquele tempo, e reflete também a abismal diferença entre o universo dos mineiros daquela época e o de hoje, quando as leis trabalhistas garantem uma vida mais humana.



Figura 52: As condições de trabalho dos mineiros na Inglaterra na década de 1930.

A narrativa do filme é dividida em três segmentos: o primeiro apresenta as minas de carvão, o segundo os trabalhadores, e o terceiro fala da distribuição da matéria prima. Na primeira parte, temos a narração clássica, que mesmo em seu tom solene, não consegue suplantiar a proposta experimental da trilha de Britten e das belas imagens e ousados enquadramentos que vemos na tela.

Aos 1'41'' temos uma imagem que mostra uma espécie de balé das águas que brotam dos encanamentos nas carvoeiras. Tudo é movimento, engrenagens e esteiras por onde as “pepitas” de carvão escorregam no ritmo da música de Britten.

Aos 2'40'' começa o segundo segmento, e talvez o mais bonito plasticamente, o jogo de luz e sombras da fotografia de Stuart Legg e Basil Wright sobre os trabalhadores nas minas, que marcham no compasso da trilha, criando um belo espetáculo na tela. É neste trecho que temos o poema de Auden,

³⁷⁶ Fonte: <https://mubi.com/films/coal-face>.

tudo em uma montagem precisa que mistura música e poesia sobre imagens lindamente fotografadas e orquestradas. É importante lembrar que as imagens foram montadas “sobre” a banda sonora, que foi criada antes da edição de imagens.

Aos 4’55’’ temos outro belo momento de *Coal Face*, quando assistimos ao dia a dia dos mineiros dentro das minas, sob o calor subterrâneo eles comem e bebem. As imagens lembram o primeiro episódio de *Paisá*, quando os soldados caminham perdidos em uma fortaleza abandonada no litoral italiano. A montagem sonora de Cavalcanti consegue conciliar a narração, o poema que é dito em coro, e a trilha de Britten.

Finalmente aos 7’ começa o último bloco do filme com a saída dos trabalhadores das minas, que em seguida cedem a tela para planos de máquinas até o último minuto do filme, quando o trabalhador volta à cena, fechando de forma circular o roteiro de *Coal Face*.

O filme de Cavalcanti tem o “tom” exato no contraste da fotografia que Rossellini usaria nas partes documentais de sua trilogia aqui analisada: *Paisá* começa com imagens documentais da guerra filmadas no estilo clássico das tomadas documentais de produções da *G.P.O.* Estas imagens documentais voltam à tela ao longo da narrativa, como aos 22’07’’, se estendendo até o final do primeiro episódio, quando vimos os vestígios das bombas sobre as ruínas de Roma.



377

Figura 53: O claro e escuro e o documental em Roma Cidade Aberta.

³⁷⁷ Fonte: <http://luziacinemaufpe.blogspot.com.br/2010/09/roma-cidade-aberta-para-o-neo-realismo.html>

Em *Roma Cidade Aberta*, de novo, os aspectos documentais da narrativa reforçam o realismo da história, aos 31' temos no repertório imagens de rua, fábricas e linhas de trem, bem ao estilo do discurso que compunha o humano em justaposição à modernidade, no documentário inglês na era Grierson. Aos 31'35'' a montagem sonora não sincronizada lembra o trabalho de Cavalcanti, aqui o assovio da resistência se funde com o apito da locomotiva, criando uma intrigante banda sonora. Lembramos então a nona premissa da carta, quando Cavalcanti diz: Sons complementares constituem a melhor banda sonora”³⁷⁸.

Em *Alemanha Ano Zero* as imagens documentais de uma Berlim devastada pelas bombas nos lembram o claro escuro da fotografia de filmes como *Coal Face*. A 1h02'25'' temos uma das mais belas sequências do longa-metragem de Rossellini, quando um plano geral mostra o que restou da capital de Hitler, apenas ruínas e vestígios de um projeto de império.



Figura 54: As ruínas de Berlim em *Alemanha Ano Zero*.

O filme de Rossellini não tem efeitos óticos, nem muitos *close ups*, temos na tela quase em sua maioria, planos gerais. Sobre isso Cav havia dito: “Não filme muitos *close ups*: guarde-os para o clímax”³⁸⁰ e é exatamente o que temos, tanto em *Alemanha Ano Zero*, como em *Roma Cidade Aberta*.

³⁷⁸ CAVALCANTI Alberto *Filme e Realidade* Rio de Janeiro: Embrafilme. 1977p. 81.

³⁷⁹ <http://sound--vision.blogspot.com.br/2015/04/a-guerra-segundo-rossellini.html>.

³⁸⁰ CAVALCANTI, Alberto. *Notas aos jovens documentaristas* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti* p. 210.

A 1h13'21'', de *Alemanha Ano Zero*, a montagem sonora quebra o tom documental, e o som do piano tocado por um padre dá lirismo à sequência que antecede ao trágico desfecho do filme: quando o pequeno Edmund se joga do alto da ruína de um prédio. *Alemanha ano zero* tem pouquíssimas inserções de música, Cavalcanti havia na oitava regra de sua carta lembrado como a trilha sonora pode engrandecer e destruir uma obra, ele disse: Não use música em excesso: se você o faz, a audiência deixa de ouvi-la”³⁸¹.

Na sequência final temos um *plongée* seguido de um plano geral, assim como havia dito Cavalcanti na premissa número 6 da sua carta: “Não invente ângulos de câmera, quando não são necessários: ângulos gratuitos são dispersivos e destroem a emoção”, por isso talvez, em um dos momentos mais trágicos do cinema moderno, temos um plano-geral.

Ao tecer esta relação é possível se pensar o *Neorrealismo* como o apogeu do que Cavalcanti chamou de “elementos humanos”, quando disse: “NÃO hesite em tratar elementos humano e relações humanas” ³⁸². Este é o alicerce dramaturgico do *Neorrealismo*, uma cinematografia que usou estes elementos humanos para falar de males coletivos, como a guerra, a desigualdade social, o abandono e também virtudes humanistas, como a empatia, a solidariedade, o afeto e a compaixão. Estas relações são traduzidas de forma magistral por esse cinema, como em um dos mais belos momentos de *Paisá*, no episódio em que o garoto italiano cria um laço de amizade com Joe o soldado norte-americano, mesmo sem que falem a mesma língua. Ou quando assistimos à decadência da nação italiana através da história de uma moça que se obriga a se prostituir, na terceira história de *Paisá*.

³⁸¹ ibidem.

³⁸² ibidem.



Figura 55: As conexões afetivas na guerra em Paisá.

E finalmente, é impossível pensar o *Neorealismo* sem a experimentação, era o único modo de se fazer cinema diante da condição social em que aqueles diretores se encontravam, sob a sombra de uma guerra devastadora. Ampliamos então a premissa conclusiva da carta de Cavalcanti para a ficção, ou para o cinema como um todo, quando ele diz: “NÃO perca a oportunidade de experimentar: o prestígio do documentário só foi conseguido pela experiência. Sem experiência o documentário perde o seu valor. Sem experiência, o documentário deixará de existir”³⁸⁴.

3.4.6. North Sea (1938)

Cavalcanti assina a produção deste documentário dirigido por Harry Watt e produzido pela *Crown Film Unit* (pós-GPO).

North Sea é sobre o trabalho dos pescadores que têm de enfrentar o perigoso Mar do Norte com suas ondas gigantes e tempestades hostis. Uma cartela antes dos créditos iniciais avisa que o filme é baseado em história e personagens reais.

Este é um documentário totalmente representado aos moldes de Flaherty, quase uma ficção, os personagens têm subtramas, diálogos e nuances dramáticas.

³⁸³<https://fanwithamoviehammer.wordpress.com/2014/07/13/202-tie-paisa-1946-dir-roberto-rossellini/>.

³⁸⁴ CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*. p. 82.

Guardadas as diferenças “geográficas”, o universo da pesca, com toda a simbologia do mar e suas incertezas, e a construção dos personagens lembram *A terra treme*, de Visconti, realizado dez anos depois, em 1948.

As relações de trabalho no mundo da pesca no filme de Visconti são esteticamente muito próximas de alguns dos filmes da *G.P.O.* Em um caminho inverso ao de *Mar do Norte* (do documental para o ficcional), Visconti optou pela linguagem documental e o uso de atores não profissionais para dar veracidade ao seu drama “...Visconti serviu-se de pescadores verdadeiros como intérpretes e os fez falar no seu dialeto, em busca de uma maior autenticidade. Os diálogos eram elaborados, à medida, pelos próprios protagonistas, aos quais o diretor explicava a situação filmada”³⁸⁵.

Nos primeiros minutos de *North Sea* temos a “apresentação” dos personagens, como em um roteiro clássico de ficção. Como em *A Terra Treme*, o papel das mulheres no filme de Watt é o mesmo das mulheres inglesas, a tessitura de redes de pesca.



Figura 56: As mulheres em *A Terra Treme*.

Na sequência seguinte temos imagens de telégrafos, mais uma vez a *G.P.O.* exalta o papel da comunicação como um pilar estratégico para uma nação. Após o telégrafo, aos 8’ o filme nos lembra o papel crucial do rádio na vida dos pescadores, como vimos aos 10 minutos, em que temos o clímax do filme, o

³⁸⁵ FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico na Itália*, p. 82.

³⁸⁶ Fonte: <http://omelhordocinematitalianoiluisatodi.blogspot.com.br/2015/04/a-terratreme-1948-em-1943-visconti.html>.

primeiro *plot point* narrativo: durante uma terrível tempestade os marinheiros perdem a comunicação via rádio com a terra. A tensão dramática se acentua.

Como em um roteiro clássico, temos a ação paralela na cidade, a mulher do capitão ainda não sabe da situação de perigo do marido, a mocinha intuitivamente sente que o seu amado corre risco de morte, até que chega a notícia do barco em perigo.

Aos 21' temos uma interessante montagem paralela, os fiéis que rezam na igreja, a calma na base em terra que tenta contato, e o desespero dos marinheiros em meio ao tempestuoso Mar do Norte. A trilha acentua a tensão do barco em perigo.

Finalmente aos 24' minutos de filme o rádio volta a funcionar, os marinheiros à deriva na tempestade poderão ser resgatados. O filme termina com as heroicas antenas de rádio, essenciais para a vida dos ingleses daquele tempo.

North Sea é a realização plena de um projeto que se ensaiava nos filmes da GPO que o antecederam, a ruptura da barreira entre a ficção, antecipando uma estética que seria determinante para o *Neorrealismo* e o cinema que se faria depois dele.

3.5.

***Ealing* – Luz, sombra e realismo**

Foi na *Ealing* que o novo cinema britânico começou³⁸⁷
Alberto Cavalcanti

A passagem de Cavalcanti pela *Ealing*, de 1940 a 1947, marcou o interlúdio entre a sua saída do documentário, na *G.P.O Film Unit* e a sua vinda para o Brasil para assumir a *Vera Cruz*.

No começo da década de 1940, a *Ealing* era uma produtora sólida, capitaneada por Michael Balcon, um dos nomes mais importantes do cinema inglês, que tinha em seu currículo de parcerias nomes como Alfred Hitchcock, com quem trabalhara nos estúdios *Gaumont-British*, em filmes como *O homem*

³⁸⁷ CAVALCANTI, Alberto apud DANISCHEWSKY, M. *Michael Balcon's 25 years in films*, p. 48.

que sabia demais (1934). Antes de ir para a *Ealing*, Balcon ainda passaria pelos estúdios da *MGM*.

A chegada de Balcon a *Ealing* aconteceu em um momento em que a produtora passava por um momento difícil, após o fracasso de produções caras e sem personalidade: “*Todavia, a Ealing perdera muito dinheiro com produções caras e malsucedidas que eram imitações de Korda, e Basil Dean, Grace Fields e George Formby deixavam o grupo, que passou a contar, porém, com a presença de Balcon*”³⁸⁸

O convite a Cavalcanti para ingressar à *Ealing* partiu do brasileiro, que procurou Balcon após o esgotamento da sua relação com a *Crown Film Unit*, quando a produtora começou a ser gerida pelo *Ministério da Informação* inglês. Assim ele descreve esta passagem em suas memórias:

Cavalcanti vendo por água abaixo toda a pretensão artística do seu pessoal, dirigiu-se a Michael Balcon, expôs ao amigo toda a situação, tudo o que pensava a respeito, confessando que desejaria voltar ao cinema comercial. Michael Balcon aceitou as razões de Cavalcanti e assim o diretor brasileiro transportou-se para a *Ealing*, onde conseguiu uma situação privilegiada, uma vez que era o elemento mais velho e o mais acatado, podendo guiar uma porção de diretores jovens, hoje em dia transformados nos maiores diretores do cinema inglês: Robert Hamer, Charles Crichton, Charles Frend e Robert Bennet (atualmente em Hollywood), entre outros³⁸⁹.

A partida para o cinema comercial não desenlaçou a relação de Cavalcanti com o realismo, o fato dele ter transitado para a ficção não cessou a sua dedicação ao cinema documental. Segundo narra em suas memórias, a sua saída da *G.P.O* teria causado uma reação constestadora entre intelectuais e cineastas ingleses, reação esta que teria sido amenizada com a possibilidade de seguir realizando um cinema comprometido com a realidade na *Ealing*:

Essa falha, no entanto, foi sanada pelo próprio Cavalcanti, pois ao lado do seu trabalho em filmes de longa-metragem, comerciais, obteve de Michael Balcon que continuassem a produzir filmes de propaganda e a série de documentários realizada em (sic) *Ealing* possuía a mesma qualidade dos melhores do *G.P.O.*³⁹⁰.

³⁸⁸ Catálogo *Cinema Britânico*, São Paulo (SP) : Cinemateca Brasileira, 1963.

³⁸⁹ CAVALCANTI, Alberto. Memórias acervo Sergio Caldieri (páginas sem numeração).

³⁹⁰ Ibidem.

Entre os documentários realizados por Cavalcanti na *Ealing* se destaca *Yellow Caesar* (1941), um filme de montagem que propõe uma sátira sarcástica do ditador fascista Benito Mussolini. Cavalcanti contou em sua equipe com a presença de três nomes que ele julgava como “brilhantes”³⁹¹: Danichevsky, Frank Owen e Michael Foot, este último se tornaria um renomado jornalista e escritor e faria parte do Parlamento inglês como líder do Partido dos Trabalhadores.

Yellow Caesar ficou pronto em fevereiro de 1941, no auge da guerra. O retrato que Cavalcanti e sua equipe construiu de Mussolini lembra pelo tom satírico o Hitler composto por Chaplin em *O Grande ditador* (1940), lançado um ano antes com grande repercussão mundial. Ao contrário de Chaplin, Cavalcanti optou por fazer um filme sem diálogos, apostando na força das imagens, brilhantemente justapostas, mixando cenas documentais e composições ficcionais, tendo Jack Warrock no papel de Benito Mussolini. O média-metragem de Cavalcanti realiza com plenitude a sua equação primordial: técnica + social + poético.



Figura 57: Fotomontagem de *Yellow Caesar*.

A passagem de Cavalcanti pelo departamento de publicidade da Ealing iria reforçar o seu prestígio. A publicação *Ealing Revisited* (o.c.) enfatiza a boa relação entre Cavalcanti e M. Balcon, o livro faz um primoroso trabalho de pesquisa sobre as diferentes fases do estúdio, inclusive com algumas passagens

³⁹¹ Ibidem.

³⁹² Fonte: <https://www.mymovierack.com/show/yellow-caesar> / Considerações: existe pouquíssimo material ilustrativo referente à *Yellow Caesar* na web, no entanto tive acesso ao filme na íntegra a partir de um link que me foi enviado pelo escritor Claudio ValentInetti.

claramente críticas sobre algumas obras de Cavalcanti, mas que invariavelmente, confirmavam o prestígio conquistado por ele e a importância do brasileiro nas decisões da *Ealing* e do próprio Balcon.

Balcon estava excessivamente orgulhoso desses filmes e Cavalcanti assumiu uma posição altamente influente na Ealing. De acordo com Michael Relph: “era necessário ter uma conversa com ele se esperássemos obter um projeto aprovado. Isso foi surpreendente já que Cav, como o chamamos, permaneceu obstinadamente estrangeiro - seu inglês era quase incompreensível - e seu lado boêmio e homossexual poderia ter ofendido os princípios conservadores de Balcon³⁹³”.

No texto clássico *Realism or Tinsel?* Publicado por Michael Balcon em 1943, o autor discorre sobre o realismo no cinema. Ele abre sua reflexão falando de seu débito a Cavalcanti, inclusive para a sua formação:

Aqui está, editado e datado para o que possa servir. Seria errado publicá-lo sem reconhecer o meu débito ao meu antigo colega Cavalcanti por me fornecer tanto material útil sobre o assunto em que ele é mestre – o documentário e sua história. Muitas coisas eu tomei direto (e com sua permissão) dos comentários de seu Filme e Realidade³⁹⁴.

No mesmo texto, Balcon fala também da origem documental do cinema, de sua aproximação congênita com a realidade, e do distanciamento criado a partir da adoção da linguagem teatral pelo filme de ficção. Assim como Grierson e Cavalcanti, Balcon também estava atento ao uso de não atores:

Havia a questão dos atores. Hoje sabemos que os irmãos Lumiere não estavam tão abertos à escolha de seu jardineiro e seu filho como seus atores. Grierson, Flaherty, Cavalcanti, Harry Watt, Humphrey Jennings e muitos outros cineastas do documentário nos mostram, que desde que seja em uma escola estritamente

³⁹³ MURPHY, Robert. *Dark shadows around Ealing* In DUGUID Mark, FREEMAN Lee, JOHNSTON Keith e WILLIAMS Melaine *Ealing Revisited*, p. 84 e 85 – Original em Inglês: “Balcon was inordinately proud of these films and Cavalcanti assumed a highly influential position at Ealing. According to Michael Relph: It was one had to get on one's side if we hoped to get a project approved. This was surprising in that Cav, as we called him, remained obstinately foreign - his English was almost incomprehensible - and his homosexual bohemianism might have been expected to offend Balcon's straight laced principles” – Os filmes a que o autor se refere são *Dead of night* e outros filmes em que Cavalcanti realizou os seus experimentos de fusão do documentário com a ficção (O.C. p. 84).

³⁹⁴ BALCON, Michael *Realism or Tinsel?* In DANISCHEWSKY, M. *Michael Balcon's 25 years in films*, p. 66. – Original em inglês: Here it is now, curtailed and dated and for what it may be worth. It would be wrong to publish it without acknowledging my indebtedness to my erstwhile colleague Cavalcanti for providing me with so much useful material on the subject in which he stands supreme - the documentary film and its history. Much of it I have taken straight (and with his permission) from the commentary of his Film and reality – Balcon se refere ao documentário Filme e Realidade (1939 – 1942), já que o livro só seria publicado depois.

naturalista o produtor pode se permitir lançar sua história com pessoas sem qualquer experiência de atuação, e produzir resultados excelentes³⁹⁵

Balcon comenta no texto como foi feito *casting* de alguns filmes como *North Sea*, que como comentei, representou na *G.P.O* a transição para um documentário em que a ficção era completamente incorporada, com subtramas e tramas pregressas dos personagens: “Harry Watt me surpreendeu, quando eu ainda era conservador nesses assuntos, dizendo-me que, quando ele fez o *North Sea*, ele se escondeu atrás de um anteparo no cais para escolher seus atores”³⁹⁶.

Ao longo do texto, Balcon fala do realismo como uma herança direta dos *newsreels*, dos filmes de viagem e dos filmes científicos. Ele identifica o nascimento do “tinsel”, que seria o ar falso (ficcional) de alguns filmes, como um produto da relação do cinema com o teatro, e usa um trecho de um comentário de *Filme e Realidade* para dizer de como as interpretações teatrais de alguns atores, que optaram por este estilo de atuação, envelheceram com o tempo: “Poderiam ter previsto como essas performances nos apareceriam hoje, eles podem ter preferido diante do transitório, a fama lendária do teatro”³⁹⁷.

A *Ealing* teve durante a guerra uma relação conturbada com o *MOI* – *Ministry of Information* (Ministério da Informação) do Reino Unido, existia uma constante tentativa de intervenção do órgão junto à produtora através das regras que foram criadas sobre os filmes de propaganda da coroa, o que deixava Balcon bastante descontente. Era de fato um código de conduta e de procedimento na propaganda baseado na “obrigação civil” em abraçar as causas do Reino Unido durante a guerra, para isso o Ministério criou uma cartilha e comissões para fazer com que tudo funcionasse sob o controle do estado. Deveriam ser feitos filmes de

³⁹⁵ BALCON Michael *Realism or tinsel?* In DANISCHEWSKY M. *Michael Balcon's 25 years In films*, p. 67. Original em Inglês: There was the question of actors. Today we know that the brothers Lumiere were not so wide off the mark In choosIng their gardener and his son to their actors. Grierson, Flaherty, Cavalcanti, Harry Watt, Humphrey Jennings and many other of our documentary film-makers have show us since that there is a strictly naturalistic school of screen actIng which can allow the film producer to cast his story with people with no actIng experience whatsover, and produce excellent results.

³⁹⁶ Ibidem – Original em Inglês - Harry Watt astonished me when I was still somethIng of a reactionary In these matters by tellIng me that when he made *North Sea* he hid behInd the grill of a labour exchange to pick his actors.

³⁹⁷ CAVALCANTI Alberto apud BALCON Michael *Realism or Tinsel?* In DANISCHEWSKY, M. *Michael Balcon's 25 years in films*, p. 68.

cinco minutos que seriam distribuídos aos cinemas e exibidos junto à programação comercial.

Balcon já estava descontente com o tratamento que o Governo dava ao filme comercial, que segundo ele, não era regido de forma transparente, ele decidiu então romper com o *MOI* em 1940 e determinar que a *Ealing* faria os seus filmes de propaganda dentro dos seus próprios modelos, seguindo parâmetros comerciais³⁹⁸. Este departamento de propaganda interno da produtora de Balcon ganhou um reforço fundamental com a chegada de Cavalcanti:

A nova unidade foi encabeçada pelo Alberto Cavalcanti, um gigante criativo cuja experiência se estendeu dos longas-metragens europeus à vanguarda e, mais recentemente, ao movimento documentário britânico - ele juntou-se a Ealing depois de ser chefe interino da GPO Film Unit. Sob Cavalcanti, os filmes de propaganda de Ealing afastaram-se dos tratamentos fictícios do trabalho comissionado pelo *MOI* partindo para uma prática documental mais ortodoxa. Os primeiros frutos desse movimento podem ser vistos nos últimos lançamentos da Ealing de 1940: *Sea Fort* (D. Ian Dalrymple), sobre uma instalação de defesa costeira, *Young Veteran* (A. Cavalcanti), sobre a nova geração de soldados que se alistaram no início da guerra e *Mastery of the sea* (A. Cavalcanti), sobre o trabalho vital dos bloqueios navais³⁹⁹.

A equipe da *Ealing* era aberta a estrangeiros, embora Balcon fizesse questão de lembrar o caráter britânico de sua produção como um fim e um princípio para a sua existência. A *Ealing* manteve este caráter nacionalista, sobretudo, durante a guerra, quando Balcon declarou que: “*A função da indústria cinematográfica é agora clara: primeiro, a propaganda, a projeção de nossas ideias, de nossa força e de nossos recursos; segundo: a instrução, tanto para militares quanto para civis; terceiro, a diversão*”.

O grande desafio do *Shorts Department* era criar entretenimento a partir do tema da guerra, as críticas da época afirmavam o louvável trabalho de Cavalcanti em “fazer talvez a tarefa mais difícil, de tirar recreação de

³⁹⁸ <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1423768/Index.html>.

³⁹⁹ Ibidem – Original em inglês: The new unit was headed up by the Brazilian-born Alberto Cavalcanti, a creative giant whose experience stretched from European feature films to the avant-garde and, more recently, the British documentary movement - he joined Ealing from his position as acting head of the GPO Film Unit. Under Cavalcanti, Ealing's propaganda films pulled sharply away from the fictional treatments of the *MOI*-commissioned work and towards more orthodox documentary practice. The first fruits of this move could be seen in Ealing's final short releases of 1940: *Sea Fort* (d. Ian Dalrymple), about a coastal defence installation, *Young Veteran* (d. Cavalcanti), about the new generation of soldiers who enlisted at the start of the war, and *Mastery of the Sea* (d. Cavalcanti), about the vital work of the naval blockades.

sentimentos”.⁴⁰⁰ Os objetivos comerciais de M. Balcon encontraram em Cavalcanti a possibilidade de realização, mesmo que o tema fosse a guerra.

O título do ensaio que trata deste período da *Ealing* no livro dedicado à produtora (*Ealing Revisited*) diz muito sobre os desafios daquele momento: “*From tinsel to realism and back again*” algo como “Da imitação da realidade ao realismo e de volta novamente”⁴⁰¹. É um título síntese deste breve período em que a *Ealing* flertou com o realismo, para no pós-guerra retomar o seu grande projeto de cinema comercial de ficção. Na resenha que a *Documentary News Letter* dedica ao filme *Young Veteran*, dirigido e produzido por Cavalcanti em 1940, pode-se perceber o entusiasmo em que estas curtas de propaganda eram recebidos:

Os primeiros frutos do pequeno departamento dos Ealing Studios justificam a veia comercial de Michael Balcon de conteúdo curto que combina entretenimento com sabor propagandista sob a direção de Cavalcanti ... Se este é um exemplo típico, à Unidade Cavalcanti é assegurada de um futuro distinto⁴⁰².

A *Ealing* só faria as pazes com o *MOI* em 1942, quando voltaria a produzir os “Five-Minutes Films”.⁴⁰³ Com o fim da guerra o trabalho do departamento de propaganda dentro da *Ealing* tinha cumprido a sua missão. Mas o legado do cinema documental animado na produtora por Cavalcanti teria uma vida mais longa, a abordagem realista estaria presente nas produções que marcaram época na *Ealing* no pós-guerra:

Em 1944, o fim da guerra se anunciava e o trabalho da unidade de curtas de propaganda estava em grande parte feito. Seus aprendizes ganharam personalidade, estabelecendo-se como cineastas que moldariam a glória pós-guerra de Ealing. Embora seus filmes gradualmente abdicassem do estilo documental, sua formação documental ainda se revelaria, particularmente na atenção aos detalhes e na sensação de realidade dada às externas: as ruas bombardeadas de *Hue and Cry* (Charles Crichton, 1947) e *Passaporte para Pimlico* (1949), os vestidos e salas de sinuca de *The Blue Lamp* (Dearden, 1950), as docas de *Pool of London* (Basil Dearden, 1951). Cavalcanti deixou Ealing em 1947, mas sua influência permaneceu muito mais⁴⁰⁴.

⁴⁰⁰ DUGUID, Mark e MCGAHAN, Katy. *From tinsel to realism and back again* In *Ealing Revisited*, p. 63.

⁴⁰¹ DUGUID, Mark e MCGAHAN, Katy. *From tinsel to realism and back again* In *Ealing Revisited*, 2012. p 58.

⁴⁰² Ibidem, p. 63.

⁴⁰³ <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1423768/Index.html>.

⁴⁰⁴ Ibidem – Original em inglês: By 1944, the end of the war was in sight and the shorts unit's work was largely done. Its apprentices graduated to features, establishing themselves as the filmmakers who would shape Ealing's postwar glory. Although their films gradually retreated from the

De acordo com as suas memórias, Cavalcanti tinha previsão contratual de trabalhar alternadamente na *Ealing* como produtor e diretor: “Com Michael Balcon sua tarefa era muito mais fácil do que com Grierson e com ele estabeleceu um contrato muito satisfatório, segundo o qual produziria um filme como produtor executivo e outro como diretor, alternadamente”⁴⁰⁵.

É curioso que, mesmo parecendo satisfeito quanto aos termos contratuais, alguns parágrafos depois em seu texto memorial, quando fala do seu último ano na *Ealing* (1947), Cavalcanti irá reclamar da remuneração oferecida pela *Ealing* a seus profissionais.

Nessa época Michael Balcon havia entrado para a organização Rank, existindo, por outro lado, um grande descontentamento entre os diretores da *Ealing*, inclusive os mais moços, pelo fato de não existirem contratos escritos e mesmo porque, comparando-se os salários que percebiam com os de outras entidades, chegava-se a conclusão de que estavam sendo mal pagos⁴⁰⁶.

Esta passagem alimenta o depoimento de Balcon sobre as razões da saída de Cavalcanti da *Ealing*, de que seriam motivações puramente financeiras, ele revela à pesquisadora Elizabeth Sussex que:

Havíamos entrado em um período mais duro e mais cínico, os valores que as pessoas defendiam começavam a se alterar e se passou a medir seu sucesso em termos monetários. Se Cav queria se interrogar realmente a este respeito, ele reconheceria ter sido tentado como todo mundo. Oscar Wilde dizia que um homem é capaz de resistir a tudo, menos às tentações, e foi bem isso que aconteceu... Todo mundo se dispersou e o trabalho não faltou para ninguém, mas se você se dá ao trabalho de avaliar o que disso resultou, constatará que nenhum de nós foi tão bom separadamente quanto havíamos sido juntos. Creio que Cav padeceu disso mais do que qualquer outro que conheço...⁴⁰⁷

documentary style, their documentary education still sometimes showed through, particularly in the attention to detail and their feel for locations: the bombed-out streets of *Hue and Cry* (d. Charles Crichton, 1947) and *Passport to Pimlico* (1949), the seedy bedsits and pool halls of *The Blue Lamp* (d. Dearden, 1950), the docklands of *Pool of London* (d. Basil Dearden, 1951). Cavalcanti left *Ealing* in 1947, but his influence lingered far longer.

⁴⁰⁵ BORBA FILHO, Hermilo em memórias de Alberto Cavalcanti acervo Sergio Caldieri, páginas não numeradas.

⁴⁰⁶ Ibidem. Criada por J. Arthur Rank, a *Rank Organization* foi um dos maiores conglomerados de entretenimento do Reino Unido, fundada em 1937 ela se transformou em uma gigante na produção, distribuição e exibição de conteúdo para rádio, cinema e televisão, incorporando estúdios e produtoras.

Fonte: <https://www.theguardian.com/film/2005/jul/13/features.features11>

⁴⁰⁷ BALCON, Michael apud SUSSEX, Elizabeth *Cavalcanti na Inglaterra*. In PELLIZZARI, Alberto e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*, p. 334.

Nos primeiros anos da parceria de ambos na *Ealing*, Michael Balcon apostava consideravelmente mais no lado produtor de Cavalcanti do que em seu talento como diretor, o brasileiro só conquistaria prestígio dentro da produtora depois de se afirmar através dos longas-metragens de ficção:

Balcon valorizava muito Cavalcanti como produtor e administrador; e tinha menos segurança quanto ao seu lado de diretor. *Went the day well?* (1942), a primeira película dirigida por Cavalcanti na Ealing, perturbou Balcon e a maioria dos críticos de cinema pela selvageria de sua violência e sua representação de alemães rudes e brutais. Seus dois filmes seguintes foram igualmente idiossincráticos, mas encontraram uma recepção mais calorosa. *Champagne Charlie* (1944), uma celebração carnavalesca da cultura popular, foi feita quando o fim da guerra parecia à vista ... *Dead of Night* (1945), um conjunto macabro de histórias de fantasmas inteligentes e interligadas, despertou críticas entusiasmadas e audiências satisfeitas⁴⁰⁸.

Dead of Night é um dos filmes mais emblemáticos da carreira de Cavalcanti, o seu mergulho no cinema *noir* pelo viés do drama de terror psicológico conquistou admiradores entusiasmados ao longo de gerações que sucederam a este longa-metragem de direção coletiva, que teve Cavalcanti por trás de dois dos episódios. Em suas memórias ele deixa revelar uma grande despreensão em relação a esta obra, que ao longo da história do cinema, seria uma das mais referenciadas de sua trajetória ao lado de *Rien que les heures* e *CoalFace*:

Esse filme foi muito feliz e para Cavalcanti muito fácil de fazer, porque todos os rapazes que trabalhavam no filme tinham começado a dirigir sob sua influência, ganhando a obra, justamente por causa disso, uma grande homogeneidade. O papel do ventríloquo, inicialmente havia sido proposto a um ator francês Claude Dauphin, que recusou a sua participação alegando que achava o papel muito pequeno. Cavalcanti em vista disso, pediu a Michael Redgrave muito seu amigo, para interpretar aquele estranho personagem e a interpretação transformou-se em um grande sucesso⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ MURPHY, Robert. *Dark shadows around Ealing* In DUGUID Mark, FREEMAN Lee, JOHNSTON Keith e WILLIAMS Melaine *Ealing Revisited*, p. 85 – Original em Inglês: Balcon valued Cavalcanti highly as a producer and organiser; he was less sure of him as a director. *Went the day well ?* (1942) , the first feature Cavalcanti directed at Ealing , disturbed Balcon and majority of film critics with the savagery of its violence and its depiction of Germans and boorish and brutal. His next two films were equally idiosyncratic but found a warmer reception. *Champagne Charlie* (1944), a carnivalesque celebration of popular culture , was made when the end of the war seemed in sight...*Dead of night* (1945) , a macabre set of cleverly Interlinked ghost stories , chilling thought it was , impressed critics and pleased audiences.

⁴⁰⁹ BORBA FILHO, Hermilo *Uma Vida* In VALENTINETTI, Claudio e PELLIZZARI, Lorenzo *Alberto Cavalcanti*, p. 147.



Figura 58: Michael Redgrave em *Dead of Night*.

Dead of Night representa com clareza como a *Ealing* se rendeu ao cinema *noir* no pós-guerra, e neste caso específico, sob o viés surrealista. O filme teve grande impacto em seu lançamento no cenário internacional, nos Estados Unidos chegou a ter dois episódios censurados, um deles dirigido por Charles Crichton inspirado em Wells e o outro dirigido por Cavalcanti; a história infantil que tem início aos 19 minutos, acabou se consagrando como o episódio de maior sucesso na França. Infelizmente a versão que chegou ao Brasil na época do lançamento de *Dead of Night* foi a censurada, exibida no circuito norte-americano⁴¹⁰.

Cavalcanti teve um cuidado especial com a composição da trilha e a concepção da montagem sonora de *Dead of Night*. O filme marcou a estreia do compositor francês Georges Auric na *Ealing*, há versões que dizem que Auric teria aceitado o convite justamente pelo fato de conhecer a ligação de Cavalcanti com outros compositores franceses de renome, em sua temporada na *avant-garde*.

O canal particular para a contratação de Auric em 1945 não é claro: pode ter sido via o cosmopolitismo de Cavalcanti, que esteve anteriormente na GPO Film Unit, e era então produtor associado da *Ealing*. As conexões musicais de Paris de Cavalcanti eram sólidas, e ele era suficientemente amigo de compositores como Maurice Jaubert e do imigrante alemão Ernest Meyer, a partir de músicas escritas

⁴¹⁰ Fonte: <https://player.bfi.org.uk/rentals/film/watch-dead-of-night-1945-onlIne>.

⁴¹¹ BORBA FILHO, Hermilo *Uma Vida In VALENTINETTI*, Claudio e PELLIZZARI, Lorenzo *Alberto Cavalcanti*, p. 147.

para seus filmes. Além das afinidades culturais de Cavalcanti com a França, havia várias razões práticas pelas quais a contratação da Auric fazia sentido absoluto⁴¹².

A trilha de *Dead of Night* foi gravada nos estúdios *Abbey Road*, em Londres, os sons dissonantes - como cordas trêmulas e um piano tocado de forma frenética - a captação de instrumentos gravados separadamente e em diferentes faixas e tons criaram uma sofisticada trilha de terror que acentua o clima do filme. Para o episódio do ventríloquo Auric apostou no silêncio, o resultado se mostrou aterrorizante “um ingrediente que lhe foi prontamente aceito pelos produtores ingleses, mais rapidamente que na França”⁴¹³.

Além de *Dead of Night*, Cavalcanti realizou na *Ealing* outras obras fundamentais para a sua trajetória, como o já citado *Went the day well?* (48 horas), de 1942, longa-metragem inspirado em Graham Greene que retrata o lado selvagem escondido sob a fleuma britânica, mostrando personagens ingleses como criaturas capazes de matar quando movidas pelo ódio ou pela vingança e introduzindo um clima *noir* ao seu retrato de uma pacata comunidade interiorana da Inglaterra em tempos de guerra.



Figura 59: A face obscura dos britânicos em *Went the day well?*.

Baseado em uma novela de Charles Dickens, em seu último ano na *Ealing*, Cavalcanti filmou *The life and adventures of Nicholas Nickleby* (1947) (As vidas e aventuras de Nicholas Nickleby), que não foi bem recebido por parte do

⁴¹² BROWN, Geoff. *Ealing's french dressing* In DUGUID Mark, FREEMAN Lee, JOHNSTON Keith e WILLIAMS Melaine *Ealing revisited*, 2012. p. 105.

⁴¹³ Ibidem, p. 107. Original em Inglês: an ingredient which he approvingly found that English producers welcomed more readily than the France.

⁴¹⁴ Fonte: <http://thrillingdaysofyesteryear.blogspot.com.br/2014/08/the-british-invaders-blogathon-went-day.html>.

estúdio, e *They made me a fugitive* (*Nas garras da fatalidade*) de 1947, um típico exemplar do cinema *noir*, muito próximo da abordagem que o cinema norte-americano deu ao gênero, com direito a criminosos cruéis, *femmes fatal* e perseguições policiais.

Boa parte da crítica e do público considerou *They made me a fugitive* excessivamente violento, sobretudo em relação às mulheres⁴¹⁵. O crítico Arthur Vesselo da revista *Sight and Sound* chamou o filme de “um conto de sordidez, corrupção e violência quase sem restrições... uma inversão e desordem dos valores morais, uma tentativa de atrair os mais sombrios recessos da mente”⁴¹⁶.



Figura 60: O *noir* em *They made me a fugitive*.

No pós-guerra, o cinema *noir* assumiu o papel de uma espécie de espelho exorcizante dos traumas da guerra. Tanto na Europa como no cinema norte-americano, estes filmes recriaram um ambiente niilista de inversão de valores e violência em personagens amorais, que expunham as feridas abertas que o mundo ainda não era capaz de deglutir, e muito menos de curar.

Este caráter exorcizante foi questionado por Kracauer, que viu no cinema *noir* um potente amplificador destas feridas, ao pintar um retrato de profundo desencanto com o humano, cercado por uma sociedade que se via ali esfacelada pela experiência aniquiladora da guerra.

⁴¹⁵ MURPHY Robert *Dark shadows around Ealing* In DUGUID Mark, FREEMAN Lee, JOHNSTON Keith e WILLIAMS Melaine *Ealing revisited*, 2012 p. 86.

⁴¹⁶ Ibidem. Original em inglês: “a tale of sordidness, corruption and violence almost unrelieved... an Inversion and disorderIng of moral values , a gropIng Into the grimier recesses of the mInd”.

⁴¹⁷ Fonte: <http://invisibleworkfilmwritIngs.tumblr.com/post/80203302137/they-made-me-a-fugitive-1947-dir-alberto>.

As lembranças traumáticas da guerra combinadas com um tradicional apreço britânico pelo melodrama escuro e sangrento, fizeram daquele momento o que Siegfried Kracauer advertiu em seu influente “De Caligari a Hitler”: que o cinema poderia amplificar em vez de exorcizar esses traumas⁴¹⁸.

E Cavalcanti, um surrealista por auto-definição e um realista por vocação, se viu como um diretor de cinema *noir*, dividindo opiniões da crítica, exaltado por alguns textos e criticado por outros. Diante desta dicotomia de leituras, Balcon se viu assustado com a repercussão negativa das produções da *Ealing* junto à parte da crítica. O jornalista e roteirista Paul Dehn, responsável pelo roteiro de *Golfinger* (Guy Hamilton, 1964), disse sobre Cavalcanti: “Cavalcanti, um dos nossos melhores diretores de documentário transformou-se de repente em um bacteriologista, levando a sujeira à superfície e manchando-a, para nossa inspeção minuciosa sob o vidro”⁴¹⁹.

Estas sujeiras, a que Dehn se refere, ficam claramente expostas em *Dead of Night*, o filme é centrado na face doentia da mente, o medo, a loucura, a violência. O *plot* é uma reunião em uma casa de campo em que um psiquiatra e um grupo de convidados avalia os sonhos e experiências extraordinárias vivenciadas por eles.

Com um claro componente surrealista - com coches funerários assustadores 12’51’’, relógios que subvertem o tempo linear 13’04’’ e espelhos que manipulam a realidade espectral 1h08’ - e uma dose de violência latente que dialoga com o cinema *noir*. *Dead of Night* é uma sofisticada proposta que rompe com o realismo que marcou a trajetória de Cavalcanti, em especial na sequência final, quando os episódios se entrecruzam na mente perturbada de um dos personagens. O *BFI* credits o filme como sendo dirigido por Cavalcanti e Crichton, enquanto os créditos do próprio filme dizem que a direção tem ainda a participação de Basil Dearden e Robert Hamer, versão que vai ao encontro da postulada por Cavalcanti.

⁴¹⁸ MURPHY, Robert. *Dark shadows around Ealing* In DUGUID Mark, FREEMAN Lee, JOHNSTON Keith e WILLIAMS Melaine *Ealing Revisited*, p. 86. – Original em Inglês: “But traumatic memories of the war combined with a traditional British fondness for dark and bloody melodrama to seep into the cinema of the period and Siegfried Kracauer warned In his Influential *From Caligari to Hitler* that cinema could amplify rather than exorcise those traumas”.

⁴¹⁹ DEHN, Paul apud MURPHY, Robert. *Dark shadows around Ealing* In DUGUID Mark, FREEMAN Lee, JOHNSTON Keith e WILLIAMS Melaine *Ealing Revisited*, p. 86. - Original em inglês: Cavalcanti, one of our best directors of documentary turned suddenly bacteriologist-hauling muck to the surface and smearing it, for our minute inspection under glass.



Figura 61: Fotograma da sequência em que os episódios se cruzam em *Dead of Night*.

Em *They made me a fugitive*, Cavalcanti faz uma imersão total no universo do cinema *noir*, ao contrário de *Dead of night*, o filme finca os pés no submundo da realidade para revelar toda a patologia de uma engrenagem social contaminada pela violência e pela ganância.

Apesar das críticas sobre a dose que o diretor deu a este realismo pessimista, houve também uma série de reflexões teóricas posteriores realizadas sobre a obra de Cavalcanti, que perceberam o potencial que aquele filme teria para catapultar a carreira de Cavalcanti em direção a Hollywood: “Cavalcanti não alcançou muito, *They made me a fugitive* talvez o tivesse levado a Hollywood, onde outros mavericks - Lang, Welles, Tourneur, Siodmak - estavam fazendo filmes com brilhantismo inventivos filmes *noir*. No entanto, ele ficou na Inglaterra...”⁴²¹.

Depois de *They made me a fugitive*, Cavalcanti ainda ficaria mais um ano na *Ealing*, onde realizaria *The First Gentleman*, que não foi bem recebido pela crítica.

Neste momento começam a surgir as questões que o levaram a deixar a Inglaterra subitamente e retornar ao Brasil. Há uma série de teorias sobre as reais razões que fizeram com que Cavalcanti tomasse esta decisão, além da financeira,

⁴²⁰ <https://prowlerneedsajump.wordpress.com/2015/10/25/dead-of-night-1945/>.

⁴²¹ DEHN, Paul apud MURPHY, Robert. *Dark shadows around Ealing* In DUGUID Mark, FREEMAN Lee, JOHNSTON Keith e WILLIAMS Melaine *Ealing Revisited*, 2012.p. 87. Original em inglês: “Cavalcanti achieved even less. *They made me a fugitive* could perhaps have taken him to Hollywood, where other mavericks - Lang, Welles, Tourneur, Siodmak - were making brilliantly inventive films noirs. Instead, he stayed in Britain...”

que já foi aqui exposta, o livro *Ealing Revisited*⁴²² fala também de um profundo desgaste emocional que Cavalcanti estaria vivendo pela morte recente de sua mãe em 1945 e também pela visita que ele fez à Alemanha e França para visitar as locações de *The Captive Heart* (1946), de Basil Dearden. Isso tudo acontecia exatamente no momento de maior êxito de Cavalcanti na *Ealing*, após o sucesso de sua temporada no departamento de propaganda durante a guerra e também pelo prestígio conquistado com *Dead of Night*.

No momento em que deveria ter sido um ponto alto para Cavalcanti na Ealing, as coisas começaram a dar errado. O seu retorno à Europa para supervisionar as locações de *The Captive Heart* de Dearden o deixou deprimido e marcado pela extensão da pobreza, corrupção e devastação que ele testemunhou ... No capítulo de Charles Drazin sobre Cavalcanti em *The Finest Years*, p. 131. Drazin também aponta para a morte da mãe de Cavalcanti no final da guerra como um fator que contribui para o seu estado de insatisfação e infelicidade⁴²³.

Cavalcanti narra com detalhes em suas memórias como foi este período em sua vida e o impacto que esta viagem “à Europa”, segundo os ingleses, o marcou profundamente:

Seguiu, então, para a Alemanha a fim de produzir *The Captive Heart*, direção de Basil Dearden. Essa foi uma época triste de sua vida, andava numa inquietação louca provocada pelo excesso de trabalho na Inglaterra durante a guerra, por uma paixão já tardia e pela moléstia de Dona Ana Olinda, que faleceu pouco depois...A situação agravada pelos ordenados baixos que recebia continuava tensa e *The captive Heart* foi o último filme rodado por Michael Balcon, cuja amizade ficou abalada com o desligamento de Cavalcanti que pediu que retirasse seu nome do filme. Logo depois reatou a amizade com Balcon e a vida continuou a andar...A impressão que teve de Paris depois da guerra foi realmente péssima. Antes de tudo pelo ponto de vista puramente pessoal: os alemães tinham se instalado em seu apartamento, agindo como cães selvagens que eram ... Quanto a casa de Borgonha, tinha sido completamente arrasada...⁴²⁴

O desejo de que Cavalcanti retornasse ao Brasil era explicitado de forma recorrente por sua mãe, Ana de Olinda, como o diretor confidenciou mais de uma

⁴²² O.c. p. 85.

⁴²³ MURPHY, Robert. *Dark shadows around Ealing* In DUGUID Mark, FREEMAN Lee, JOHNSTON Keith e WILLIAMS Melaine *Ealing Revisited*, 2012. p. 85 e 240. Original em inglês: At what ought to have been a highpoint for Cavalcanti at Ealing, things started to go wrong. A return to Europe to supervise the location sequences of Dearden's *The Captive Heart* left him depressed and unsettled by the extent of poverty, corruption and devastation he witnessed...See Charles Drazin's chapter on Cavalcanti In *The finest Years*, p. 131. Drazin also points to the death of Cavalcanti's mother at the end of the war as a contributing factor to his unsettled and unhappy state (A obra em que o autor se refere é: DRAZIN Charles *The finest years - British cinema of 1940s* I B Tauris & Co Ltd (29 Aug. 2007). 296 páginas.

^BBORBA FILHO Hermilo *Uma Vida* In PELLIZZARI Lorenzo e VALENTINETTI Claudio p. 149

vez em entrevistas. Talvez isso em um momento de luto tenha influenciado na escolha do diretor em retornar a sua terra natal.

Antes de voltar ao Brasil, Cavalcanti tinha entrado para o time da *Rank* na Inglaterra, onde trabalharia como produtor independente na adaptação do livro *Sparkenbroke* de Charles Morgan, mas uma semana antes de começarem a filmagem Rank chamou Cav ao seu escritório e disse que a *Universal* não concordara em distribuir o filme no mercado norte-americano, o projeto foi então abortado e deveria ser prontamente substituído por outro. Cavalcanti, segundo suas memórias estava esgotado mentalmente⁴²⁵, preferiu então aceitar o convite de Assis Chateaubriand para vir ao Brasil, dando início ao capítulo mais melancólico de sua carreira.

⁴²⁵ Ibidem.

4.

Reminiscências e Ressonâncias: Vera Cruz, Maristela, Kino-Filmes e Brecht

Suas raízes não pertencem a uma nação, mas a uma espécie de civilização
amarrada a um período em que ainda se pudesse encontrar, acima das
nações, a sociedade sem fronteiras que o fazia⁴²⁶

Henri Langlois sobre Alberto Cavalcanti

Seq 82 Lettering sobre fundo negro

*Existem possibilidades estranhas em cada homem. O
presente estaria cheio de todos os futuros, se o
passado ainda não projetasse uma história*

André Gide⁴²⁷

Seq 83 Ext/Dia Aeroporto de Friburgo - Suíça 1912

Um menino de 15 anos caminha sozinho pelo saguão de um
aeroporto vazio, ele carrega com dificuldade o peso de
uma mala que parece conter a sua própria vida. O menino
sozinho não tem ninguém ao seu lado, ele veste roupas
antiquadas, como se saísse de uma província distante
daquele aeroporto europeu gelado e vazio.

Voz Over

*Longe, muito longe ficou o Brasil. Ficaram, na terra,
as primeiras experiências de amor, ódio, intrigas; os
primeiros deslumbramentos; a família, na sua
imaginação, estava parada como fotografia⁴²⁸*

⁴²⁶ LANGLOIS, Henri. Texto com páginas não numeradas acervo Cinemateca Brasileira. Original em inglês: His roots don't belong to a nation, but to a kind of civilization tied to a period where there could still be found, above the nations, the society without frontiers which made him (tradução minha).

⁴²⁷ GIDE, André apud BORBA FILHO, Hermilo *Uma Vida* In VALENTINETTI, Claudio e PELLIZZARI, Lorenzo *Alberto Cavalcanti*, p. 83. Original em francês: Il y a d'étranges possibilités dans chaque homme. Le présent serait plein de tous les avènements, si le passé n'y projetait déjà une histoire.

⁴²⁸ BORBA FILHO, Hermilo *Uma Vida* In VALENTINETTI, Claudio e PELLIZZARI, Lorenzo *Alberto Cavalcanti*, p. 83.

O menino caminha até a porta do aeroporto, a porta automática se abre, uma luz branca explode na tela, não se vê o lado de fora. Ele abandona a mala pesada no chão e atravessa a porta que em seguida se fecha em *fade in*

Entra o crédito final sobre a tela escura:

FIM

Escolhi como sequência final, deste filme imaginário que aqui construo nesta breve introdução em estrutura de roteiro, a que lança Cavalcanti ao mundo, em um pensamento cíclico sobre a jornada deste homem, no interlúdio entre duas partidas: a primeira, acima descrita, em que ele se lança ao mundo aos 15 anos, sozinho em uma Europa que nos anos 1910 tinha como obstáculo uma travessia oceânica, e a que abriu esta tese, quando este personagem, já octogenário, conclui amargamente o seu retorno ao Brasil, que já não é mais apenas uma fotografia. A proposta de desenhar um círculo inverso que começa pelo fim é uma espécie de homenagem a este cineasta, que nunca prezou nem no cinema ou em sua vida, as zonas de conforto.

Cavalcanti deixou o Brasil no começo dos anos 1910 como um menino provinciano, nascido no Rio de Janeiro, mas criado dentro de uma engrenagem moldada pelos engenhos de cana-de açúcar de Pernambuco, com suas amas de leite negras, em uma relação patrimonial com os empregados, laços que frequentemente afrouxavam as amarras sociais e se deixavam embuir de afeto. Em suas memórias, Cavalcanti conta que levou sua antiga babá Madalena, para a Europa na primeira temporada que passou com a família em Paris, e isso é narrado de forma natural, como se aquela amável companhia pertencesse ao inventário dos Cavalcanti. Madalena “a preta”, saberíamos, teria um destino trágico, seria brutalmente assassinada pelo marido, sabemos disso através das memórias de Cavalcanti, entre uma passagem infeliz na *Paramount* e o primeiro encontro com Eisenstein: vida e obra entrelaçadas⁴²⁹.

⁴²⁹ BORBA FILHO, Hermilo *Uma Vida* In VALENTINETTI, Claudio e PELLIZZARI, Lorenzo *Alberto Cavalcanti*, 1985. p. 134.

É sob esta égide patriarcal, de uma família criada sobre as regras austeras de um positivista ferrenho, que Cavalcanti escapa das rotas do destino a ele socialmente reservadas e foge pelo labirinto da arte, acompanhado por sua mãe, que esteve com ele durante quase todo o período que passou na Europa. Sob este contexto de formação, criado no seio de uma família de militares e educadores positivistas, o mundo ganha um cineasta homossexual, que rompe com o seu país de origem e queima os seus navios na travessia em direção a um novo tempo que se reinventava sob o signo da modernidade.

O ponto de partida desta odisséia transformadora fora a expulsão por indisciplina da Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro, que Cavalcanti precocemente começou a cursar aos 15 anos. É este rapaz irreverente, que deixa este universo conservador do século XIX, para atravessar o tempo em uma elipse mágica, e se lançar à jornada de construir em imagens o século XX.

Inventário de afetos e desafetos pós Vera Cruz

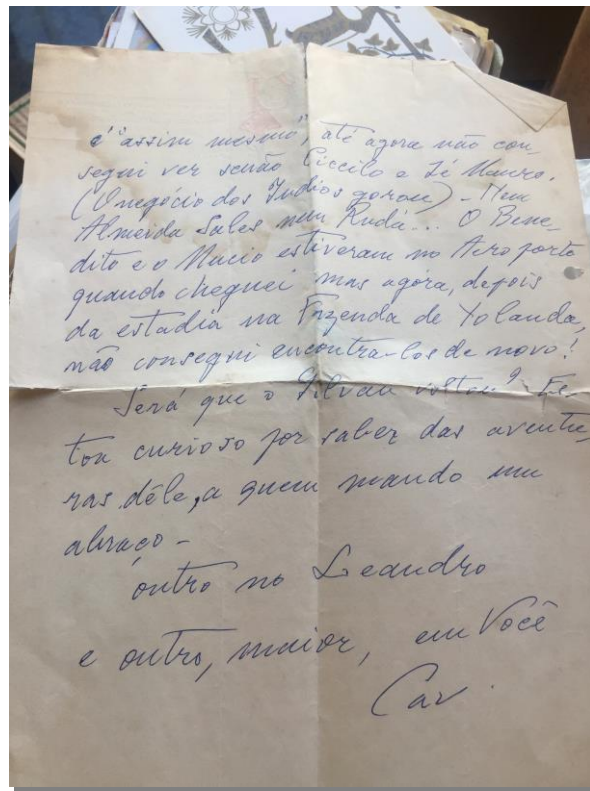


Figura 62: Carta assinada por Cavalcanti em que cita amigos, como Yolanda Pentead, Rudá de Andrade e Almeida Salles.

⁴³⁰ Acervo Sergio Caldieri – A carta era endereçada a Adalberto Vieira.

Para iniciar a investigação desta etapa final da trajetória de Cavalcanti, escolhi as pistas deixadas em cartas, textos, e impressões de admiradores e críticos do cineasta, realizados após a saída da *Vera Cruz*, marco que considero simbólico para se pensar a última fase de sua trajetória cinematográfica. Em escritos que partiram de diferentes relações e olhares, busquei traçar um recorte da imagem de Cavalcanti que o seu cinema e sua teia de relações contruiu.

Optei por me dedicar a textos não consagrados, abrindo uma exceção para Glauber, pela importância seminal que seu artigo tem na revisão do olhar do cineasta baiano sobre Cavalcanti, após a contenda que se formou entre o *Cinema Novo* e a *Vera Cruz*.

Começo com um uma preciosidade que encontrei na pesquisa que fiz sobre o acervo em poder de Sérgio Caldieri, um manuscrito assinado pelo crítico Francisco de Almeida Salles, não datado, que parece ser o seu discurso de abertura de um ciclo de filmes sobre cenografia e cinema, intitulado: “*Arquitetura, Imagem e Som*” realizado em uma parceria do IAB – Instituto de Arquitetos do Brasil e o “Museu”, que suponho que seja o MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, instituição que Almeida Salles presidiu entre tantas de sua vida, rendendo-lhe a alcunha de “Presidente”⁴³¹. Fica claro que se tratava de São Paulo, já que Salles introduz o texto dizendo “Grande alegria em receber Alberto Cavalcanti, em São Paulo, cidade onde ele viveu 4 (sic) anos, de 1950 a 1954”⁴³².

⁴³¹ <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/bio/biosalles.htm>.

⁴³² SALLES ALMEIDA, Francisco. Manuscrito acervo Sérgio Caldieri (primeira página – páginas numeradas a mão).

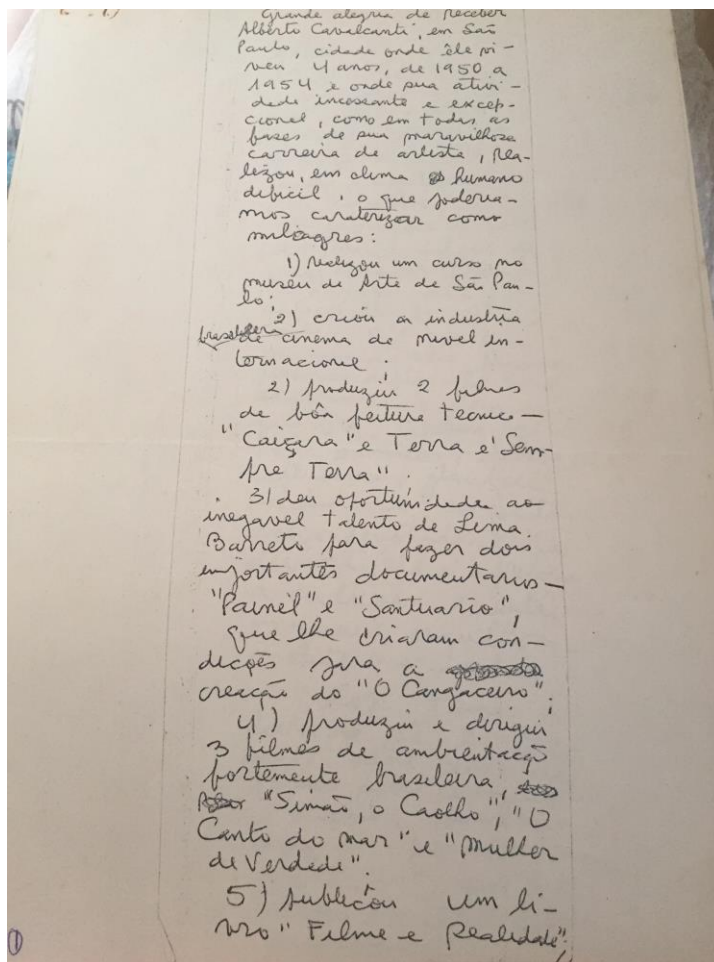


Figura 63: Primeira página manuscrito discurso Almeida Salles.

Neste texto, Almeida Salles realiza em onze páginas uma síntese afetiva da passagem de Cavalcanti pelo cinema, que por sua vez, traduz em grande parte a passagem de Cavalcanti pela vida, já que estas se converteram em uma rota única, enumerando seus feitos e sua presença em impressões sensíveis e pessoais de quem aparentemente teve uma convivência amistosa e sincera com o cineasta.

Almeida Salles começa citando os feitos “milagrosos” da passagem “explosiva” de Cavalcanti pelo Brasil, como o mapeamento do cinema brasileiro para a criação do *INC – Instituto Nacional de Cinema*, respondendo a uma solicitação de Getúlio Vargas, a realização de filmes como *Canto do Mar* (1954) e *Simão o Caolho* (1952) e a publicação de *Filme e Realidade*: “A passagem de Cav pelo Brasil, depois de quase (sic) 40 anos radicado na Europa, não foi suficientemente salientada. Só por estas enumerações que fizemos podemos

⁴³³ Fonte: acervo de Sergio Caldieri.

defini-la como explosiva”⁴³⁴. Em seguida ele exalta o Cavalcanti cenógrafo, tema da Mostra e fala da melancólica relação do cineasta com o seu país:

um dos maiores, senão o maior, da história da 7ª arte. E na noite em que exibiremos Feu Mathias Pascal, de Marcel L’Herbier, com sua cenografia que é marco no decor cinematográfico. Mas comecei falando de Cav e Brasil, seu país que ele perdeu, mas que bovaristicamente, ama e compreende como poucos⁴³⁵.

A partir deste ponto, Almeida Salles evoca a obra de Cavalcanti em cada etapa, exaltando o prestígio que conquistou no cenário internacional em uma “atividade humana admirável, de uma coerência e uma unidade marcantes... Sua biografia e bibliografia estão longamente descritas em todas as histórias e antologias cinematográficas de todos os países”⁴³⁶.

Almeida Salles descreve a chegada de Cavalcanti à vanguarda sob o ataque inclemente da Paris bombardeada de 1917, ano em que a Europa assistiria à Revolução Russa: “Mas em 1917, não terminada ainda a guerra, com o Berta Alemão bombardeando a França, na Europa do quase just-guerra vemo-lo fruindo o ambiente dos movimentos exaltados da vanguarda, que agitavam todos os campos da arte⁴³⁷” Onde Cavalcanti realizaria “o seu *Rien que les heures*, de 1926, sua primeira importante direção iria assinalar na avanguarda (sic) francesa uma abertura não crítica, mas descritiva fenomenológica do elemento existencial”⁴³⁸.

Sobre a fase inglesa, Almeida Salles destaca a inquietação artística que moveu a trajetória de Cavalcanti “seu fervor, sua capacidade de pesquisa e renovação o leva a enfrentar o sonoro que nascia não aceitando rotineiramente”⁴³⁹. E ainda: “Parece que Cav, desejaria chamar os filmes de neo-realistas (sic) antecipando o filão italiano pós-1945”⁴⁴⁰. Na fase *Ealing*, Almeida Salles destaca “um filme que chocou as plateias do mundo, o *Dead of Night*... Por ele

⁴³⁴ SALLES ALMEIDA, Francisco. Manuscrito acervo Sérgio Caldieiri. p. 2.

⁴³⁵ Ibidem, p.3.

⁴³⁶ Ibidem, p. 4.

⁴³⁷ Ibidem, p. 6.

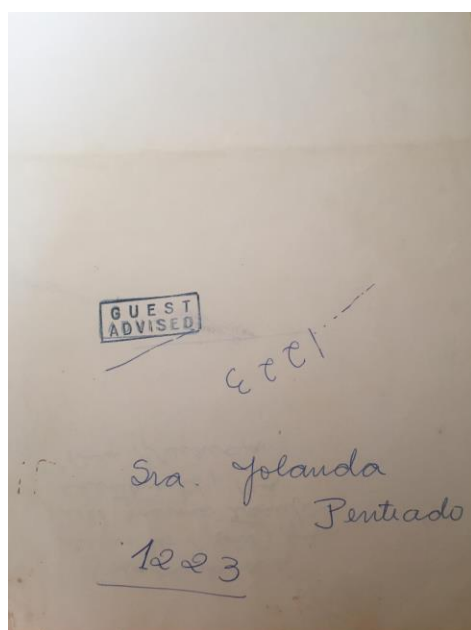
⁴³⁸ Ibidem, p. 7.

⁴³⁹ Ibidem, p.8.

⁴⁴⁰ Ibidem, p.9.

coordenado e em que o seu *skech* do ventríloquo ressucitava em um plano emocional, a eterna luta da criatura contra o criador”⁴⁴¹.

No verso da última página do documento, há uma anotação à mão com o que parece ser a letra de Cavalcanti (Sérgio Caldieri me confirmou que seria) onde se lê um número (1223) e o nome Sra. Yolanda Penteado (com quem Cavalcanti tinha uma relação entre a amizade e o mecenato), ao lado lemos um carimbo onde se lê “*guest advised*” (convidado avisado). Não consegui concluir como este texto teria ido parar nas mãos de Cavalcanti e posteriormente de Gilvan Pereira, e também não posso ter certeza sobre o que seriam e qual a relevância daqueles números.



442

Figura 64: Página de verso do discurso de Almeida Salles.

Em minha visita de pesquisa à *Cinemateca de São Paulo*, encontrei, como já foi aqui mencionado, uma versão em inglês das memórias de Cavalcanti, antes do texto memorial haviam dois escritos introdutórios, um assinado por Henri Langlois⁴⁴³, um dos fundadores da *Cinemateca Francesa*, e outro, do escritor Jorge Amado, ambos em inglês.

⁴⁴¹ Ibidem, p. 10.

⁴⁴² Texto do acervo Sergio Caldieri que me foi doado por ele.

⁴⁴³ Encontrei na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro uma referência de que esse texto de Langlois teria sido publicado pela autora Heloísa Marra no livro *Cavalcanti – Meio século de Cinema*, em 29 de janeiro de 1979, mas não encontrei nenhuma confirmação ou pista que pudesse me levar a esta publicação.

Ao que parece, Cavalcanti pretendia editar assim as suas memórias. Me senti especialmente tocada pelas palavras de Langlois, que poeticamente questiona o “ser estrangeiro” em Cavalcanti, marca que o acompanharia onde estivesse, francês demais na Inglaterra, europeu demais no Brasil, e brasileiro demais na França. Como foi falado no capítulo anterior, esta brasilidade questionada entre os brasileiros, era meticulosamente preservada por Cavalcanti, que praticava um inglês estrangeiro e que, durante o período *G.P.O.*, negou de pronto o convite para se tornar cidadão britânico, convite este que lhe traria consideráveis vantagens. Langlois diz que:

Estrangeiro eterno, Cavalcanti vai de um lado do Atlântico para o outro, incapaz de permanecer ... Destino curioso, aquele deste homem de cinema errante, cujo trabalho cobre três continentes, porque, apesar de todos os livros escolares, as Ilhas Britânicas são um continente em si mesmas. Em todos os lugares, essa criança adotiva está em casa e desempenha um papel essencial, às vezes invisível ao não iniciado, mas sempre eficiente em suas repercussões, antes de partir novamente, até o dia em que, voltando para sua terra que o nega, ele é tratado como um alienígena, e é forçado a se exilar novamente⁴⁴⁴.

Langlois questiona com ênfase a forma como Cavalcanti foi recebido no Brasil e repensando os caminhos deste diretor que percorreu com desenvoltura a história do cinema em sua gênese e na sua consolidação como linguagem, segundo definição do francês: “um homem do século 18, perdido no 20, e mais, fazendo filmes”⁴⁴⁵. Definindo Cavalcanti pela representação do que seria o ser cosmopolita, um cineasta vinculado mais ao seu tempo que ao espaço em que ocupou erraticamente no mundo:

Onde então, é a pátria deste homem que o Brasil não reconheceu como um de seus filhos? Onde devemos procurá-lo, onde colocá-lo? E como explicar isso, onde quer que esteja, seu trabalho faz parte da produção nacional, exceto talvez no Brasil? ... Tentar explicar o trabalho de Cavalcanti vinculando-o ao Brasil, França ou Grã-Bretanha, não significa nada. Onde estão as raízes dele? onde é sua terra natal? Suas raízes não pertencem a uma nação, mas a uma espécie de civilização amarrada a um período em que ainda se pudesse encontrar, acima das

⁴⁴⁴ LANGLOIS, Henri. Texto datilografado acervo Cinemateca de São Paulo, páginas não numeradas. Original em inglês (traduzido por mim): Eternal foreigner, Cavalcanti goes from one side of the Atlantic to the other, unable to remain...Curious destiny, that of this errant film-man, whose work covers three continents, because, in spite of all the school books, the British Isles are a continent in themselves. Everywhere, that adopted child is at home and plays an essential part, sometimes invisible to the profane, but always efficient in its repercussions, before he departs again, until the day when, coming back to his native land, he is treated as an alien, and is forced to be exile again.

⁴⁴⁵ Ibidem. Original em inglês: Cavalcanti is a man of the 18th century, lost in the 20th, and who what is more, makes films.

nações, a sociedade sem fronteiras que o fazia. É por isso que ele está sempre em casa em Roma e em Paris, em Londres e em Berlim, em Viena e no Rio... É por isso que seu trabalho tem esse brilho, essa clareza, essa facilidade, essa graça, essa elegância, como as roupas que ele poderia ter usado, ou os quartos em que ele poderia ter vivido. É por isso que seu trabalho tem essa unidade; ... aqueles que conhecem o papel desempenhado por ele em Londres na renovação do documentário social e para quem Cavalcanti não é o autor de *Chapeuzinho Vermelho*, mas o de *Coal Face* e de *Noth Sea*⁴⁴⁶.

Assim como o texto de Langlois, as palavras de Jorge Amado falam de um Cavalcanti “cidadão do mundo” e de sua espinhosa relação com o Brasil. Embora não estejam datados, o teor desses textos deixa claro que foram escritos após Cavalcanti deixar a *Vera Cruz*. O escritor baiano destaca o papel pioneiro do cineasta como o grande nome do cinema brasileiro no mundo:

...antes ainda de Humberto Mauro aparecer em Cataguazes com a câmera na mão... Hoje, o cinema brasileiro se destaca no mundo sob o olhar estrangeiro. Alguns nomes são citados além de nossas fronteiras. São jovens mestres que estão na vanguarda da criação cinematográfica: Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Joaquim Pedro, para citar apenas alguns. Eles existem porque algumas décadas antes, um jovem brasileiro apareceu na Europa e se colocou na vanguarda ... Ele manteve-se jovem e na vanguarda até hoje. O brasileiro Alberto Cavalcanti⁴⁴⁷.

Sobre o episódio *Vera Cruz*, Jorge Amado chamou a atenção para a forma como Cavalcanti tolerou tudo o que viveu no Brasil naquele momento, em que viu a sua reputação atacada, como descreve em suas memórias:

Foi um julgamento difícil e qualquer outra pessoa teria dado as costas ao país, onde tantas pessoas o rejeitaram e crucificaram. Não devemos esquecer que,

⁴⁴⁶ Ibidem. Original em inglês (traduzido por mim): Where then, is the homeland of this man that Brazil didn't recognize as one of its sons? Where must we look for it, where to place it? And how to explain that, wherever he is, his work is part of the national production, except perhaps in Brazil? To explain the work of Cavalcanti through Brazil, France or Great Britain, doesn't mean anything. Where are the roots? Where is his homeland? His roots don't belong to a nation, but to a kind of civilization tied to a period where there could still be found, above the nations, the society without frontiers which made him. That's why he is Always at home in Rome and in Paris, in London and in Berlin, in Vienna and in Rio. That's why his work has that brilliance, that clearness, that easiness, that grace, that elegance, like the clothes he could have worn, or the rooms he could have lived in. That's why his work has this unity; those who know the part played by him in London in the renewal of the social documentary and for whom Cavalcanti is not the author of *The Little Red Riding Hood* but that of *Coal Face* and *North Sea*.

⁴⁴⁷ AMADO, Jorge em texto do acervo da Cinemateca Brasileira – Páginas não numeradas / Original em Inglês (traduzido por mim): Even before Humberto Mauro appeared in Cataguazes, camera in hand... Today, Brazilian cinema is winning the markets of the world and the admiration of foreigners...A few names are quoted beyond our frontiers. They are young masters who are in the forefront of cinematographic creation: Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Joaquim Pedro, to name just a few. They exist because some decades earlier a young Brazilian appeared in Europe and placed himself in the forefront ... He has kept himself young and in the forefront until today. The Brazilian Alberto Cavalcanti.

quando Alberto Cavalcanti se colocou a serviço do cinema brasileiro, ele não era simplesmente um qualquer. Ele trouxe consigo um conhecimento profundo e uma experiência anormal ... Ele sempre foi, em todo o momento, um criador brasileiro, trabalhando longe de seu país natal, mas mantendo um apego constante às suas raízes.

De todos os depoimentos que li sobre Cavalcanti, a maioria deles elogiosos, outros ligeiramente sarcásticos, como a definição que o escritor Claudio Valentineti me ofereceu ao conversarmos pelo *Skype*, em 09 de março de 2017, quando disse de forma jocosa que: “Cavalcanti era uma prima donna”, o que mais me instiga é o que Glauber Rocha publicou em seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*⁴⁴⁸. Não pela contundência da verve de Glauber, que não me surpreenderia, mas pelas considerações pontuais na avaliação que teceu sobre a presença de Cavalcanti na *Vera Cruz*, se antes Glauber fora um dos mais eloquentes críticos sobre a adoção de um estrangeiro para liderar a ambiciosa industrialização do cinema brasileiro, desta vez, ele retorna ao ponto de partida para reavaliar o papel dos detratores que impossibilitaram o trabalho de Cavalcanti.

O cineasta baiano abre o capítulo “*Cavalcanti e a Vera Cruz*”, com uma citação do crítico B.J. Duarte retirada do prefácio do livro *Filme e Realidade*, em que ele exalta a figura de Cavalcanti no cinema mundial. Em seguida, Glauber introduz a sua reflexão dizendo que

Ninguém foi expulso do cinema brasileiro a não ser o próprio Alberto Cavalcanti, que teve de arrumar as malas e retornar ao seu prestígio na Europa. Ele mesmo confessa que aqui sofreu a única e maior decepção de sua carreira...Nunca, em torno de um homem só, tamanha e sórdida campanha foi desencadeada, no seio de uma classe. Quando se compreendeu que Cavalcanti ia de vez, quiseram evitar, mas já era tarde: não adiantaram as homenagens e os pedidos. Retornando, Cavalcanti não conseguiu o mesmo brilho do decênio de 40, fase britânica, com Chapagne Charlie; Na solidão da noite (*Dead of Night*), A vida e as aventuras de Nicholas Nickleby (*The life and Adventures de Nicholas Nickleby*) e Nas garras da fatalidade (*They made me a fugitive*), obras-primas que completam uma filmografia de trinta e seis “direções”; vinte e nove “produções”; suas “cenografias”, entre curtas e longas-metragens, na França e na Inglaterra, a partir de 1922 até 1948⁴⁴⁹.

Glauber considera como o maior erro de Cavalcanti, o fato dele ter preterido os diretores brasileiros na montagem da equipe da *Vera Cruz*:

⁴⁴⁸ ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* São Paulo: Cosac Naif, 2003..

⁴⁴⁹ Ibidem, p. 70.

“Esqueceram Humberto Mauro (uma entre outras graves culpas de Cavalcanti) ... Sobraram os técnicos estrangeiros (uma, entre outras, grande contribuição de Cavalcanti)”⁴⁵⁰. Em seguida Glauber enumera o legado que os estrangeiros trazidos por Cavalcanti deixaram ao cinema brasileiro, formando uma geração de técnicos, de publicações sobre cinema, e a semente plantada para futuras tentativas de se solidificar um cinema comercial genuinamente brasileiro, a mais famosa delas, a *Chanchada*. Mas no rastro destes ganhos vieram os danos, “Surgiram os picaretas dos jornais de atualidades...cresceu a fogueira do lucro fácil”⁴⁵¹.

Sobre os filmes realizados por Cavalcanti, Glauber se concentra em especial em *O Canto do Mar* e cita ainda *Mulher de Verdade* (1954) como “uma péssima comédia, ao contrário de *Simão, o caolho* (1952), filme injustamente esquecido”⁴⁵².

O cineasta baiano critica Cavalcanti com veemência pelo fato dele traçar uma rota industrial para o cinema, não só em sua breve e desastrosa passagem pela *Vera Cruz*, mas também em seu inventário teórico publicado em *Filme e realidade*. Rota esta que entrava em colisão com a proposta essencialmente autoral defendida por Glauber, que naquele momento acreditava que esta ruptura com os modelos industriais capitaneada pelo cinema de autor seria peremptória, e que o tempo revelaria configurações em fronteiras opostas:

Cavalcanti de certa maneira é um cineasta do passado. Em seu livro desenvolve teorias de argumento, roteiro, cor, cenografia, produção, direção e interpretação tipicamente industriais – segundo as quais, na prática, torna-se impossível a liberdade de um autor. Concordo em parte com seus conceitos de “produtor”, mas até certo ponto: o autor é ser necessariamente livre; o produtor deve ser, com o máximo de profissionalização ... uma peça de financiamento, ao planejamento administrativo, à distribuição e negociações do produto... É justo dizer-se que as concepções de “filme brasileiro” de Cavalcanti destoavam com o estágio cultural do Brasil. Está certo dizer que não tínhamos quadros profissionais: mas o filme brasileiro já estava definido desde 1920...⁴⁵³

Glauber prossegue em seu texto atribuindo a Cavalcanti culpas que não devem ser imputadas ao seu legado, como o fato da *Vera Cruz* ter incorporado em

⁴⁵⁰ ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, p. 71.

⁴⁵¹ Ibidem.

⁴⁵² Ibidem p.73.

⁴⁵³ Ibidem, p. 74 e 75.

seus quadros uma grande leva de diretores italianos⁴⁵⁴. É notório que “os italianos” eram uma exigência de Franco Zampari, e que acabaram por se revelar os grandes antagonistas de Cavalcanti dentro da *Vera Cruz*, como fica claro em suas memórias. Contraditoriamente o próprio Glauber refaz seu raciocínio e coloca em seguida os italianos na “conta” de Zampari:

Eram boas, e melhores, as intenções de Cavalcanti; lutava contra a mediocridade, tinha de enfrentar invejosos e caluniadores; é bem possível imaginar-se o seu nível intelectual e técnico no dia-a-dia com gente da qualidade de Abílio Pereira de Almeida, Tom Payne; ou ele, sendo brasileiro, insistir por maior compreensão dos diretores italianos para com o Brasil, se ele mesmo, Cavalcanti, embora amasse tanto o país; ainda não o entendia bem. E havia Franco Zampari, italiano que protegia italianos...A burrice e a pretensão das cúpulas acabaram terminaram por afastar Cavalcanti da vera Cruz...⁴⁵⁵

Além deste texto com algumas passagens redentoras, como a citada acima, encontrei em minha pesquisa vestígios da aproximação tardia entre Cavalcanti e Glauber. Uma delas, é a foto, descoberta e postada na *web* pelo filho de Sérgio Caldieri, sobre a qual tive uma breve conversa virtual com Jards Macalé, um dos personagens da mesma⁴⁵⁶.



Figura 65: João Ubaldo Ribeiro, Jards Macalé, Alberto Cavalcanti e Glauber Rocha.

Além do fato de serem os maiores expoentes do cinema brasileiro no cenário internacional, Glauber e Cavalcanti dividiam outra zona de convergência profunda, o compromisso com o real e a visão do cinema como um instrumento de reflexão sobre ele, pelo viés poético e experimental. Ambos tinham em sua

⁴⁵⁴ Ibidem, p.75.

⁴⁵⁵ Ibidem, p. 77.

⁴⁵⁶ Macalé assim me narrou via aplicativo de mensagens de uma rede social, quando o questionei sobre o que conversavam: “Papo furado na casa do Glauber na Gomes Carneiro, Ipanema”...

⁴⁵⁷ Fonte da imagem: acervo digital de Sergio Caldieri – sem data.

trajetória uma permanente pulsão em direção à possibilidade de invenção sobre a amálgama do real, e, cada um a sua maneira, sofreu os efeitos desta desafiadora missão. Kracauer em *O ornamento das massas*, traduziu com profundidade o doloroso processo do artista em imersão na realidade.

O peso, a rudeza e a impenetrabilidade da realidade revelam-se mais e mais claramente àqueles que se aproximam dela partindo do ponto de vista da ideia. Inicialmente esta aparece envolvida numa névoa e é fácil de se fisgar. Somente quando se inicia a luta com ela é que se tornam visíveis suas crateras e tudo o que meramente é, mas que, sobretudo, também é e por isso não se permite que seja colocado de lado, emerge com horrível clareza...⁴⁵⁸

O “ponto de vista da ideia”, de que fala Kracauer, é central na obra de Glauber e de Cavalcanti”, a abordagem da realidade a partir de uma premissa intelectual, seja pelo viés do arquétipo ou da representação simbólica, é uma característica que está presente na obra de ambos em diferentes fases. E é esta busca pela apreensão e sobretudo, pela representação do real, que faz a conexão entre os pontos que aqui busco identificar, entre as cinematografias de Cavalcanti, o *Neorrealismo Italiano* e (como um desdobramento do *Neorrealismo*), sobre o *Cinema Novo*.

A produção de Cavalcanti pós *Vera Cruz* mantém a confluência estética e social que irá ao encontro da representação do real, traçando rotas tangenciais entre sua filmografia e os movimentos acima citados, sobretudo, em *Canto do Mar*.

Julgo primordial fazer algumas considerações sobre a parcialidade deste relato que aqui introduzo. A *Vera Cruz* ainda é um tema obscuro na biografia do cinema brasileiro, embora citada em um arsenal de textos, artigos e livros, até a década de 1980 o que havia de publicações sobre o tema era basicamente a menção que Alex Vianny faz à companhia em seu *Introdução do Cinema Brasileiro*, de 1958, e o artigo na *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963) de Glauber, aqui citada.

Este panorama mudaria em 1981, quando a professora e pesquisadora Maria Rita Galvão realizou em sua pesquisa de doutorado uma imersão na história da *Vera Cruz*, ouvindo diferentes pontos de vista sobre a companhia, inclusive o de Cavalcanti. Construindo assim uma obra que ampliou a visão geral sobre o

⁴⁵⁸ CAVALCANTI, Alberto *Notas aos jovens documentaristas* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti* p. 211.

insucesso daquela empreitada, ultrapassando o senso comum e as opiniões partidárias, que prevaleciam até então, quando o assunto era a produtora de São Bernardo do Campo. O resultado desta pesquisa é uma tese de doutorado e o livro *Burguesia e Cinema – O Caso Vera Cruz (1981)*.

Como as memórias de Cavalcanti não foram consideradas nesta publicação, já que a publicação parcial das mesmas aconteceria quatro anos depois, no livro de Pellizzari e Valentinetti, preservarei a estrutura memorial como condutora e farei um contraponto no sub-capítulo que julgo ser central para que se entenda a fissura que se criou entre Cavalcanti e o Novo Cinema Brasileiro: a criação do *Instituto Nacional de Cinema, o INC*, sobre o qual o cineasta Nelson Pereira dos Santos presta um depoimento revelador à Galvão.

4.1.

Vera Cruz – Memorial de uma breve inquisição

No fundo, passei a minha vida a fugir das desgraças, quando deveria afrontá-las sem medo. Sem dúvida, não tenho coragem para lutar sozinho, como é necessário no cinema⁴⁵⁹

Alberto Cavalcanti

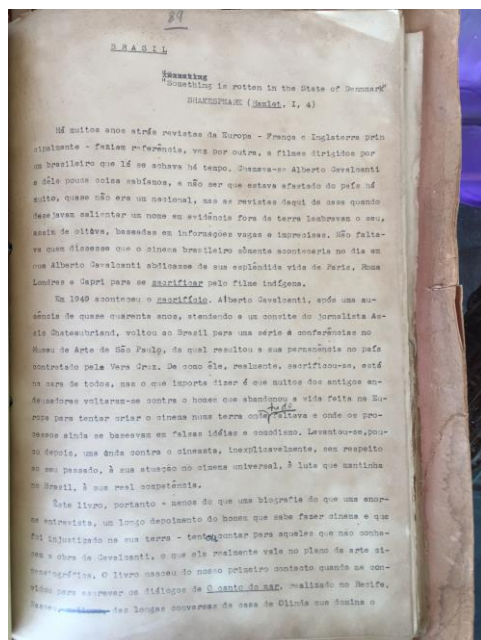


Figura 66: Página das memórias de Cavalcanti que introduz o capítulo dedicado à Vera Cruz.

⁴⁵⁹ CAVALCANTI Alberto apud BEILYE, Claude; LEMARCHAND, Didier; MICHAUD, Christian. *Entrevista com Alberto Cavalcanti Ecran 30 de Novembro de 1974* Paris In VALENTINETTI, Claudio e PELLIZZARI, Lorenzo *Alberto Cavalcanti*, p. 303.

⁴⁶⁰ BORBA FILHO, Hermilo. Memórias do acervo Sergio Caldieri páginas não numeradas.

Na última página dos originais das memórias nos deparamos com outra a frase de Shakespeare: “O resto é silêncio”, escrito em inglês (the rest is silence), substituindo uma brasileiríssima expressão, também escrita à mão, que mesmo riscada, se permite ser lida: “o resto a Deus pertence”.

Borba Filho conta como as memórias de Cavalcanti foram escritas a partir de conversas “na casa de Olinda, que domina o mar; dos intervalos de filmagens no Cupim; dos aperitivos no Bar do Gordo; dos gins no Savoy. Pouco a pouco, toda a sua vida, de homem de cinema, sobretudo, e de pessoa humana mais particular, formou um livro...”⁴⁶¹.

As impressões sobre o Brasil que encontrou aqui após quarenta anos na Europa, segundo as memórias de Cavalcanti, falam de um país estrangeiro, onde os laços que criara em suas lembranças não correspondiam à realidade:

Quando Cavalcanti chegou ao Brasil a sua impressão foi a de que estava em um país completamente novo...nada o ligava mais com a terra...Imediatamente compreendeu que poderia escolher uma solução entre duas que estavam à sua frente: ou lutar muito, ou capitular, escolheu a primeira⁴⁶².

A decisão de Cavalcanti de enfrentar com franqueza os desafios e obstáculos que surgiram na *Vera Cruz*, que ele descreve com detalhes no texto “*O projeto Vera Cruz*”, publicado em 1955⁴⁶³, foi fatal para que a sua temporada no Brasil se desenrolasse para um destino tortuoso. Coerentemente, Cavalcanti preferiu o profissionalismo que aprendeu sobretudo com o cinema inglês, à informalidade quase amadora oferecida pela engrenagem permissiva da companhia paulista.

Em suas memórias, no capítulo dedicado à *Vera Cruz*, o cineasta não aprofunda em detalhes ou em subjetividades, prefere enumerar objetivamente o

⁴⁶¹ Ibidem, p. 154. É importante lembrar que tive acesso a um arquivo das memórias de Cavalcanti escritas pelo mesmo, em primeira pessoa, em inglês. E que os textos que comparei entre este texto em Inglês e os assinados por Borba Filho, são traduções literais para o português, só alterando a pessoa do narrador.

⁴⁶² BORBA FILHO, Hermilo *Uma Vida* In VALENTINETTI, Claudio PELLIZZARI, Lorenzo Alberto Cavalcanti, p. 155.

⁴⁶³ Segundo Informações do livro de Valentinetti e Pellizzari o.c pg. 158, o artigo *Projeto Vera Cruz* teria sido publicado pela primeira vez em 1955, pelo jornal Diário da Noite, de 25 a 28 de abril de 1955. Ele consta também do livro de Maria Rita Galvão, *Burguesia e cinema, o caso Vera Cruz* (Rio de Janeiro, 1981).

seu percurso e o que lhe foi proposto. Segundo Cavalcanti, foi ele mesmo quem sugeriu que assumisse o posto de produtor, no lugar do convite para ser o diretor:

... recebeu da Vera Cruz que lhe oferecia um contrato por quatro anos, devendo Cavalcanti sistematizar todo o planejamento da produção. O convite, aliás, foi no sentido do brasileiro trabalhar como diretor, mas Cavalcanti argumentou provando que aqui não havia produtores, e sugeriu a modificação...no intuito de criar diretores brasileiros, como em (sic) Ealing havia criado diretores ingleses. Outro importante ponto pelo qual se bateria era atrair para os estúdios de São Paulo os intelectuais afastados inteiramente do cinema brasileiro⁴⁶⁴.

Assinado o contrato, Cavalcanti partiu para a Europa para se desfazer de sua casa em Londres e fechar a casa de Capri, neste trecho de sua memória, pela primeira vez, o cineasta deixa revelar um tom melancólico em uma despedida, entre tantas outras que marcaram a sua vida, desde a primeira partida aos 15 anos do Brasil: “As despedidas na Europa foram muito comoventes para ele e sentiu perfeitamente que não tinha direito de possuir ilusões, pois quatro anos de ausência equivaliam na carreira de um diretor a um corte de amarras definitivo”⁴⁶⁵.

Entre as imposições contratuais da *Vera Cruz* estava a melhoria do roteiro de *Caiçara* que Cavalcanti “consertou da melhor maneira possível, deixando-o em um tratamento mais ou menos racional”⁴⁶⁶, o diretor do filme seria indicado pela companhia. O segundo projeto proposto pela *Vera Cruz* foi uma cinebiografia de Noel Rosa que receberia o nome de *O Escravo da Noite*, também com diretor imposto pelos financiadores. Mas, “Antes de terminarem *Caiçara*, porém, o diretor foi despedido pela companhia, sem que Cavalcanti fosse consultado, por causa de um insucesso teatral, e a produção ficou desorganizada”⁴⁶⁷.

⁴⁶⁴ BORBA FILHO, Hermilo. Acervo Sergio Caldieri página não numerada.

⁴⁶⁵ *ibidem*.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.



Figura 67: Fotograma de *Caicara* (1950) que acabou por ser dirigido por Adolfo Celi.

Lendo os relatos de Cavalcanti sobre a *Vera Cruz*, fica claro que a companhia tinha uma ligação pouco ortodoxa com a companhia de teatro de Franco Zampari, o *TBC – Teatro Brasileiro de Comédia*, na maior parte das desavenças entre Zampari e Cavalcanti, o que transparece é que o italiano submetia os objetivos da *Vera Cruz* às necessidades do *TBC*, prejudicando a meta de se erguer uma indústria eficiente em São Bernardo do Campo.

Cavalcanti narra em suas memórias uma série de arbitrariedades nas decisões de Zampari dentro da companhia, demissões de diretores e técnicos sem conversar com a equipe, o abandono de projetos em detrimento de prioridades pessoais e apostas em filmes fadados ao fracasso, erguidos sobre argumentos frágeis e sob a direção de cineastas inexperientes ou incapazes. Este foi o caso de *Terra é sempre terra* (Tom Payne, 1951) e *Ângela* (Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne – 1951), que foi realizado sem a tutela de Cavalcanti, demitido durante a pré-produção.

No texto *O Projeto Vera Cruz*⁴⁶⁹, Cavalcanti é mais detalhista e incisivo, enfatizando as graves acusações que faz ao grupo de pessoas com quem conviveu em sua dramática e curta temporada na companhia, de um contrato como produtor-geral iniciado em 01 de janeiro de 1950.

⁴⁶⁸ Fonte da imagem: <http://cinemaseculoxx.blogspot.com.br/2012/03/caicara-1950.html>.

⁴⁶⁹ CAVALCANTI, Alberto *Projeto Vera Cruz* In VALENTINETTI, Claudio PELLIZZARI, Lorenzo Alberto Cavalcanti, p. 159.

O contrato, segundo Cavalcanti, não estabelecia o número de filmes a serem produzidos. Antes da vigência do mesmo, o cineasta foi a Europa resolver suas pendências, já que deixara a Inglaterra apenas para uma conferência no *MASP*, e em uma reviravolta, decidira se mudar para o Brasil. Este retorno se deu em 9 de novembro de 1949.

Antes de viajar, deixei instruções precisas sobre três pontos capitais: primeiro, as modificações a fazer no argumento do primeiro filme, *Caiçara*, segundo, o estudo de um contrato de distribuição com uma das duas firmas americanas com quem tinha ligações decorrentes do meu trabalho na Europa: a Columbia e a Universal, sendo que aconselhava a primeira como a mais vantajosa, por ter ela proposto um adiantamento financeiro sobre a renda de distribuição; e terceiro, instruções para que após a consulta ao técnico de som que eu deveria contratar na Europa, fossem iniciadas as negociações na América do Norte para a compra do aparelho sonoro. Dos dois sistemas mais conhecidos eu preferia o Western Electric, porém não queria tomar nenhuma decisão antes de ouvir o técnico que iria trabalhar com o aparelho⁴⁷⁰.

Ainda na Inglaterra, Cavalcanti conta que telegrafou para o Brasil dizendo que havia fechado contrato com o técnico de som dinamarquês Eric Rasmussen, que aprovara a escolha do equipamento da *Western*, mas recebeu de Zampari a notícia de que este havia decidido comprar no Rio de Janeiro um aparelho de segunda mão da norte-americana *RCA*.

Quando voltou, em 04 de janeiro de 1950, Cavalcanti narra que começou a perceber que sua escolha lhe seria dolorosa, “o senhor Celi não tinha trabalhado na estória de *Caiçara*... Em vez disso começara a dirigir no *Teatro Brasileiro de Comédia* a peça de Sartre: *Entre quatro paredes*⁴⁷¹”, atrasando em dois meses as filmagens. Este foi apenas um dos episódios que se sucederam na relação entre Cavalcanti e “os italianos” da *Vera Cruz*.

Se na prática a *Vera Cruz* teve um histórico desastroso, na teoria as pretensões eram nobres. No artigo *A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas*, a pesquisadora Mariarosaria Fabris aponta as possíveis influências do cinema neorrealista italiano sobre a produção brasileira entre as décadas de 1940 e 1960. Ao considerar o papel da *Vera Cruz* na tentativa de se dialogar com a realidade social brasileira, Fabris diz que:

⁴⁷⁰ Ibidem, p.161.

⁴⁷¹ Ibidem.

A Vera Cruz nascia para implantar no Brasil um cinema de qualidade, como o produzido em Hollywood, embora seus idealizadores apreciassem também as realizações européias, identificáveis com o cinema culto, dentre as quais se incluíam os filmes italianos do pós-guerra. Nessas produções, em geral agrupadas sob a etiqueta do neo-realismo, a burguesia paulista admirava sobretudo o humanismo que as impregnava, o qual, quando passou a ser entendido como denúncia social, deixou de entusiasmar⁴⁷².

No mesmo artigo, Fabris comenta sobre a recepção que a crítica da época, influenciada pelas premissas neorrealistas, dedicaria à *Caiçara*. Embora Celi tenha em seu discurso na pré-estreia declarado que o filme tinha um compromisso primordial com a cultura por ele retratada: “Se o público que nos assistir reconhecer em *Caiçara* as características de sua terra, poderemos então orgulhar-nos de ter encontrado uma linguagem cinematográfica, realmente brasileira”⁴⁷³. Não foi assim que os novos pensadores e futuros cineastas de sua época, como Nelson Pereira dos Santos, veriam aquela tentativa frágil de representar a realidade regional brasileira em sua essência:

Em defesa de um cinema autenticamente nacional e popular, esses jovens críticos faziam sérias restrições às produções da Vera Cruz, restrições que diziam respeito antes aos temas abordados, ou ao modo como eram focalizados, pois reconheciam a grande melhora da qualidade técnica que os filmes brasileiros passaram a ter graças à companhia paulista. Ao resenhar *Caiçara* para a *Fundamentos*, Nelson Pereira dos Santos falava de “fingimento” neo-realista(sic)⁴⁷⁴.

Em sua resenha de *Ângela* (1955), de Tom Payne e Abílio Pereira de Almeida, produção que marcou o rompimento de Cavalcanti com a *Vera Cruz*, Nelson assumiria um discurso condenando a visão burguesa do opressor social que o filme oferece: “Não podemos aceitar como brasileiros os homens da classe que vivem num alto nível material à custa da exploração da esmagadora maioria da população do país”⁴⁷⁵.

⁴⁷² FABRIS, Mariarosaria. *A questão realista no cinema brasileiro: aportes neorrealistas*. Alceu, v. 8, n. 15, 2007. p. 83. (versão web)

⁴⁷³ Ibidem, p. 85.

⁴⁷⁴ Ibidem, p. 84.

⁴⁷⁵ Ibidem, p. 85.



Figura 68: A atriz Eliane Lage em fotograma de Ângela.

Anos mais tarde, em seu filme *Cinema de Lágrimas* (1995), Nelson Pereira dos Santos iria reavaliar o papel do melodrama produzido no país, entre as décadas de 1930 e 1950, na gênese da criação dos novos cinemas na América Latina.

Em consonância, Fabris cita a proximidade entre *O Cangaceiro*, de Lima Barreto e *Mandacaru Vermelho* (1961) de Nelson. Segundo ela, “o diretor pagava o seu tributo à *Vera Cruz*. De fato é inegável a dívida de *Mandacaru Vermelho*, com *O Cangaceiro*”⁴⁷⁷.

Embora tenha seu nome ligado de forma indelével à *Vera Cruz*, pude concluir que Cavalcanti tinha pouco poder de decisão dentro da companhia. A ingerência sobre a sua equipe, as relações baseadas em informalidades e falta de uma estrutura hierárquica minimamente funcional contribuíram para que o cineasta tivesse pouco ou nenhum controle sobre os filmes realizados sob a sua tutela na *Vera Cruz*: “Não me sendo dada nenhuma autoridade sobre os diretores escolhidos pela companhia, percebi que a minha tarefa seria espinhosa”⁴⁷⁸.

Os problemas não se limitavam à produção, sobre o contrato de distribuição, que seria vital para o lançamento comercial dos filmes, mais uma vez - segundo suas memórias- Cavalcanti teve a sua opinião ignorada, a *Vera Cruz*

⁴⁷⁶ Fonte: <http://cineugenio.blogspot.com.br/2015/09/angela-e-vera-cruz-entram-sem-sorte-no.html>.

⁴⁷⁷ FABRIS, Mariarosaria. *A questão realista no cinema brasileiro: aportes neorrealistas*. Alceu, v. 8, n. 15, 2007. p. 86.

⁴⁷⁸ CAVALCANTI, Alberto *Projeto Vera Cruz*. In VALENTINETTI, Claudio PELLIZZARI, Lorenzo *Alberto Cavalcanti*, p.161.

arbitrariamente fechou uma parceria com a *Universal*, sem nenhuma vantagem para a companhia paulista, mesmo advertida por Cavalcanti

As falhas estruturais na *Vera Cruz* só se agravavam, as relações pessoais contaminaram profundamente as vias de trabalho na companhia. A convivência com os italianos, segundo Cavalcanti, era dolorosa: “vi logo que o senhor Celi, além de não conhecer a técnica cinematográfica, o que eu sabia, era um diretor lento e hesitante no trato com os atores, e possuía um sentido um tanto grosseiro na direção das cenas onde havia uma certa sensualidade”.

Apesar dos desafios pessoais, do não cumprimento de termos centrais do contrato, como a prometida residência que nunca fora entregue a Cavalcanti e das jornadas extenuantes de trabalho, o cineasta se manteve firme em sua missão. Ainda sobre a equipe, as insatisfações eram permanentes:

Um dos elementos menos importantes da minha equipe, o argentino Tom Payne, segundo assistente de direção na Inglaterra, e promovido aqui a primeiro, cheio de ambições, tinha conseguido que Srta Eliane Lage, estrela do filme o aceitasse como noiva, e que o Sr Abilio, outro ator do filme lhe confiasse suas peças...Durante a filmagem o Sr Payne veio provar que não tinha nenhuma qualidade como diretor... O Sr Franco Zampari nesse período tornou-se insuportável, e cenas de estrelismo à italiana se sucediam...Estas cenas alternavam-se com demonstrações da mais derramada cordialidade com a visita dos grã-finos⁴⁷⁹.

Segundo Cavalcanti, as decisões dos técnicos eram as mais amadoras possíveis, sob a aprovação dos Zampari, foi instalado um teatro sonoro sem qualquer tipo de planejamento técnico, sem plantas ou gráficos:

Este mesmo senhor Randall decidiu que o teatro à prova de som para a sincronização... fosse abandonado, e que os aparelhos fossem montados em um barracão, cujo isolamento era tão precário, que mesmo o canto dos pássaros impedia a gravação, causando um prejuízo de tempo, película e dinheiro⁴⁸⁰.

Os problemas se seguiam, inclusive com transferência de dinheiro da *Vera Cruz* para o *TBC*, “Já eu era sabedor que... a soma de 300 mil cruzeiros tinha sido transferida da *Vera Cruz* para o *Teatro Brasileiro de Comédia*. Declarei então ao

⁴⁷⁹ Ibidem, p.163,164 e 165.

⁴⁸⁰ Ibidem, p. 164.

Sr Zampari que desejava que no futuro não houvesse ligação alguma entre a Vera Cruz e o Teatro Brasileiro de Comédia”.⁴⁸¹

Apesar de o capital da *Vera Cruz*, segundo Cavalcanti, ter se multiplicado, tendo o seu nome como aval de qualidade (de 7 para 25 milhões)⁴⁸², a relação se tornou insustentável. “A consciência da minha responsabilidade era tão grande e o meu trabalho tão sobrecarregado, que eu não percebi que os elementos italianos da companhia, tentavam fora do estúdio criar um ambiente de animosidade contra mim”,⁴⁸³

No auge da ruptura com os Zampari, foi imposta a Cavalcanti a presença de Fernando de Barros, “ex-maquilador português dos produtos Coty, cuja atuação no cinema carioca tinha sido desastrosa”⁴⁸⁴ como produtor, o que irritou o cineasta, ferindo o seu contrato de produtor-geral. Cavalcanti diz no texto ter cedido pela intervenção de Ciccillo Matarazzo⁴⁸⁵.

Quando não havia mais possibilidade de conciliação, Zampari propôs a Cavalcanti que ele abandonasse a casa em São Bernardo, se transferisse para São Paulo, e passasse os três anos restantes do seu contrato recebendo sem trabalhar, o cineasta não aceitou. Não houve mais negociações, e Cavalcanti foi demitido.

A multa foi reduzida por advogados muito hábeis, por intrigas e por ameaças, que chegaram ao cúmulo de difamar a minha capacidade profissional, Ferido profissionalmente, estonteado por métodos tão brutais, decidi protestar e trazer a público os fatos que aqui estou relatando⁴⁸⁶.

Foi feito um acordo de cavaleiros entre ambas as partes, de que não sealaria mais sobre o assunto, mas a *Vera Cruz* não cumpriu a sua parte, Cavalcanti narra que viu a sua vida ser devassada.

Segundo conta: Franco Zampari procurou Mário Audrá, da *Companhia Cinematográfica Maristela*, para que este negasse trabalho ao cineasta. O aspirante a publicitário Gustavo Nonnenberg, demitido da Vera Cruz por

⁴⁸¹ Ibidem, p. 166.

⁴⁸² Ibidem.

⁴⁸³ Ibidem, p. 167.

⁴⁸⁴ Ibidem, p. 168.

⁴⁸⁵ Ibidem.

⁴⁸⁶ Ibidem, p. 169.

Cavalcanti, recebeu salário e um apartamento no *Copacabana Palace* com a missão de difamar o cineasta no Rio de Janeiro. Outro funcionário da companhia, Werner Lowenberg, se gabava por ter jogado no lixo toda a correspondência europeia endereçada a Cavalcanti. A atriz Cacilda Becker chegou a difamar Cavalcanti em cena aberta no ensaio-geral de uma peça, e Carlos Ortiz e Alex Viany fizeram reuniões com o objetivo de insultar Cavalcanti e difamar a criação do *Instituto Nacional de Cinema*, projeto encomendado ao cineasta por Getúlio Vargas. E por fim, Cavalcanti foi taxado de comunista, o que era então uma acusação grave.⁴⁸⁷

Cavalcanti reagiria publicando um artigo na Europa, na opinião dele um território neutro, onde ele tinha prestígio considerável:

Em carta aberta à Revista *Sigh and Sound* (1952), esbocei em linhas gerais a minha situação no Brasil. Este documento está como os outros referidos acima à disposição dos interessados. O meu trabalho insano na Vera Cruz em 1950, a minha contribuição e da minha equipe em 1951 e os meus projetos são a maior prova da minha confiança no futuro do cinema nacional⁴⁸⁸.

4.2.

Vera Cruz e Cinema Novo – A batalha e o legado

O crítico de cinema Ely Azeredo, escreveu um texto contundente para o primeiro número da *Revista Filme e Cultura*, intitulado *O Nôvo (sic) Cinema Brasileiro*⁴⁸⁹, em que o jornalista avalia o *Cinema Novo* sob o ponto de vista de seus méritos e equívocos. Na opinião de Azeredo, existiu a presença de um legado da *Vera Cruz* na constituição do *Cinema Novo* brasileiro :

Inúmeros fatores alteraram a imagem pública da entidade Cinema Brasileiro...a mística do Cinema Nôvo(sic) complexa, promocional e polêmica...com a reivindicação do estatus de cinema de autor...sob inspiração da Nouvelle Vague e do Neo-Realismo Italiano...;a lenta e inexorável elevação do nível técnico dos filmes, consequência da maturação dos elementos que se beneficiaram do aprendizado junto às equipes cosmopolitas da fase Vera Cruz/Maristela/Multifilmes...⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ Ibidem, p. 170, 171 e 173.

⁴⁸⁸ ibidem.

⁴⁸⁹ Segundo o site do CTAV – Centro Técnico Audiovisual: <http://ctav.gov.br/category/revista-filme-cultura/>, a Revista Filme e Cultura circulou entre os anos 1966 e 1988, supõe-se então que a data desta publicação aqui citada seja 1966.

⁴⁹⁰ AZEREDO, Ely. *Revista Filme e Cultura*, n. 1, 1966. p.6.

Em seguida no texto, sob a retranscrição “*Sementes*” Ely se aprofunda na filiação do *Cinema Novo* ao *Neorrealismo*, enumerando citações e características que comprovam esta hereditariedade. O texto também vê no Cinema Novo a tentativa de ruptura com o cinema de estúdio, representado pela *Vera Cruz*.

Da reação às sujeições empresariais do “cinema de grandes estúdios”, exemplificado pela Vera Cruz, surgiu em 1955 Rio 40 graus, de Nelson Pereira dos Santos...já no primeiro contato mostrava que o cineasta aprendera por alto a lição neorrealista de Césaire Zavattini e hoje só resiste à análise sob o prisma da nossa pequena história do cinema⁴⁹¹.

O autor continua a sua análise a respeito do *Cinema Novo* realçando os elementos de sua herança neorrealista, citando o teórico Cesare Zavattini. Azeredo se baseia na: substituição do “cinema veículo” pelo “cinema expressão” e na representação do real “como ele é”, sem recorrer a fórmulas que visem despertar a emoção através de metáforas.

Roma Cidade Aberta (1945) e Paisá (1946) – exerceram uma influência decisiva, sem paralelo possível, para a eclosão do que em 1962, seria rotulado “Cinema Novo... A abertura para a crítica social era não só corajosa como também vitalmente necessária a um cinema que vinha enclausurando o drama em ficções melodramáticas⁴⁹².

Ely Azeredo cita filmes e cineastas da primeira fase do *Cinema Novo*, para avaliar em seu conteúdo as “sementes” teóricas lançadas por Zavattini, que diria que: “A câmera, em verdade, tem tudo à sua frente; vê as coisas e não os conceitos das coisas”⁴⁹³.

Leituras posteriores revelariam que o mito da representação do real sem a intervenção do cineasta não sobreviveria perpetuamente. O “tratamento criativo da realidade”, proposto por Grierson, resistiria às “moscas na sopa” do cinema verdade e às “moscas na parede” do cinema direto⁴⁹⁴. Em um artigo sobre o surgimento da tecnologia digital, o autor Brian Winston faz uma boa comparação entre o documentário que propõe uma representação do real sem intervenções, herdeira do cinema direto, e o cinema da escola de Grierson, ele diz que:

⁴⁹¹ Ibidem, p.7.

⁴⁹² AZEREDO, Ely. *Revista Filme e Cultura* n. 1, p. 8.

⁴⁹³ ibidem.

⁴⁹⁴ WINSTON, Brian In MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs) *O cinema do real*. São Paulo SP: Cosac Naif, 2005.

Ao que parece não temos tempo agora para nos determos na definição original de John Grierson de que – o documentário é o tratamento criativo da realidade – e acho que isso é injusto. Acho injusto porque os antigos documentários, o cinema pré-direto, contêm as sementes de todas as abordagens e métodos do documentário contemporâneo, especialmente a exploração da vitimização social como o principal tema para o documentário engajado⁴⁹⁵.

O engajamento do *Cinema Novo*, na opinião de Azeredo, teria sido a sua maior conquista e ao mesmo tempo o seu maior erro. O crítico avalia as razões pelas quais o *Cinema Novo* teria falhado em sua missão comercial, de oferecer “biscoito fino para as massas”.

Azeredo fala também da *Vera Cruz* como um empreendimento lançado fora do momento oportuno, “Lançado um grande número de sementes positivas, a colheita desejada não poderia falhar – a não ser que a hora histórica não fosse propícia, quando não o era na segunda metade da década de cinquenta”⁴⁹⁶. O insucesso do *Cinema Novo* em sua comunicação com o público, segundo Azeredo advém de motivos claros:

- a) Insistem na tecla da incompatibilidade ou penosa existência ou penosa co-existência do chamado cinema de autor, independente e socialmente responsável, com os requisitos da estrutura industrial...
- b) A fobia frente à colaboração estrangeira...(Essa tendência chega a negar o valor da colaboração multinacional no quadro europeu).
- c) O medo do cinema de entretenimento, quando a experiência de todos os centros de produção...indica que nenhuma indústria cinematográfica sobrevive exclusivamente numa dieta de filmes amargos, sociais ou confessionais
- d) O tropismo pelo pensamento monolítico,...pela insistência e pela colocação monocórdia do tema do misticismo, responsável por alguns dos mais lamentáveis insucessos de bilheteria.

Em entrevista à revista francesa *Ecran*, em 30 de novembro de 1974, Cavalcanti é questionado sobre a sua temporada no Brasil, quando responde dizendo que “O Brasil, para ser franco, foi um desastre para mim”⁴⁹⁷, ele avalia brevemente a sua passagem pela *Vera Cruz*, e em seguida lança uma afirmação perturbadora: “Creio que mesmo assim resta alguma coisa da minha passagem por lá. Por exemplo, desde que deixei o Brasil, começaram a fazer filmes brasileiros,

⁴⁹⁵ Ibidem, p. 16.

⁴⁹⁶ AZEREDO, Ely. *Revista Filme e Cultura*, 1 p. 9.

⁴⁹⁷ CAVALCANTI Alberto apud BEYLE Claude, DIDIER Lemarchad, MICHAUD Christian *Entrevista com Alberto Cavalcanti* In VALENTINETTI, Claudio e PELLIZZARI, Lorenzo *Alberto Cavalcanti*, p. 303.

assim como eu os concebia. Engraçado né?”⁴⁹⁸ Estamos em 1974, fica claro que Cavalcanti faz uma provocação ao *Cinema Novo*.

Em 2012, Eduardo Escorel, um dos realizadores e teóricos desta escola, publicou um artigo escrito para o site da *Revista Piauí* – na ocasião em que o Festival do Rio promoveu uma mostra especial em homenagem a Cavalcanti - em que analisa *O Canto do Mar*, discorda da afirmação de Cavalcanti, mas, ao mesmo tempo, consegue perceber zonas de convergências entre o olhar de Cavalcanti e os filmes da primeira fase do *Cinema Novo*, marcados pelo regionalismo. Ele chama atenção também para o *DNA* da escola britânica presente no prólogo de *O Canto do mar*. Escorel exerce a sua verve afiada, engrandecendo a ruptura proposta pelas obras de Nelson e Glauber, mas finaliza, garantindo a necessidade do contraponto Cavalcanti para que elas nascessem:

Cavalcanti precursor do Cinema novo? Por essa Glauber não esperava - O “preâmbulo antológico” de , assim chamado por Almeida Salles, parece um documentário da escola britânica. O mesmo mapa, a mesma narração. Planos fortes como a terra rachada pela seca, a sepultura improvisada, o sertanejo que abandona o casebre de taipa, o cachorro magro, acompanhados pela trilha orquestral de Guerra Peixe procuram dar grandiosidade ao pau-de-arara a caminho do litoral, onde os retirantes embarcarão nos itas rumo ao Sul. Nesse preâmbulo, que poderia ser destacado do resto do filme, estão reunidas imagens emblemáticas que viriam a ser retomadas por filmes como *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol*, entre tantos outros. Daí, talvez, a paternidade reivindicada por Cavalcanti. O que parece ter faltado a ele é a percepção da distância que separa seus filmes dos de Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. Se os filmes precursores do Cinema novo da década de 1950, como os do próprio Nelson e Roberto Santos, ainda guardam certos elos com na precariedade da encenação de algumas sequências, na interpretação de alguns atores, no estilo da fotografia etc. com *Vidas secas* há uma primeira ruptura, seguida de outra com *Deus e o diabo na terra do sol*. Nelson transpôs Graciliano Ramos com fidelidade visual ao despojamento do estilo literário – sem pomposidade e artifícios, em tom menor. E sem música. Começava um novo tempo. Glauber, no extremo oposto, apoiado na grandiloquência das Bachianas e na estilização do cangaço, conseguiu a proeza de ser retórico e criar algo nunca antes visto no cinema brasileiro. Sem deixar, porém, de transfigurar a realidade, como Cavalcanti, segundo o comentário de Almeida Salles. *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo* são a negação dialética de⁴⁹⁹. Mas para poderem negar foi preciso que o filme de Cavalcanti tivesse existido⁵⁰⁰.

⁴⁹⁸ Ibidem.

⁴⁹⁹ Na penúltima linha do texto o autor não completou a frase, que suponho se conclua com "a negação dialética de *O Canto do Mar*".

⁵⁰⁰ <http://piaui.folha.uol.com.br/o-canto-do-mar/>.

Antes de passar a análise dos filmes que considero fundamentais na trajetória de Cavalcanti pós-Vera Cruz, irei reservar um “parêntesis” para que se entenda o que significou para o cineasta a sua imersão no projeto do *INC - Instituto Nacional de Cinema*. E como este empreendimento deflagrou uma batalha feroz entre Cavalcanti e membros do *Cinema Novo* e da intelectualidade brasileira no começo da década de 1950.

4.3. INC – Instituto Nacional de Cinema

No auge da crise entre Cavalcanti e Zampari na *Vera Cruz*, quando o presidente Getúlio Vargas chegou a ser convocado para acalmar os ânimos⁵⁰¹, o cineasta recebeu um convite do chefe do poder executivo no Brasil para que fizesse um relatório da atual situação do cinema brasileiro, para que fosse criado sobre bases sólidas o *INC – Instituto Nacional do Cinema*, primeiro órgão estatal diretamente voltado para a gestão do audiovisual no país.

A iniciativa, surgida em meio a uma batalha no meio cinematográfico registrada pela imprensa, em torno do nome Cavalcanti, também foi alvo para os ataques e as considerações positivas sobre o *Instituto*. O relatório foi feito, e posteriormente citado no livro *Filme e Realidade*.

Borba Filho aborda o episódio brevemente nas memórias de Cavalcanti, dentro do capítulo dedicado à *Vera Cruz*:

Deixando a Vera Cruz submeteu-se a uma campanha feroz, decorrendo um ano inteirinho sem que aparecesse trabalho. Até um dia em que o senhor Getúlio Vargas mandou chamá-lo para pedir-lhe que não deixasse o Brasil, prometendo-lhe uma ajuda eficiente. Esperou até o dia em que o presidente da república encarregou-o de trabalhar no levantamento da indústria cinematográfica, trabalho que realizou por intermédio do Ministério da Educação e da Agência Nacional, no prazo que havia fixado, mas achou-se no começo de 1952 em uma situação financeira péssima, pela primeira vez na sua vida profissional⁵⁰².

No texto que escreveu sobre a *Vera Cruz*, aqui citado e comentado, Cavalcanti diz que reuniu uma equipe para a elaboração do relatório, segundo o

⁵⁰¹ CAVALCANTI, Alberto *Projeto Vera Cruz* In VALENTINETTI, Claudio e PELLIZZARI Lorenzo, *Alberto Cavalcanti* p. 169.

⁵⁰² BORBA FILHO, Hermilo memórias Sergio Caldieri página não numerada.

cineasta, este trabalho foi realizado paralelamente à elaboração do livro *Filme e Realidade* e à criação da *Kino Filmes*, produtora de *O canto do mar*:

Com estes elementos da minha antiga equipe e com outros reunidos no Rio e em São Paulo, formei um novo grupo e com a colaboração dele, fiz um levantamento das condições da indústria e do cinema oficial no Brasil, que constituiu o relatório solicitado pelo Presidente da República. Escrevi também o livro *Filme e Realidade* (...) lançado pela Livraria Martins Editora, e estruturei o lançamento da *Kino Filmes S.A* (...) ⁵⁰³.

O relatório é implacável sobre a situação do cinema brasileiro, parte dele, que serviu de inspiração para a introdução de *Filme e Realidade*, foi reproduzida por Glauber Rocha em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* ⁵⁰⁴.

Terminando o seu livro *Filme e Realidade*, Alberto Cavalcanti escreveu em Dezembro ⁵⁰⁵ de 1951: “...É agora, quando muitos acham coragem para denunciar o estado lamentável da nossa indústria, que as considerações generalizadas aqui apresentadas (no livro) podem ser úteis. Só colocada na sua verdadeira perspectiva e concebida em bases sólidas poderá a nossa indústria cinematográfica progredir. Tenho absoluta confiança nos nossos técnicos do futuro. Já tendo trabalhado com essas duas elites que formaram a avant-garde e o movimento do documentário britânico, desconfio dos falsos estetas e dos pessimistas ⁵⁰⁶”.

Cavalcanti introduz *Filme e Realidade* dizendo que “A falta de planejamento é um mal, que infelizmente tem atrasado de muito a evolução do nosso país... Talvez seja esta a razão principal porque filmes brasileiros do maior êxito não chegaram a ser projetados em 50% dos nossos cinemas”. ⁵⁰⁷

O projeto do *INC* teve defensores ilustres, como Vinícius de Moraes, que em seu livro *O cinema dos meus olhos*, dedicou o artigo, *O homem do meu lado esquerdo*, a Cavalcanti, em que relata com afeto de delicadeza a admiração que tinha pelo cineasta:

Eu conheço Alberto Cavalcanti desde que me conheço; de início através dos seus filmes vistos em muitas instancias nos vários cineclubes em que fui sócio na Europa e nos Estados Unidos, e depois graças à minha correspondência com Marie Seton, a crítica inglesa biógrafa de Eisenstein, que chegou a me descrever

⁵⁰³ CAVALCANTI, Alberto *Projeto Vera Cruz* In VALENTINETTI, Claudio PELLIZZARI, Lorenzo *Alberto Cavalcanti*, p.169.

⁵⁰⁴ ROCHA, Glauber *Cavalcanti e a Vera Cruz* In VALENTINETTI, Claudio PELLIZZARI, Lorenzo *Alberto Cavalcanti*, p. 307.

⁵⁰⁵ Na realidade o texto foi publicado em Novembro de 1951, como consta na introdução do livro *Filme e Realidade* na página 34.

⁵⁰⁶ *ibidem*

⁵⁰⁷ CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*, p. 33.

com a maior minúcia, toda a tralha brasileira com que o diretor patrício mantinha o Brasil vivo no interior do seu apartamento em Londres. De tal modo que, quando fui vê-lo em São Paulo, em sua então casa no estúdio Vera Cruz (isso antes da famosa ursada que lhe fez a companhia paulista) reconheci imediatamente vários dos objetos contados por nossa amiga em comum...Os homens como Cavalcanti, fundamentalmente espontâneos, e de fundo ingênuo, são em geral capazes de passar para trás qualquer malandro em termos de conhecimento intuitivo das situações. Cavalcanti viria prová-lo, pouco a pouco, ao longo de uma das mais impressionantes, e desconhecidas batalhas que já me foi dado ver. São alguns aspectos desta batalha – a batalha em torno do Instituto Nacional de Cinema – que pretendo trazer ao público nestes próximos dias⁵⁰⁸.

No artigo *Alberto Cavalcanti e o INC (II)*, Vinícius publica a segunda e conclusiva parte do texto, discorrendo sobre a acusação de que Cavalcanti teria sido perdulário na companhia, e que este teria sido o motivo de sua demissão:

Eu trarei brevemente dados do maior interesse que mostrarão à sociedade que eficiente foi a ação de Cavalcanti dentro da Vera Cruz, nos termos do seu contrato, em contraposição à atitude arbitrária e à incompetência administrativa do sr. Franco Zapari, então vice-presidente da Companhia. É claro que ninguém pode fazer um primeiro filme dentro de uma companhia em organização, sem gastos iniciais mais elevados, sobretudo quando se quer fugir aos padrões técnicos usuais da produção nacional. Cavalcanti - cuja probidade moral e competência técnica podem se provar pelo fato de lhe ter o governo inglês confiado, durante a guerra, a chefia da sua propaganda no setor do cinema, a ele, um estrangeiro que nunca se quis naturalizar - é claro que não se poderia conformar com a guerra surda e os métodos pouco claros que, depois de Caiçara na rua, a Vera Cruz começou a usar como que para forçar-lhe a saída⁵⁰⁹.

Alvo da jovem “intelligentsia” brasileira, tendo sua vida pessoal devassada e suas experiências amorosas reveladas sem pudor, Cavalcanti mais uma vez viu o seu universo particular se misturar à sua jornada profissional. Na época da batalha em torno do *INC*, que de certa forma se deu em continuidade à batalha em torno da *Vera Cruz*, as preferências sexuais do cineasta foram recorrentemente mencionadas publicamente por diferentes fontes, acompanhadas de adjetivos como devasso, pederasta, entre outros do gênero. Mas o que de fato julgo interessar são os desdobramentos que viriam a seguir, e quais eram os interesses que moviam os ímpetos em torno do *Instituto*. Interesses que foram revelados com

⁵⁰⁸ MORAES Vinicius In CALIL, Carlos Augusto. (org) *O cinema dos meus olhos* São Paulo: Companhia das Letras, 2001. página 267 e 268.

⁵⁰⁹ <http://www.viniciusdemoraes.com.br/es/cine/alberto-cavalcanti-e-o-inc-ii>.

franqueza por Nelson Pereira dos Santos à Maria Rita Galvão, no livro aqui mencionado⁵¹⁰.

É interessante perceber que boa parte dos argumentos defendidos por Nelson são demolidos quando lemos as memórias de Cavalcanti sobre o período, como é o caso do contrato de distribuição com a *Universal*. Segundo Cavalcanti, ele foi absolutamente contra a parceria da *Vera Cruz* com a distribuidora americana, justamente por acreditar que ela não traria nenhum benefício para o cinema brasileiro:

Uma nova contrariedade ocorreu quase imediatamente: o contrato de distribuição era firmado com a Universal, contrato que, malgrado minhas sugestões, não estipulava nem um mínimo de garantia sobre as quatro produções nele incluídas. Agora, depois do lançamento depois dos lançamentos dos quatro primeiros filmes, a Vera Cruz não renovou contrato com a Universal e, enfim, seguindo embora tardiamente o meu conselho, assinou novo contrato com a Colúmbia⁵¹¹.

Ignorando a versão de Cavalcanti, Nelson Pereira dos Santos diz a Galvão que: “Quando a Vera Cruz confiou a sua distribuição de filmes à Universal, não houve mais dúvida para nós que Cavalcanti se vendera”.

Há no depoimento de Nelson Peirera dos Santos que se segue, uma perturbadora contradição, o cinemanovista fala de um Cavalcanti que se alterna entre o arquétipo de mestre e do traidor da pátria:

A presença de Cavalcanti em São Paulo, vindo para dar aulas de cinema, teve grande repercussão. Depois de ter visto e discutido tantos filmes importantes, depois de ter conhecido os neo-realistas(sic) e ter compreendido as possibilidades de tal corrente, eis que chegavam Cavalcanti e suas aulas, que nos ensinariam a fazer cinema. Na mesma época foi fundada a Vera Cruz. De repente existiam dois polos de atração para os jovens que queriam fazer qualquer coisa sem saber o quê, e que haviam decidido fazer cinema. Por um lado havia a descoberta do cinema com os cineclubes e os seminários, Cavalcanti, o neorealismo, as discussões, e por outro a possibilidade financeira de filmar graças aos maiores industriais de São Paulo, o próprio Matarazzo tendo ajudado a fundar uma produtora⁵¹².

⁵¹⁰ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

⁵¹¹ CAVALCANTI, Alberto *Projeto Vera Cruz* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio. *Alberto Cavalcanti*. p. 161 e 162.

⁵¹² VALENTINETTI Claudio *O período Brasileiro* In VALENTINETTI, Claudio e PELLIZZARI, Lorenzo *Alberto Cavalcanti*, p. 45.

Em seguida, o diretor cinemanovista rompe com o modelo de mestre de cinema que atribui a Cavalcanti, curiosamente colocando-o no mesmo patamar do *Neorrealismo*, para dizer que ele já não servia mais de referência, e que a ocupação da *Vera Cruz* pela nova geração dependia do “desaparecimento” da velha geração, da desocupação dos espaços que eles, o “novo cinema”, mereciam se apropriar.

É claro que criticamos tudo aquilo. Ainda que Cavalcanti tenha sido o principal instigador deste interesse nascente pelo cinema, para nós ele não passava de um agente do imperialismo. Sonhávamos em entrar na Vera Cruz, mas criticávamos tudo o que se fazia lá. Queríamos participar para mudar todo o sistema das coisas. Não sabíamos muito bem como e não havíamos definido claramente a alternativa. Imaginávamos alguma coisa próxima do neorrealismo, mas não compreendíamos que esta estrutura de cinema era incompatível com a estrutura da Vera Cruz⁵¹³.

A batalha sobre o *INC* iria aflorar este clima de hostilidades, reduzindo as possibilidades de que aquele projeto alcançasse as suas intenções embrionárias.

Nelson Pereira dos Santos completa o seu depoimento dizendo que:

Quando Cavalcanti deixou a Vera Cruz e se associou a Getúlio Vargas para criar a Comissão Nacional de Cinema, que foi a base do primeiro INC (Instituto Nacional de Cinema), nós nos opusemos ferozmente, sem nem pensar que algumas das medidas preconizadas por Cavalcanti eram as mesmas pelas quais teríamos lutado. Éramos hostis por princípio, porque não havia nada a esperar de bom de um “colaborador”⁵¹⁴.

O fato de se declarar “hostil por princípio” diz muito sobre a relação do *Cinema Novo* com Cavalcanti. Esta hostilidade como ponto de partida fechou as possibilidades de uma aproximação que poderia gerar uma parceria catalizadora do cinema brasileiro.

Os maiores expoentes do cinema brasileiro no cenário internacional morreram no intervalo de um ano, Glauber em 1981 e Cavalcanti em 1982. Ambos amargurados, doentes, munidos de uma incompreensão latente por parte da crítica brasileira, cada um a seu modo, em seu tempo e com a sua dose de mágoa, os dois em terra estrangeira, apaixonados pelo Brasil e em um exílio que seria definitivo.

⁵¹³ Ibidem.

⁵¹⁴ VALENTINETTI Claudio *O período brasileiro* In VALENTINETTI, Claudio e PELLIZZARI, Lorenzo. *Alberto Cavalcanti*, p. 45.

Foi sob este clima que se completou a experiência brasileira de Cavalcanti, que culminou com a sua passagem pela *Maristela* e posteriormente pela *Kino-Filmes*, outra etapa conturbada, marcada por desavenças pessoais e dificuldades de realização.

4.4. Maristela – Kino-Filmes

A iniciativa de se aproximar da *Cinematográfica Maristela*, produtora paulistana fundada por Mario Audrá Júnior, partira de Cavalcanti. Marinho, como Audrá era conhecido, considerava Cavalcanti “uma das maiores sumidades cinematográficas da época, e que havia praticamente recriado ou pelo menos reorganizado a cinematografia britânica do pós-guerra”⁵¹⁵.

Depois de viver por um tempo em Florença, Marinho buscou no modelo neorrealista a inspiração para a realização de uma produção intensa e com baixos orçamentos. Ele constrói então no bairro de Jaçanã, na capital paulista, os estúdios da sua companhia, que tinham uma área total de 18 mil metros quadrados⁵¹⁶.

Além da aposta em Cavalcanti, a *Maristela* na época contratou outro nome de peso no imaginário brasileiro, o ator Procópio Ferreira, que estrelaria na companhia a comédia *O comprador de fazendas* (1951), de Alberto Pieralisi, baseada em um conto de Monteiro Lobato.

A ideia de Maristela era unir Cavalcanti e Procópio em uma mesma produção, para isso foi feito um alto investimento técnico na companhia, mesmo com as finanças ainda vulneráveis com a instalação de toda a estrutura da produtora. Restava procurar uma boa história. A escolha de *Simão o Caolho* contrariou Marinho, que buscava um argumento de maior potencial comercial, e para isso eram necessários “três fatores essenciais: uma história de ambiente rural tipicamente brasileiro; música caracteristicamente nossa (um dos pontos frágeis do filme de Cavalcanti) e... Procópio”⁵¹⁷.

⁵¹⁵ CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra*. São Paulo: Editora Panorama, 2002. P.129.

⁵¹⁶ <http://www.maristelafiles.com.br/>.

⁵¹⁷ CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra*, p. 129.

Mas não foi o que se cumpriu, segundo Alfredo Palácios, um dos executivos da *Maristela* e o nome por trás da escolha do argumento de *Simão o Caolho*, o contrato de Procópio Ferreira previa dois longas-metragens, mas o ator exigiu mais dinheiro para filmar o segundo, como a companhia se recusou, Procópio abandonou o projeto, argumentando que a sua agenda pessoal era incompatível com o cronograma das filmagens. A *Maristela* recorreu então à *Atlântida*, na tentativa de conseguir que Oscarito fosse cedido pela produtora carioca, o que não aconteceu. Mesquitinha então assumiu o protagonismo da comédia⁵¹⁸. Audrá diria sobre o filme que:

O pai da ideia de Simão o Caolho foi Alfredo Palácios(...) O script de Oswaldo Moles já estava pronto quando eu cheguei(...) Bom eu achei que deveria ser interessante fazer o filme para não deixar Cavalcanti parado(...) Mas achei que seria um filme até certo ponto preciosista, quase intelectual...⁵¹⁹

As filmagens de *Simão o Caolho* se iniciaram em março de 1952, Cavalcanti diria em suas memórias que “sem um vintém de mel coado, firmaria o contrato que julgava pouco conveniente do ponto de vista estético e profissional – o mais baixo da minha carreira⁵²⁰”.

De fato, segundo a crítica da época, o salário pago a Cavalcanti pelo filme correspondia a menos de um quinto do que se pagava a um diretor; “a uma glória internacional como o sr. Alberto Cavalcanti, se tem a coragem de oferecer pelo cenário e direção de uma fita apenas 25 pacotes! (e o pior ele aceita!)”, diria o crítico Salvyano Cavalcanti na revista *Manchete* de 13 de setembro de 1952⁵²¹.

Baseado na obra de Galeão Coutinho, *Simão o Caolho* é uma comédia de costumes urbana, despretensioso e bem realizado, o filme conquistou prêmios, elogios da crítica, inclusive de Glauber Rocha, em seu *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, e de Henri Langlois, o grande fundador da *Cinemateca Francesa*, que considerou *Simão o Caolho* o melhor filme realizado por Cavalcanti⁵²².

⁵¹⁸ ibidem.

⁵¹⁹ Ibidem, p. 137.

⁵²⁰ BORBA FILHO, Hermilo *Uma Vida* In PELLIZZARI, Lorenzo VALENTINETTI, Claudio, *Alberto Cavalcanti* p. 157.

⁵²¹ CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra*. São Paulo: Editora Panorama, 2002.

⁵²² VALENTINETTI Claudio *O período brasileiro* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio *Alberto Cavalcanti*, p. 47.

Apesar do entusiasmo da crítica, Cavalcanti se mostrou cauteloso sobre o filme, fazendo um discurso pragmático, calcado no retorno financeiro da comédia: “Simão é um filme estritamente comercial, despretensioso, mas que teve a grande felicidade de agradar o público. No Rio de Janeiro, 22 cinemas já o exibiram durante semanas. O filme já está pago com as exibições na Capital Federal”⁵²³.



Figura 69: O núcleo familiar de *Simão o Caolho*.

A parceria estabelecida entre os atores Mesquitinha, como Simão, e Raquel Martins, como Dona Marcolina, funcionou com eficácia. Com diálogos ligeiros, situações cômicas e boa *mise en scene*, *Simão* conseguiu fugir do modelo de comédias histriônicas, consagrado pelas chanchadas cariocas, e estabelecer pela primeira vez no cinema brasileiro, um roteiro de comédia de costumes, que em alguns momentos lembra o cinema italiano pós-neorrealismo, em especial o *Roma* (1972) e *Amarcord* (1973), de Federico Fellini.

Apesar de Audrá não ter gostado da música do filme, talvez ele quisesse um musical, um dos pontos fortes da representação realista de um núcleo familiar pequeno-burguês paulistano vem dos aspectos da musicalidade de *Simão o Caolho*, realçando o espírito jocosos do povo brasileiro, que viria a ser continuamente representado por este viés pela intelectualidade.

Simão o Caolho foi exibido ao público pela primeira vez em 28 de novembro de 1952, durante a *I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro*,

⁵²³ CATANI, Afranio Mendes. *A sombra da outra*, p.141.

⁵²⁴ Fonte: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/simao-o-caolho/>.

realizada pela Filмотeca do *Museu de Arte Moderna de São Paulo* e pelo *Centro de Estudos Cinematográficos*, “num Cine Paramount lotado, cheio de amigos e inimigos de Cavalcanti ávidos por deglutir a única película feita por ele no Brasil até então”⁵²⁵.



Figura 70: Um dos cartazes de divulgação do filme, com o nome de Cavalcanti em destaque “dirige pela primeira vez no Brasil”.

Simão, o caolho cavou um abismo entre a crítica carioca e paulistana, a acolhida na terra natal da *Maristela* se mostrou muito mais entusiasmada com o filme, enquanto no Rio de Janeiro, nomes como Moniz Viana foram implacáveis no julgamento do longa-metragem, o que despertou a reação de Cavalcanti: “...a crítica intelectualizada foi de uma crueldade desnecessária, para com esta comédia popular que não visava outra coisa, senão o divertimento do público, sem contudo usar de piada grosseira nem de imitação subconsciente das gags americanas”⁵²⁷.

Apesar dos ataques que irritaram Cavalcanti, ironicamente veio da crítica carioca um testemunho que talvez sintetize o que em *Simão O Caolho*, tanto agradou nomes que lutavam por um cinema genuinamente brasileiro. Disse o jornalista Alberto Dines na revista *A Cena Muda*:

Talvez a primeira (obra) do cinema brasileiro. Ela tem coesão interna, tem uma relativa estruturação literária, tem personagens já delineados, obedecendo a uma

⁵²⁵ CATANI, Afranio Mendes. *A sombra da outra*, p. 142.

⁵²⁶ Fonte: <http://www.historiasdecinema.com/2011/05/mesquitinha-no-cinema/>.

⁵²⁷ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 771.

orientação já psicológica, em oposição aos monstros e abortos nacionais que nos têm sido dados a ver, desprovidos da mínima organização interior⁵²⁸.

Visão esta, compartilhada por Almeida Salles, que viu em *Simão o caolho*, algo que lembra os cineastas René Clair e Preston Sturges, uma autenticidade só alcançada através do olhar de quem se aproxima intimamente da realidade, longe dos arroubos regionalistas e mais próximo de um minimalismo que torna mais verossímil a representação do real. Salles diz que:

Nesse sentido a película é localíssima e esse seu acento peculiar deve ter sido uma das causas da estranha incompreensão revelada pela crítica carioca. Quem viveu em São Paulo (...) quem observou os interiores das casas da pequena burguesia paulistana, quem registrou a fisionomia das ruas dos bairros humildes(...) é conquistado pela fita, pela massa de observações, de ditos, de situações, tão carregados de cor local, de pitoresco humano e de atmosfera típica...Temos insistido no regionalismo temático, temos abordado o Brasil, quer o urbano, quer o rural, nas suas características mais flagrantes e gerais. Mas há também este “intimismo” implícito no décor das casas, na fisionomia das ruas, nos hábitos de bairro, na fala e nos brinquedos dos moleques de rua, nas intrigas das comadres e na desordem dos quintais⁵²⁹.

É difícil situar *Simão o caolho* quando se traça uma rota contínua da trajetória fílmica de Cavalcanti, identificando hereditariedades e traços parentais da vanguarda ou do documentarismo. Este é na minha opinião seu filme mais “brasileiro”, com sua inteligência brejeira, sua delicada despretensão, seu humor raro e verdadeiro.

A pulsão intelectual de Cavalcanti não parece ter se orgulhado muito dele, em sua sofisticada ambição artística, mas o sucesso comercial de *Simão o Caolho*, mesmo que não tenha salvado as finanças da *Maristela*, foi uma espécie de tapa de luvas nos detratores do tempo da *Vera Cruz*, que tentaram apagar o sucesso do diretor, pelos métodos mais vis.

Não há na comédia da *Maristela* os traços de experimentação da vanguarda e nem da fase documental de Cavalcanti, nem a sofisticação clássica e a punjância narrativa impregnada de violência da ficção na *Ealing*, mas há um realismo inerente, que como bem traduz Almeida Salles, só possível quando o realizador se

⁵²⁸ CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra: um estudo sobre a Cinematográfica Maristela e o cinema Industrial paulista dos anos 50*. São Paulo:Panorama, 2002., p. 143.

⁵²⁹ SALLES, Almeida apud CATANI, Mendes Afranio, *A sombra da outra: um estudo sobre a Cinematográfica Maristela e o cinema Industrial paulista dos ano*. p. 145.

propõe a se doar na transposição desta realidade para a tela, em suas sutilezas, suas tipicidades, suas imperfeições poéticas. Acredito que seja neste território que reside a beleza despretensiosa de *Simão o Caolho*.

Simão o Caolho foi bastante premiado, recebendo em 1952 os prêmios *Saci* (Concedido pelo jornal *O Estado de São Paulo*) de melhor direção, argumento, para Galeão Coutinho, e ator coadjuvante, para Claudio Barsoti. O filme recebeu também o prêmio *Governador do Estado* de melhor direção, argumento e adaptação cinematográfica. Também foi oferecido a Cavalcanti uma premiação especial pela “contribuição na recuperação técnica e artística do cinema brasileiro”⁵³⁰.

Vinda de uma organização orçamentária deficitária, a *Maristela* não resistiu e vendeu os seus estúdios à *Kino-Filmes*, um investimento que se mostrou desastroso para Cavalcanti, que cedeu seu nome a um grupo de “empreendedores” que fizeram da *Kino* uma negociata financeira, usando como aval o nome do cineasta. A empreitada só realizaria duas produções, ambas com a assinatura de Cavalcanti: *O canto do Mar* (1953-1954) e *Mulher de Verdade* (1954).

O convite para Cavalcanti para se associar à *Kino-Filmes* partiu da jornalista Elsa Soares Ribeiro, sob promessas de solidez e sucesso:

A verdade é que se levantou dinheiro ...cerca de 12 milhões no Banco do Brasil, além de outras somas provindas de investidores particulares, levados pela confiança do nome de Cavalcanti, que posto na direção técnica e por isso participante da administração da *Kino-Filmes*, longe estava de imaginar em que quadrilha se metia⁵³¹.

O capital da empresa foi multiplicado, como noticiou o jornal *Folha da Manhã* de 24/07/1952, quando publicou uma convocação feita pelo diretor-geral da *Kino-Filmes*, Alberto Cavalcanti, Jurandir Passos Noronha (Diretor-Comercial), Harry Hand (produtor inglês atraído pelo empreendimento) (Diretor-Industrial) Elsa Soares Ribeiro (Diretora-Tesoureira), convocando os acionistas da empresa para deliberar em assembleia extraordinária sobre a elevação do

⁵³⁰ CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra - A Cinematográfica Maristela e o cinema Industrial paulista nos anos 50*. São Paulo, Panorama, p. 149.

⁵³¹ DUARTE J.B. apud CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra - A Cinematográfica Maristela e o cinema Industrial paulista nos anos 50*, p. 158.

capital social da empresa de Cr\$ 10 milhões para Cr\$ 50 milhões. Assim a *Kino-Filmes LTDA* passou a se constituir *Kino-Filme S.A.*⁵³².

A empresa vendeu uma quantidade absurda de ações, os jornais eram convocados para noticiar todas as “grandiosas” realizações da nova produtora dirigida por Cavalcanti: “O cineasta não pegou em dinheiro, mas assinou papéis, promissórias, contratos e duplicatas que não entendia”⁵³³.

O resultado de toda esta ciranda financeira foi a público dois anos após a realização dos dois únicos longas-metragens da *Kino*, em 21/06/1956, quando o jornal *Diários de Notícias* do Rio de Janeiro anunciou na seção forense que, o *Banco do Brasil* estava movendo uma ação executiva para cobrar o empréstimo feito a *Kino-Filmes* no valor de Cr\$ 10.698.779,60, que apresentou como fiadores a jornalista Elza Soares Ribeiro e os cineastas Alberto Cavalcanti e Jurandir Noronha⁵³⁴.

Alheio a tudo o que se passava na contabilidade da *Kino* durante a venda das ações e os empréstimos junto aos credores, Cavalcanti estava em Recife para procurar as locações de *O canto do mar*, primeira produção da companhia.

4.5. O Canto do Mar - Filme síntese

Há muito tempo que não chove, a terra seca,
virgem de água, racha-se até o horizonte⁵³⁵

Desde os tempos da *Vera Cruz*, Cavalcanti tinha pretensões de realizar *O Canto do Mar*, a história é uma adaptação de seu filme *En Rade*, realizado na vanguarda francesa em 1927, para a realidade do nordeste no começo da década de 1950, marcado pelo êxodo, pela seca, pela fome e pelo famigerado subdesenvolvimento.

⁵³² CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra - A Cinematográfica Maristela e o cinema Industrial paulista nos anos 50*. p. 159.

⁵³³ Ibidem, p. 163.

⁵³⁴ Ibidem, p. 175.

⁵³⁵ Trecho da narração em *off* de *O Canto do Mar*.



Figura 71: A representação do sertão em *O Canto do Mar*.

O diretor entregou o argumento a José Mauro Vasconcelos, que assinou o roteiro, os diálogos ficaram a cargo de Hermilo Borba Filho, que durante as filmagens cumpriria também o papel de biógrafo de Cavalcanti pelo que os relatos de Borba Filho sugerem.

O projeto marcou o reencontro de Cavalcanti com as suas origens, com o Pernambuco dos engenhos, do sertão, do folclore e da miséria. Em sua análise do filme, Glauber acusou Cavalcanti de não ter permitido que o nordeste real emergisse na tela, justificando como erro primordial do cineasta, o fato de não ter entregue o roteiro a um escritor sertanejo, chamando o filme de claudicante, Glauber sentenciou: “Cavalcanti, que em seu livro tanto falou da habilidade para as escolhas dos roteiristas, preteriu um nome vivo como José Lins do Rêgo, ... pela colaboração raquítica de José Mauro Vasconcelos, paulista, com um suposto conhecimento do nordeste”⁵³⁶.

A crítica de Glauber é consonante com a maioria das resenhas produzidas sobre o filme pela nova geração da crítica brasileira, mas *O Canto do Mar*, conquistou também reflexões elogiosas, por sua beleza e seu pioneirismo em abordar temas que eram até então inéditos em nossas telas, ele foi, por exemplo, o primeiro filme a mostrar em seu enredo um ritual de candomblé, foi também pioneiro ao criar um discurso poético-social sobre o problema da miséria nordestina.

⁵³⁶ ROCHA, Glauber *Cavalcanti e a Vera Cruz*. In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio. *Alberto Cavalcanti*, p. 310.

E, com todas as suas fragilidades e contradições, se mostrou precursor de uma cinematografia que iria revolucionar definitivamente o cinema brasileiro. Antes do *CPC – Centro Popular de Cultura*, de *Aruanda* (1959), filme seminal de Linduarte Noronha, e da saga urbana de Nelson Pereira dos Santos, em *Rio 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), *O Canto do Mar* já refletia sobre a miséria e o encarceramento existencial e social que ela impõe.

Como todos os filmes que Cavalcanti realizou no Brasil, *O canto do mar* enfrentou sérios problemas de produção, com a *Kino-Filmes* imersa em uma grave crise ética e financeira, a verba mal chegava a Recife para as filmagens. Cavalcanti diria em uma carta a um amigo em 1953, que “só tem chegado os coices maiores, porquanto as dificuldades que tenho enfrentado, acrescidas de uma apatia inexplicável dos meus colaboradores de São Paulo, me seriam insuportáveis, com aborrecimentos contínuos”⁵³⁷.

Apesar dos contratemplos, *O Canto do Mar* chegou às telas. O filme começa com uma sucessão de imagens do sertão, da caatinga rachada pela seca, do sol inclemente, da diáspora do povo sertanejo. Em uma montagem de significados, vemos urubus em contraposição à migração das famílias, que transformadas em uma revoada de gaivotas ganham a rendenção do mar.

O mar como saída e aprisionamento, o mar como fronteira final para a fuga e como rota da possibilidade remota de partir para o sul, e é sobre isso que se trata *O canto do mar*, sobre o desejo de partir, de conhecer um outro mundo menos árido, desejo que Cavalcanti conheceu bem, não pelo viés da miséria social, mas existencial. O seu exílio não foi movido pela fome e pela falta de oportunidade, mas sim pela limitação da liberdade e dos horizontes intelectuais.

⁵³⁷ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. p.78.



538

Figura 72: A diáspora da seca em O Canto do Mar.

Neste prólogo do filme temos uma narração em *off*, com um texto poético que atrela o filme a uma matriz literária, mas que, ao mesmo tempo, dá a ele um forte teor documental. É um retorno de Cavalcanti ao documentarismo britânico.

Aos 7'40'' do filme conheceremos a aldeia onde se passa a história, esta aldeia nos remete à locação de *Barravento*(1962), primeiro longa-metragem de Glauber Rocha que só seria realizado quase uma década depois das filmagens de *O Canto do Mar*.

Em um roteiro clássico, depois do prólogo documental, embalado pelo lirismo que a trilha de Guerra Peixe proporciona, conheceremos o núcleo central de personagens. Seremos então apresentados á família de Maria, uma matriarca que se tornou o único alicerce daquele pequeno núcleo, depois que o patriarca partiu (só mais tarde saberemos que ele enlouqueceu). A representação da ausência paterna se mostra com um prato vazio na cabeceira da mesa na pequena e miserável cabana onde vivem Maria (Mírian Nunes), a filha Eponina (Cacilda Lanuza), o filho Raimundo (Rui Saraiva) e a criança Silvino.

⁵³⁸ Fonte: <http://www.revistamoviola.com/2012/10/03/o-canto-do-mar/>.



Figura 73: O núcleo familiar de *O Canto do Mar*.

O jovem Raimundo é o personagem central do núcleo, ele é o catalizador da trama na medida em que empreende o seu plano de fuga junto à Aurora, outra jovem da comunidade que não suporta viver mais naquele cenário de ausências, de afeto, de liberdade, de oportunidade.

Eponina, irmã de Raimundo reage pelo viés da revolta em relação à possibilidade de assumir o destino da mãe, que tem de lavar roupas no rio para manter a família. Eponina escolhe então um caminho menos lírico que o de Raimundo, que vê no mar a sua rota de escape, ela elege um bordel em Recife como a salvação para a sua miséria.

Maria, para diminuir o seu fardo, ou vingar o seu destino, deseja internar o marido em um hospício. Não sabemos porque ele enlouqueceu, mas sugere-se que tenha sido a partir de uma tormenta que enfrentou com o seu barco Maria do Mar. Estabelece-se assim a teia dramática que envolve aquela família.

O ponto de virada trágico se dá aos 34'13'' do filme, quando Silvino falece, o pequeno não consegue enfrentar uma febre que se prolonga. E como centenas de milhares de crianças nordestinas no Brasil daquele tempo, ele parte sem maiores cuidados e sem maiores assombros, tendo apenas a dor e uma certa resignação de quem sabe que a miséria rouba infâncias.

A morte de Silvino lembra a morte da criança em *O Rio* (1951) de Jean Renoir, não pela representação ou contexto na narrativa, mas pela forma como

⁵³⁹ Fonte: <http://www.cinebaseinternational.com/ensavoirplus80/chant-mer.htm>.

estas mortes são tratadas por seus diretores, ao mesmo tempo naturais quando inseridas em seus contextos culturais, mas profundamente avassaladoras como ponto de dilaceramento de um núcleo familiar. Esta foi uma das sequências (37'13'') que Cavalcanti escolheu para ilustrar o verbete “morte”, do seu filme-testamento *Um homem e o cinema* (1977).

O ritual do sepultamento de Silvino é um dos momentos mais belos e poéticos de *O Canto do Mar*, um filme que têm muitos rituais em seu roteiro, o que motivou Glauber a acusar Cavalcanti de fazer “macumba para turista”, como diria Oswald Andrade. Há no longa-metragem um encantamento pelo exótico, e o cineasta baiano imputou a Cavalcanti a culpa por tentar retratar de forma superficial os ritos e folclores nordestinos sem aprofundar em seu simbolismo, e sobretudo, por fazer isso de forma gratuita no roteiro, apenas como uma vitrine para aquele caldeirão cultural.

Glauber tem razão parcialmente, o filme se perde neste exotismo deixando as pontas da trama soltas, mas há em *O Canto do mar* um sentido profundo sobre estes rituais, eles aparecem quando a razão já não mais dá as respostas. Para curar a loucura do pai, aplacar a doença da criança, ou livrar o tédio dos jovens habitantes daquela comunidade, se recorre ao sagrado e ao profano, ao terreiro de Xangô, ao carnaval, à procissão e ao bumba-meu-boi.



Figura 74: Os rituais sagrados e pagãos em *O Canto do Mar*.

⁵⁴⁰Fonte: <https://www.cineclick.com.br/noticias/contemporanea-a-vera-cruz-estudio-maristela-ganha-mostra-em-tres-capitais>.

Aos 60 minutos de filme, temos o Cavalcanti de *Dead of Night* na tela, o sonho de Raimundo nos remete à beleza plástica e ao clima de horror surrealista que o cineasta imprimiu em seu maior sucesso na *Ealing*. Vimos então toda a carga dramática de *O Canto do Mar* desfilando na tela, o pai louco, o amor pela jovem Aurora, a mãe beata, a miséria e o mar em uma montagem sofisticada e em ótimo ritmo.

O desfecho é o de uma tragédia clássica, “Maria-Medeia” induz o marido ao suicídio, Rui se prostra incapaz diante do destino, Eponina se converte em prostituta, e paralelo a isso, assistimos aos retirantes partindo para o sul, com destino a um Brasil que ergueria a sua capital e as suas metrópoles com esta mão de obra.

O Canto do Mar é uma obra síntese na trajetória de Cavalcanti na medida em que, conscientemente ou não, reúne traços de sua filmografia organicamente. Além da referência óbvia a *En Rade*, temos a confluência entre o social e o poético de *Rien que les heures*, o documentário social da fase inglesa, o componente surreal e trágico dos anos *Ealing* e finalmente temos o melodrama e o universo da matriz brasileira e pernambucana que forjou o cineasta.

É uma pena que o filme tenha sido tão massacrado pela crítica, que Cavalcanti já estivesse farto do Brasil e não ficou para tentar argumentar sobre as suas propostas, partindo em outro exílio, desta vez ao encontro de Brecht. Como disseram bem os italianos Valentinetti e Pellizzari, “Cavalcanti era um homem que se encontrava sempre no lugar certo na hora errada ou no lugar errado na hora certa”.⁵⁴¹

Embora tenha sido atacado pela *intelligentsia* brasileira, alguns críticos entenderam a força e a importância pioneira de *O canto do Mar*, e, mais uma vez, Almeida Salles foi porta-voz desta compreensão:

...era uma obra de confissão total, refletindo todas as influências recebidas por Cavalcanti, na cenografia, na vanguarda-francesa, no documentário inglês, a sua natureza sensível, a sua condição de exilado de volta ao país, todos estes fatores explodem aqui, dando a esta obra um cunho personalíssimo, transformando-a em

⁵⁴¹ PELLIZZARI Lorenzo *O sonoro , a Paramount e o cinema inglês* In VALENTINETTI Claudio M e PELLIZZARI Lorenzo *Alberto Cavalcanti* p. 34

um documento precioso de caracterização de uma sensibilidade autêntica, que não se esconde, mas quer fazer do cinema um instrumento para a sua expansão⁵⁴².

O Canto do Mar foi exibido pela primeira vez no *Cine São Luiz* em Recife, para uma plateia de cerca de duas mil pessoas, em 04 de outubro de 1953, mas o filme não agradou aos pernambucanos, que não gostaram da representação que Cavalcanti fez de sua terra na tela⁵⁴³. Ele teve uma discreta exibição no *Festival de Cannes* de 1953, Cavalcanti diria em tom sarcástico a Sérgio Caldiéri em entrevista, que o seu longa-metragem havia sido vítima de uma espécie de conspiração para que não se propagasse a miséria brasileira internacionalmente:

A verdade foi contada por George Sadoul. Sadoul, um amigo meu, me contou que a delegação brasileira tinha feito uma pressão enorme para que meu filme não recebesse prêmios. Nessa pressão diziam que o filme desagradaria ao governo brasileiro, mostrar a miséria do nosso país. Passaram o filme às dez horas da manhã, como se fosse uma atração a mais do Festival. O chefe da delegação brasileira era Vinicius de Moraes. Ele achava que em dado momento eu era esquerdista demais ahahaha! Eu não gosto de caviar! De vodca eu gosto! Ahahahaha!⁵⁴⁴

Em 1954 Cavalcanti começa uma série de viagens ao leste europeu, *O Canto do Mar* ganha o prêmio de melhor filme no *Festival de Cinema de Karlovy Vary* daquele ano. Em 11 de outubro de 1954 o cineasta anuncia aos jornais que irá deixar o Brasil para filmar na Europa, contratado pela *Wien Film* ele parte para a Áustria.

A comédia *Mulher de Verdade* (1954), dirigida por Cavalcanti, e sobre a qual o cineasta não escreveu nenhuma referência relevante em toda a documentação a que tive acesso, seria lançada sete meses depois da partida de Cavalcanti, coincidindo com o final irreversível da *Kino-Filmes*, que devolveria os estúdios aos antigos proprietários da *Maristela*⁵⁴⁵.

Mulher de Verdade (1954) marca a volta de Cavalcanti à comédia de costumes, em tom de absurdo, o filme fala de uma enfermeira, interpretada pela

⁵⁴² SALLES, Francisco de Almeida apud CATANI, Afrânio A *sombra da outra* - A *Cinematográfica Maristela e o cinema Industrial paulista nos anos 50* p. 166.

⁵⁴³ CATANI, Afrânio Mendes. A *sombra da outra* - A *Cinematográfica Maristela e o cinema Industrial paulista nos anos 50*. p. 164.

⁵⁴⁴ CALDIÉRI, Sérgio Antonio José. *O judeu traz de volta o velho cineasta* – Jornal Tribuna da Imprensa 17/06/1980 p. 9.

⁵⁴⁵ CATANI, Afrânio Mendes. A *sombra da outra* - A *Cinematográfica Maristela e o cinema Industrial paulista nos anos 50*. p. 175.

também cantora Inezita Barroso, que leva uma vida dupla. Motivada por uma profunda e altruísta incapacidade de dizer não, o roteiro fala desta mulher, que não por acaso se chama Amélia, aquela da marchinha de Mário Lago. *Mulher de Verdade* parece ter sido realizado sob o espírito de mero cumprimento de contrato, sem nenhuma proposta estética ou conceitual que justifique a sua realização sob o ponto de vista da aproximação realista ou do experimental.

Quando *Mulher de Verdade* estava sendo montado, Cavalcanti já se encontrava na Áustria para tratar de um projeto que marcaria a primeira adaptação para o cinema de uma obra de Bertolt Brecht, que fosse aprovada pelo próprio: *Herr Puntila und sein knecht Matti* (*O senhor Puntila e seu criado Matti*).

4.6.

Uma rosa e o poeta. A volta ao mundo civilizado e as aspirações derradeiras de um eterno estrangeiro

Nunca pude esquecer a minha chegada à casa do poeta, na Chausseestrasse. As janelas do salão do primeiro andar estavam todas abertas. Helene Weigel, a grande atriz alemã, a última esposa do poeta estava presente. Como eu olhava em direção à vista do cemitério contíguo, Brecht tomou o meu braço e me levou a uma janela onde podia mostrar o túmulo de Hegel. Hoje o túmulo do poeta se encontra justamente ao lado daquele do filósofo

Alberto Cavalcanti⁵⁴⁶

Tão importante para esta pesquisa quanto avaliar o filme, *O senhor Puntilla e seu criado Matti* (1955), ao qual infelizmente só tive acesso a trechos, acredito que seja desvendar a relação que se instalou entre Alberto Cavalcanti e Bertolt Brecht.

O Senhor Puntila e seu criado Matti foi recebido de forma fria pela crítica, mesmo sendo a primeira adaptação cinematográfica aprovada por Brecht, conquistando assim sua relevância histórica. Este foi também o primeiro longa-metragem em cores dirigido por Cavalcanti.

⁵⁴⁶ Trecho do artigo *As relações de Cavalcanti com Bertolt Brecht* (1969) publicado na íntegra no livro de Claudio Valentineti e Lorenzo Pellizzari (página 179). Em minha pesquisa no acervo de Sergio Caldieri tive acesso integralmente ao manuscrito Original.

A partir das imagens que assisti e das resenhas a que tive acesso, pude deduzir que com este trabalho, o cineasta rompeu com a proposta realista, extraíndo do texto de Brecht essencialmente o seu tom cômico. Ao adotar o farsesco, sob inspiração de referências como os irmãos Marx⁵⁴⁷, Cavalcanti buscou revelar pelo viés anedótico as relações conturbadas entre um criado e a burguesia à qual servia e se relacionava.

Com alguns números musicais, o mote da trama lembra a memorável situação cômica criada por Chaplin em *Luzes da Cidade*, assim como o ricaço da fita de Chaplin, no filme de Cavalcanti, o Senhor Puntilla tem mudanças de humor dependendo do seu estado etílico, e desta tênue e profunda fissura de personalidade nasce a comicidade da relação entre o patrão e seu mordomo.



548

Figura 75: Cartaz do filme de Cavalcanti criado aparentemente para um lançamento em vídeo na Europa.

Nas entrelinhas da trama principal, *O Senhor Puntilla e seu criado Matti* oferece uma crítica social e um desejo de se aprofundar através do humor nos tecidos da relação entre o patrão e o trabalhador.

⁵⁴⁷ Chico, Harpo, Groucho e Zeppo Marx, artistas norte-americanos que fizeram sucesso na televisão, teatro e cinema e se tornaram ícones da comédia durante a primeira metade do século XX.

⁵⁴⁸ Fonte: <https://filmow.com/senhor-puntilla-e-seu-criado-matti-t103084/>. (o nome de Brecht está escrito errado no cartaz, “Bertold” no lugar de Bertolt).

Em minha pesquisa no acervo de Sérgio Calderi, descobri o manuscrito original do texto que Cavalcanti dedicou ao seu encontro com Brecht e à realização de *O Senhor Puntila e seu Criado Matti*.

Redigido em um “papel almaço” que ainda está em bom estado de conservação, mas que pela sua fragilidade está condenado a desaparecer, o texto de Cavalcanti discorre sobre as suas impressões a respeito desta parceria. Este artigo, que seria publicado sem maior destaque por Valentinetti e Pellizzari em 1985, ressalta em epígrafe a informação de que se trata de um “Extrato das memórias de Alberto Cavalcanti” (esta epígrafe consta apenas do manuscrito).

O manuscrito soma treze páginas manualmente numeradas e, ao final, assinadas com a data de maio de 1969.

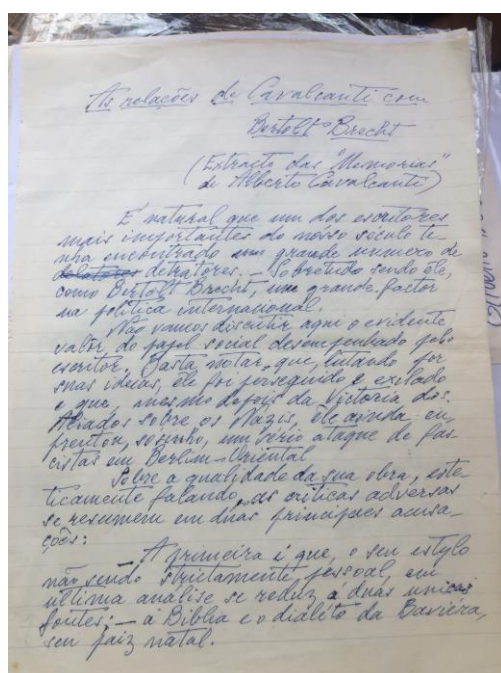


Figura 76: Foto da primeira página do manuscrito “As relações de Cavalcanti com Bertolt Brecht”.

em grande maioria, de idade avançada
 e desconfiavam abertamente dos possíveis
 sucessores jovens.
 Porém, de uma maneira bastante
 injusta, a minha geração sofreu da
 desconfiança da juventude e agora sofre
 do que poderíamos chamar a supremacia
 da seguinte.
 * * *
 Somente muitos anos depois, compre-
 endi as razões do êxito da minha cola-
 boração com Bertolt Brecht: foram elas
 ter procurado, na reatuação do "Senhor
 Puntila e seu criado Matti", abdicar qual-
 quer vontade de empor minha perso-
 nalidade e ter tentado exprimir ho-
 nestamente as ideias do autor.
 Cavalcanti
 Maio, 1969.

Figura 77: Última página do texto, datado e assinado por Cavalcanti.

No texto, Cavalcanti parece estar ciente das fragilidades do filme, e quatorze anos depois do lançamento de *O Senhor Puntila e seu criado Matti*, tendo o tempo como aliado, o cineasta fez uma avaliação dos equívocos e êxitos do desafio de adaptar uma obra de Brecht, tendo o dramaturgo como parceiro de criação.

Cavalcanti inicia as suas considerações falando do papel social da obra de Brecht, da sua importância histórica e da fragilidade dos argumentos das críticas que o alemão recebeu sobre a “originalidade” de sua obra, o cineasta ressalta a força da poesia e da dramaturgia de Brecht, lembrando o legado que esta obra colossal deixaria, tendo, segundo Cavalcanti, apenas Shakespeare como rival, com exceção de *Mãe Coragem*, que segundo o cineasta, a nada se compara.

Cavalcanti explica que o convite para realizar *Senhor Puntila* partiu do cineasta Joris Ivens:

Em 1954, a evidência da incompreensão dos meios cinematográficos e teatrais no Brasil a meu respeito chegou ao auge: depois de uma rápida e séria viagem à União Soviética, o meu colega e velho amigo, o diretor holandês Joris Ivens propôs que eu o substituísse na direção de uma adaptação de *Puntila* para a tela. Eu estava a par dos rumores que circulavam nos estúdios cinematográficos internacionais sobre as dificuldades que certos diretores de filmes como Pabst e Fritz Lang tinham encontrado nas suas relações com o escritor. A minha situação

no Brasil depois e por causa da minha viagem à URSS, havia perdido o modesto emprego na televisão paulistana, era tão precária que não permitia recusar tal oferecimento⁵⁵⁰.

Cavalcanti se juntou em Viena ao roteirista francês Vladimir Pozner, para realizar o primeiro tratamento do roteiro de *Senhor Puntila*. Pozner, que já era amigo de Brecht se encarregou de ir à Alemanha levar o texto para a aprovação do escritor. Como previsto, o roteiro foi recusado. Em resposta, Brecht enviou uma proposta sua de roteiro, que foi prontamente recusada por Cavalcanti, por se tratar de uma versão filmada da peça “Não encontrei outra solução senão recusá-la explicando que a filmagem da peça era trabalho para um cameraman e não para um diretor”⁵⁵¹.

A solução foi proposta pela produtora do filme Ruth Wieden, que sugeriu a Cavalcanti que fosse pessoalmente conversar com Brecht;

Foi assim que seguimos ela e eu para Berlim Oriental. Este encontro com Brecht, era de bom augúrio para a minha volta à Europa – É verdade que eu não era mais o jovem brasileiro que muita gente acolhera sempre com grande indulgência. Em todo caso, o fato de conhecer pessoalmente um tal homem, já criava uma espécie de prolongamento do meu modo de vida anterior, fora do Brasil, tanto na França quanto na Inglaterra⁵⁵².

O fato é que o trabalho com Brecht, apesar de bem sucedido quanto à boa relação que se estabeleceu entre Cavalcanti e o escritor, não cumpriu a difícil missão de recolocar o cineasta no mapa dos grandes realizadores na Europa. O filme foi ignorado pela crítica internacional e sofreu fortes ataques do grupo jovem de atores da *Berliner Ensemble*, companhia que exibia as peças de Brecht em Berlim. Cavalcanti atribui este “antagonismo” a um ciúmes pela relação que se estabeleceu entre ele e o dramaturgo, e pela decisão ousada de substituir a partitura original da peça, composta e dirigida nas montagens teatrais do grupo por Paul Dessau, por uma nova criação que ficara a cargo de Hanns Eisler, sob a aprovação de Brecht.

Sobre os problemas do filme, Cavalcanti atribui ao elenco principal a sua maior fragilidade: “Cada filme, durante a sua rodagem traz dificuldades sempre diferentes: Puntila, com seu grande número de interpretes, não podia escapar à regra...Os três protagonistas Puntila, sua filha Eva e seu criado Matti, desde o

⁵⁵⁰ 1969 (manuscrito):4.

⁵⁵¹ Ibidem, manuscrito, 1969, 5.

⁵⁵² Ibidem, manuscrito, 1969, 6.

início se mostraram os mais fracos do conjunto”.⁵⁵³ Com o filme pronto, Cavalcanti se viu no desafio de mostrá-lo ao criador da obra original:

Mas o filme chegou ao fim, com duas versões, uma destinada aos países do Poente (sic) e outra do Levante (sic). Segui imediatamente para Berlim para mostrar uma cópia a Brecht... A projeção teve lugar na pequena sala dos escritórios da Defa, em Berlim, e passou-se com a maior cordialidade...É preciso porém acrescentar que com muito espírito, Brecht fez uma crítica que me fez sorrir: “Por que, disse ele, você escolheu mulheres tão feias para o coro do filme?”⁵⁵⁴

Cavalcanti conclui o seu texto com uma melancólica constatação da finitude de sua geração, e dos inevitáveis choques que surgiriam com a que o substituiria:

Quando se pertence a uma geração que caminha rapidamente para o seu completo desaparecimento, essas relações com um homem quase da mesma idade que eu se tornaram ainda mais apreciáveis. Parece entretanto inevitável a constatação de que a nova geração é mais difícil de aproximação que a nossa. E, seguramente, Brecht teve experiências semelhantes às minhas. Não é possível esquecer as dificuldades encontradas no início da minha carreira com a maioria dos valores reconhecidos naquela época. Eles eram em grande maioria de idade avançada e desconfiavam abertamente dos possíveis sucessores jovens. Assim, de maneira bastante injusta, a minha geração sofreu, da desconfiança da precedente, e agora sofre, do que podemos chamar, da suficiência da seguinte⁵⁵⁵.

Em um belo e raro senso de humildade, Cavalcanti atribui o êxito da sua colaboração com Brecht a sua tentativa de anular intervenções radicais, em reverência à obra do mestre alemão: “compreendi as razões do meu êxito na minha colaboração com Bertolt Brecht: foram elas, ter procurado na realização de *Senhor Puntila e seu criado Matti*, abdicar a qualquer veleidade de impor a minha personalidade e de ter tentado exprimir honestamente as ideias do autor”⁵⁵⁶.

A revista *Cahiers du Cinema* e outras publicações referenciais ignoraram *O Senhor Puntila e seu criado Matti*, Cavalcanti foi acusado pelo crítico Louis Marcorelles de “intelectualismo reluzente, em oposição ao despojamento brechtiniano”⁵⁵⁷.

A partir da década de 1960 as experiências poéticas transgressoras que viriam com os cinemas novos substituiriam o *Surrealismo* pelo território da

⁵⁵³ Ibidem, manuscrito, 1969, 8 e 9.

⁵⁵⁴ Ibidem, manuscrito, 1969, 10.

⁵⁵⁵ Ibidem, manuscrito, 1969, 12.

⁵⁵⁶ Ibidem, p.13.

⁵⁵⁷ PELLIZZARI, Lorenzo *O período internacional e o declínio* In VALENTINETTI, Claudio M. e PELLIZZARI Lorenzo *Alberto Cavalcanti*. Editions du Festival International du film de Locarno, 1985, p. 51.

representação alegórica da realidade, sobretudo nas cinematografias do “terceiro mundo”.

Mesmo em sua seguinte experiência internacional, Cavalcanti não encontraria sucesso. A *Rosa dos Ventos (Die Windrose)* 1956, co-produção internacional capitaneada pela Alemanha Oriental em parceria com a *Maristela*, dividida em cinco episódios temáticos, seria a última tentativa de Cavalcanti reconquistar prestígio internacional. Mas, mais uma vez, o filme naufragou nas críticas e na frieza com que foi recebido, mesmo tendo sido exibido no *Festival de Locarno* de 1957.

Como de costume, uma dezena de contratempos e revezes marcaram a sua realização; “*Herr Puntila and sein Knetch Matti (1955)* e *Die Windrose (1956)* praticamente não foram exibidos no ocidente (nunca serão exibidos na Itália, por exemplo) e terão a reputação de filmes malditos”⁵⁵⁸.

A princípio *Rosa dos Ventos* teria a supervisão de Joris Ivens, e seria dirigido coletivamente por Alberto Cavalcanti, Giuseppe de Santis, Serge Gerassimov, Jean Paul le Chanois e Wo Kuo-Yin, mas pouco restou da proposta inicial. Por fim, Joris Ivens assumiu uma “direção artística” discreta, a supervisão ficou a cargo de Cavalcanti, a direção do episódio brasileiro (*Ana*) foi transferida para Alex Viany, que teve Jorge Amado como argumentista e Cavalcanti e Trigueirinho Neto como roteiristas.

Mesmo com um elenco com nomes como Ives Montand e Helene Wiegel, e a força de uma história universal e pertinente aos ideais do novo pensamento que se formava com os movimentos feministas (a temática do filme era o trabalho feminino), *Rosa dos ventos* foi ignorado pela crítica ocidental.

Esse projeto de intenções internacionalistas, mas onde prevalecem as soluções nacionais (os caminhos nacionais do socialismo?) ou individuais, testemunha, mais do que uma vontade de propaganda, uma utopia característica dos anos 50 e 60, cujo mestre era Cesare Zavattini: trabalhar em conjunto, confrontar as afinidades e diferenças, fornecer uma imagem em corte da sociedade e do mundo⁵⁵⁹.

É interessante como aqui se fecha um ciclo, tendo Zavattini na fronteira de suas extremidades. O conceito de ter um ponto de partida central (o trabalho

⁵⁵⁸ Ibidem, 1985, p. 50.

⁵⁵⁹ Ibidem, 1985, p. 51.

feminino), para falar do todo: a realidade da mulher no mundo, vai ao encontro da teoria que Cavalcanti defendeu com a sua carta. São as metonímias cinematográficas que seriam vitais para a estruturação da narrativa do cinema de poesia e dos cinemas na década de 1960, que pensariam o mundo tendo o olhar da análise semiótica como uma lupa para se refletir sobre a realidade.

Problemas estruturais marcaram a realização de *Rosa dos Ventos*, a proposta de uma realização conjunta não se cumpriria, os episódios seriam realizados de forma independente e sem uma conexão que permitisse uma narrativa mais orgânica no ponto de vista da finalização e da meta conceitual do projeto.

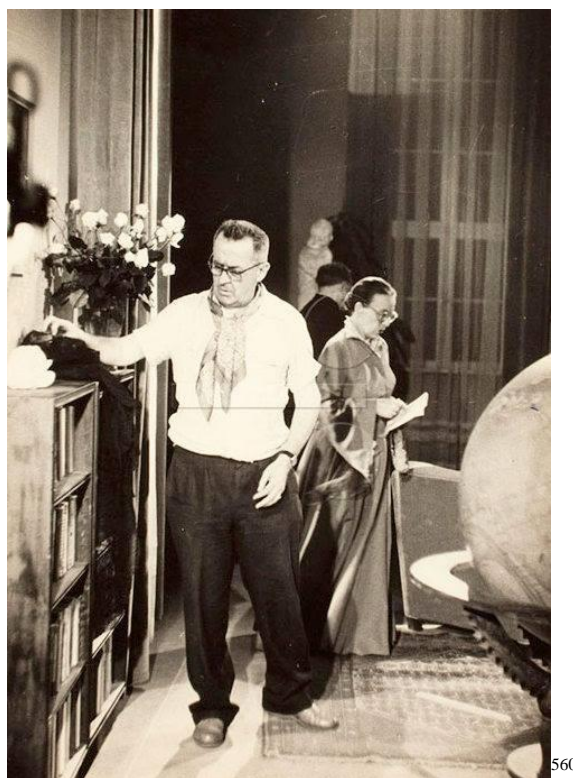


Figura 78: Cavalcanti e Helene Weigel no set de *Rosa dos Ventos*.

O episódio brasileiro foi realizado no interior da Bahia, em Feira de Santana, Montesanto, Cocorobó e Canudos, território consagrado por Glauber e pelo *Cinema Novo*, anos depois.

Ana fala da história de uma retirante e sua família, que têm de enfrentar as diversidades comuns aos sertanejos brasileiros, a diáspora, a fome e os conflitos

⁵⁶⁰Fonte: <https://www.facebook.com/JacanaOntemHoje/photos/a.342815755922420.1073741928.265807086956621/446398518897476/?type=3&theater>.

com os donos de terra. Tema que estaria presente, quase dez anos depois, nos filmes da primeira fase do Cinema Novo, como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos 1963), *Os Fuzis* (Ruy Guerra 1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha 1964).



Figura 79: Os conflitos sertanejos em Rosa dos Ventos.

O episódio *Ana*, de *Rosa dos Ventos*, foi um dos escolhidos por Cavalcanti para montar o seu inventário cinematográfico em *Um homem e o cinema*, projeto viabilizado pela *Embrafilme* em 1977.

4.7.

Um homem e o Cinema e o Judeu – Filmes testamento

Produzido por Jom Tob Azulay junto à *Embrafilme*, e montado por Geraldo Veloso, *Um homem e o cinema* (1977) segue os preceitos de *Filme e realidade* (1939 – 1942), só que, desta vez, Cavalcanti iria refletir sobre a linguagem cinematográfica a partir da sua obra, e não compilando filmes realizados por terceiros, como foi o caso da produção inglesa.

Neste documentário-ensaio, dividido em duas partes, e subdividido em temas, Cavalcanti reflete sobre a linguagem do cinema, destacando aspectos técnicos, conceituais e temáticos.

O filme começa pelo tema cenografia, revisitando a trajetória de Cavalcanti a partir da fase francesa, em sua parceria com Marcel L'Herbier, e outros cineastas da vanguarda.

⁵⁶¹ Fonte: <https://ecommerce.umass.edu/defa/film/6179>.

Em seguida, o cineasta estrutura o documentário por temas abstratos e concretos, e assim se segue a sua concepção de como retratou “o amor”, em filmes como *En Rade* (1927), *Simão O Caolho* (1952), *Noces Venitiennes* (1958), *Caiçara* (1950 – na função de produtor) e *Dead of Night* (1945).

Os temas seguintes da primeira parte são: “O Assassinato”, “A dança”, “O absurdo da guerra”. Cavalcanti elegeu filmes de diferentes fases, estas escolhas me pareceram por vezes surpreendentes, como a opção de *Dead of Night* para ilustrar o amor, e não “O assassinato”.

Na Parte 2, temos os temas “Imagens de Trabalhadores” (que curiosamente não tem *Coal Face*, nem *Night Mail* entre os filmes selecionados), “Ensaaios de comédia cinematográfica” (cuja lista não consta *Simão o Caolho*), “Ensaaios de drama cinematográfico” (onde se insere o episódio de Viany em *Rosa dos Ventos*) e “Pesquisas sobre o ritmo” (em quefinalmente podemos assistir às imagens de *Coal Face* e *Night Mail*, e em que surpreendentemente está inserido *Terra é sempre terra* (1951), de Tom Payne, em que Cavalcanti assina a produção na *Vera Cruz*).

Um homem e o cinema não alcançou a projeção internacional que este inventário merecia, afinal, ele percorre a história do cinema, destacando profundamente duas das cinematografias mais representativas no ocidente: a inglesa e a francesa.

Com o relançamento do livro *Filme e Realidade* (1976) e de *Um homem e o Cinema* (1977), tudo indica que no final da década de 1970, Cavalcanti estava imerso no processo de resgatar a sua história, como se pudesse prever a sua morte, que aconteceria em 1982, o diretor se dedicou a reconstruir os fragmentos do seu cinema-vida, em patrimônios memoriais como *Um homem e o cinema*, e em suas memórias, que infelizmente, ele não viu publicadas.

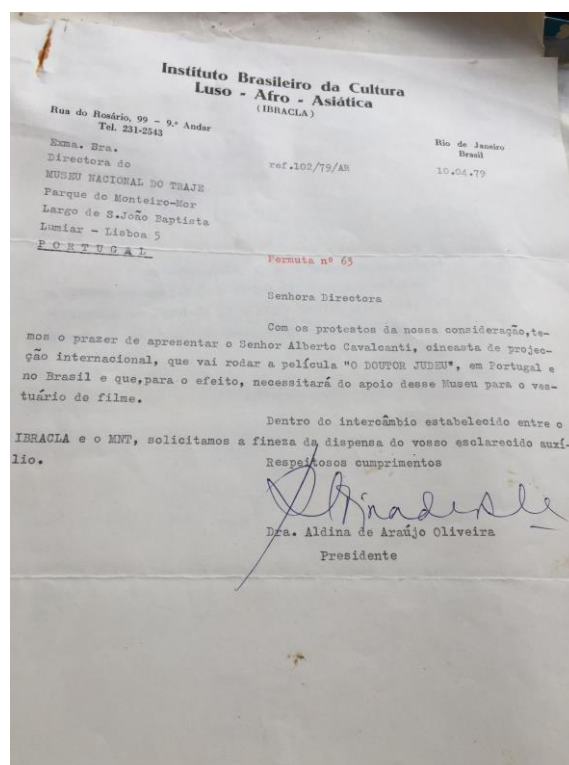
Em 1978, Cavalcanti iria começar a sua última e talvez, mais frustrante, aventura cinematográfica, a tentativa de levar “*O Dr. Judeu*” para as telas.

O filme *O Dr Judeu* falaria de Antônio José da Silva, dramaturgo português queimado pelas fogueiras da Inquisição no século XVIII. O personagem tinha uma verve parecida com a de Cavalcanti, que nunca poupou ninguém de sua franqueza demolidora. O Judeu também perdeu a vida pela forma

combativa com que retratava a burguesia, a nobreza e o clero portugueses do seu tempo. Cavalcanti diria que:

A inquisição condenou Antonio José não pelo conteúdo religioso ou político de sua obra, mas pela ferocidade com que criticava a sociedade portuguesa de sua época...Ele foi acusado pela Inquisição de praticar judaísmo, mas na verdade, não era nem judeu, nem católico. Era ateu⁵⁶².

Portugal se interessou em co-produzir o filme, foram feitas tratativas sobre o assunto, como prova este documento datado de 10 de abril de 1979, que encontrei no acervo de Sérgio Caldieri, uma carta em que o cineasta é apresentado a uma instituição portuguesa (Museu Nacional do Traje), em busca de uma parceria luso-brasileira:



563

Figura 80: Solicitação de parceria luso-brasileira junto ao museu do traje.
Fonte: Museu do Traje.

Sérgio Caldieri conviveu intensamente com Cavalcanti em seus últimos anos no Brasil. Nas conversas que mantivemos durante a pesquisa, em especial em uma conversa em seu apartamento em Niterói, ele narrou como o cineasta brasileiro reagiu ao fato que motivou a sua partida, a impossibilidade de filmar o

⁵⁶² CAVALCANTI, Alberto em entrevista à Agacine durante o Festival de Cinema de Gramado, no lançamento de *Um Homem em o cinema* (sem data, mas suponho que tenha sido em 1977).

⁵⁶³ Fonte: Acervo Sergio Caldieri.

A transação do projeto *Dr Judeu* pela *Embrafilme* é um tanto obscura, ao longo desta pesquisa surgiram uma série de versões sobre o fato que motivou a partida definitiva de Cavalcanti, entre eles, que o parecer negativo da *Embrafilme* teria sido elaborado por um vingativo Alex Viany, versão esta que traz consigo uma série de situações dúbias. Embora Cavalcanti em suas memórias tenha se referido a Viany com profunda mágoa e até mesmo ira quando narra a difamação que sofreu após o episódio *Vera Cruz*:

Quase três décadas depois, em entrevista realizada pelo jornalista Sérgio Caldieri, temos um Viany indignado com o fato da *Embrafilme* ter preterido o projeto de Cavalcanti, como se pode ver em detalhe na imagem abaixo:

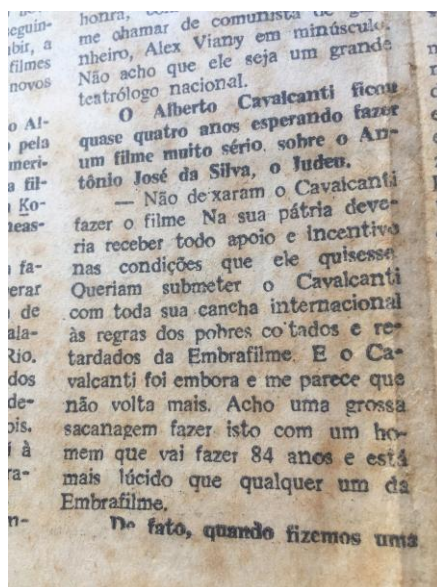


Figura 81: Detalhe entrevista Alex Viany⁵⁶⁵.

⁵⁶⁵ Detalhe da entrevista realizada por Sergio Caldieri com Alberto Cavalcanti no jornal Tribuna da Imprensa em 11 de fevereiro de 1981.

Há também a versão de que parte da verba captada do filme haveria “desaparecido”, a suspeita, segundo entrevista com Cavalcanti, realizada por Caldieri pairava na época sobre um membro da equipe. Na entrevista, Caldieri perguntou ao cineasta sobre o que teria levado o diretor de produção do filme a ter “desaparecido” com o adiantamento de 4 milhões e meio da moeda corrente na época, cedidos pela *Embrafilme* para a realização do projeto, pergunta ainda se não seria este fato parte de um complô para que o projeto não fosse adiante, eis a resposta de Cavalcanti:

O Rogério Sganzerla também teve esta mesma opinião, mas não acredito. O que não posso é ficar três anos esperando para fazer um filme, Na Europa, nenhum produtor se recusou a me receber, aqui no Brasil, passei semanas para conseguir falar com o diretor da Embrafilme, o Celson Amorim. Eu não estou acostumado a isso, e nem quero, porque o respeito que tenho fora do Brasil não me permite aceitar esta indiferença⁵⁶⁶.

Como sabemos, *O Dr. Judeu* nunca seria realizado por Cavalcanti, seu roteiro seria publicado em 1997 por Claudio Valentinetti em *Um canto um judeu e algumas cartas* e o cineasta Jom Tob Azulay finalmente levaria esta história para as telas em 1995.

A partida definitiva de Cavalcanti do Brasil, em 1980, seria amplamente alardeada pelos jornais, o viés predominante era o do “estrangeiro” não valorizado em sua terra natal. Em entrevista a Sérgio Caldieri, na véspera de sua partida, em 17 de junho de 1980, Cavalcanti diria que:

O povo brasileiro está sofrendo, passando fome. Só se eu deixar o cinema começar a fazer trabalho social e procurar a ajudar a instruir o povo. Instruir o povo é difícil e quase impossível sem uma revolução, sem uma grande mudança e modificar a estrutura governamental para o bem de um povo. Atualmente a grande burguesia brasileira não existe mais. O que existe é um grupo de emigrantes fugidos da Europa, que tem capital e condições de viverem em arranha-céus nas grandes cidades brasileiras, uma vida que o próprio povo brasileiro não consegue acompanhar⁵⁶⁷.

Este Cavalcanti que acima se revela, encontra Glauber em sua defesa de uma revolução popular. Curiosamente, os dois cineastas, tão apaixonados pelo Brasil, e tão imbuídos de cinema, morreriam em exílio, quase ao mesmo tempo.

⁵⁶⁶ Jornal Tribuna da Imprensa 17/06/1980 p.2

⁵⁶⁷ CAVALCANTI, Alberto em entrevista a Sergio Caldieri no Jornal Tribuna da Imprensa de 17 de junho de 1980, p. 9. Rio de Janeiro(RJ).

Ciclicamente o cinema se revela um organismo vivo, fronteiriço em suas bordas temporais e espaciais, onde se encontram em suas extremidades Cavalcanti e Glauber, ambos movidos pelo desejo de ver na tela o social e o poético guiados pelas veredas da invenção, da experiência cinematográfica plena. Cavalcanti morreria na França em 23 de agosto de 1982, esquecido. Valentinetti e Pellizzari descreveram poeticamente esta partida:

Os jornais nos contam que ele morava num bairro tranquilo de Paris, uma pequena casa de dois andares, parecida com muitas outras, coberta de plantas trepadeiras e bem-arrumada. Andando com dificuldade, ele só fazia pequenos passeios pelo bairro, parando frequentemente no bar-restaurant Tastevin ou no café Nice para beber ou comer... A Europa está de férias, como todos os seus amigos... E as redações estão desfalcadas em 23 de agosto de 1982, quando se apaga Alberto Cavalcanti⁵⁶⁸.

⁵⁶⁸ PELLIZZARI Lorenzo *O período internacional e o declínio* In PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio, *Alberto Cavalcanti*. p. 55.

5. Conclusão

Vestígios de um epitáfio

Cavalcanti desejou ser cremado no cemitério Père Lechaise, e que suas cinzas fossem enviadas para o Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, para que fosse enterrado ao lado dos pais.

Atestado de óbito original de Cavalcanti, que diz que ele faleceu às 8 horas de 45 minutos do dia 23 de Agosto de 1982.

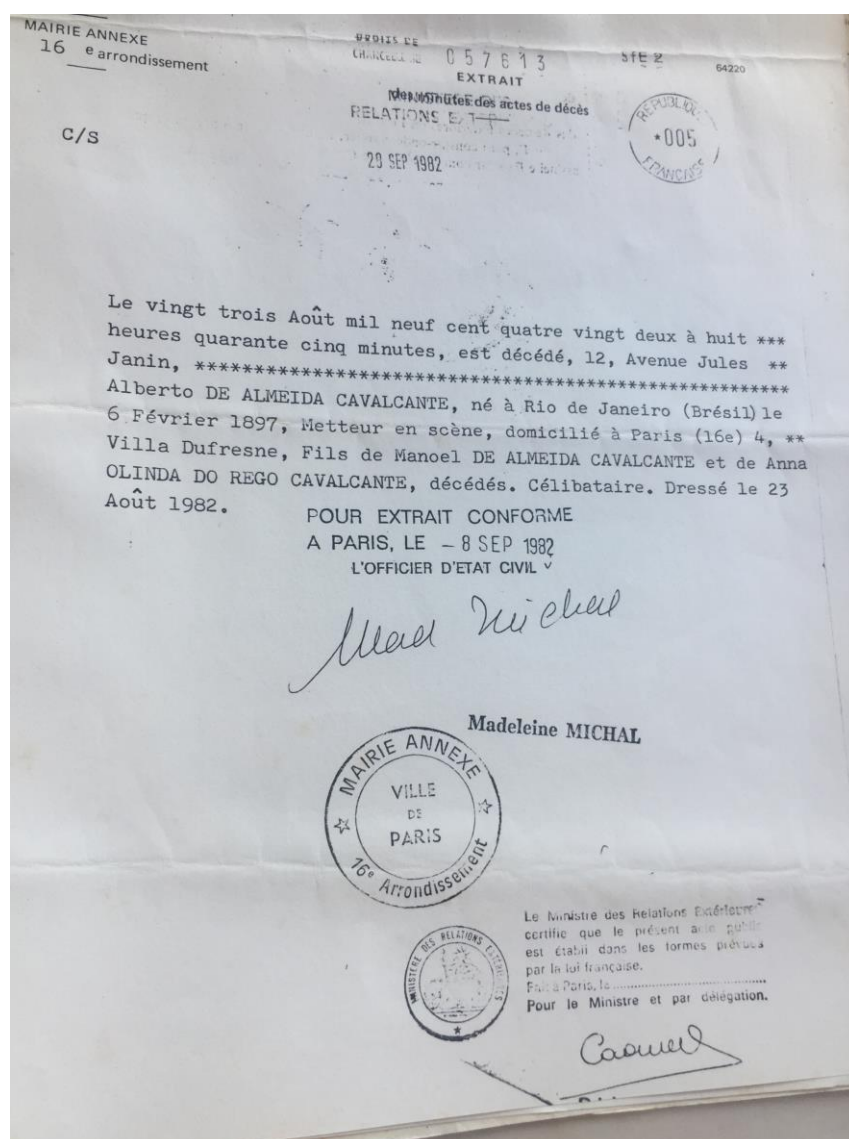


Figura 82: Atestado de óbito de Cavalcanti

⁵⁶⁹ Fonte Acervo de Sergio Caldieri.

Documento original de transferência das cinzas de Cavalcanti para o cemitério de São João Batista, no Rio de Janeiro, datado de 14 de setembro de 1982:

Exmo. Sr. Provedor da Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro

O abaixo assinado, residente à rua Nascimento
Silva 122 apto 202 tel. 2-67-0473.
 n.º _____ requer a V. Excia. a ^{translação} exumação dos restos mortais de seu Tro-
avo Alberto de Almeida Cavalcanti.
 inumada na cidade de Paus n.º _____ quadra _____
 do Cemitério de Pierre Bockaise
 em _____ de _____ de 19____ a fim de trasladá-los para o car-
neiro pupílio n.º 1434 da 9.ª n.º 39 do
cemitério S. João Batista sendo o grau
de parentesco com o concessionário, filho de
meu de Almeida Cavalcanti. P. Deferimento
 Nestes termos.

Rio de Janeiro, 14 de setembro de 19 82.
 Ass. Cavalcanti
 L. _____ Fls. _____
 ID. I.F.P.
 RG 02573710

MOD. 104

Figura 83: Documento de transferência das cinzas para o Rio de Janeiro

Os jornais anunciariam a partida daquele cineasta do mundo, explicitando a sua existência errante.

Nenhum epitáfio a que tive acesso mencionou a profunda brasileirade de Cavalcanti, uma raiz preservada cuidadosamente na quinquilharia dos apartamentos em Paris ou Londres (como descreveu poeticamente Vinicius de Moraes) e no compromisso com a realidade, na visão do cinema como um instrumento transformador, embuído de um papel revelador de uma realidade que,

mesmo para um filho de donos de engenho ou da alta burguesia carioca, parece congenitamente injusta, miseravelmente bela e tragicamente cinematográfica.

E assim se completa um ciclo, as cinzas de Cavalcanti foram remetidas ao Brasil por seu amigo Jean-Jacques Méhu, que enviaria junto destas cinzas toda esta documentação de Sergio Caldieri a que tive acesso.

O fio da meada da memória de uma vida me foi oferecido em diferentes etapas desta pesquisa, na primeira vez fui fisgada por um Cavalcanti traduzido em livros teóricos, quase todos com tratamento histórico, localizando sua atuação em uma linha de tempo que costurava no mesmo tecido a história do cinema no século XX. Depois Cavalcanti me apareceu em seu precioso acervo, encontrado por acaso em um cenário de crime, coisa de cinema, um pouco de filme *noir*.

Cavalcanti levanta neste trecho de entrevista citado a seguir duas questões centrais para esta tese, a diluição da fronteira entre ficção e documentário e a hereditariedade entre a escola de documentário britânica e o neorrealismo italiano:

Bem, nunca admiti essa divisão dos filmes entre documentários e filmes de ficção. Sempre trabalhei nos filmes, como filmes, sem cogitar de classificá-los. É difícil precisar onde termina o documento e começa a ficção. O cinema novo aparecido na Itália depois da guerra, não foi senão uma versão do realismo inglês que batizaram de documentário⁵⁷⁰.

Esta entrevista, embora não esteja datada, carrega pistas que sugerem a fase em que foi concedida. Ela foi realizada após a projeção de *Um homem e o cinema* (1977) no *Festival de Cinema de Gramado*, e antes da conclusão do processo de (não) realização de *O Dr. Judeu*, portanto, sabemos que ela aconteceu pouco antes da partida definitiva de Cavalcanti do Brasil (1980), e consequentemente, poucos anos antes de sua morte (1982). O que nos leva a concluir, que o cineasta, nos anos finais de sua vida, tinha consciência das interseções estéticas entre o *Neorrealismo* e o cinema que realizou, sobretudo, na Inglaterra e também, que coerentemente, manteve a sua opinião sobre questões linguísticas envolvendo o documental e a ficção no cinema, preservando o pensamento que defendia junto a Grierson na década de 1930. Mantendo ao longo

⁵⁷⁰ CAVALCANTI, Alberto. *Super 8 Todos querem ser diretores* (Entrevista concedida à Agacine durante o Festival de Cinema de Gramado (sem data).

da vida a fidelidade entre a realização e o seu arsenal teórico, característica rara nas trajetórias artísticas longevas.

Dono de uma vida marcada por uma geografia errante, Cavalcanti parece ter sido extremamente fiel ao seu pensamento, à sua formação como artista e ao discurso que proferiu ao longo da vida. No prefácio de uma das últimas entrevistas concedidas pelo cineasta Rogério Sganzerla, o jornalista Álvaro Machado explicita esta característico cinema e do pensamento cavalcantiano: “Rogério encontrava-se na outra margem, onde vai dar o escolho mais sólido da realidade brasileira, o lixo que ele selecionou genialmente para tornar explosão e celebração de vida em filmes significativamente confeccionados a partir de... restos de negativos cinematográficos. Poucas trajetórias no cinema brasileiro são marcadas por tamanha sincronicidade e fidelidade a um princípio criativo: talvez as de Mário Peixoto e Alberto Cavalcanti (este tornado amigo e mestre de Sganzerla em sua última passagem pelo Brasil) ”⁵⁷¹.

A coerência intelectual e moral é um traço subjetivo de personalidade, impalpável, mas identificável, no caso dos artistas, pelas pistas que este deixa em sua obra. Tive a subjetividade como matéria prima essencial nesta pesquisa, a busca pelos traços de hereditariedade de um movimento artístico sobre outro não se dá pelos métodos científicos, porque o “DNA” desta confluência não se consolida em provas concretas, ele reside muito mais em um espírito, em um desejo, e nas tangências de trajetórias individuais e coletivas.

É claro que existem as predisposições conscientes das reverências, das citações, das influências claras e nominadas. Mas o que investiguei aqui foram as similaridades do não dito, das entrelinhas, das nuances que se fazem sob a ação dos deslocamentos espaço-temporais, das aproximações que caminham entre a névoa do não planejado, das interfaces sensíveis. Este parece ser o caso da relação entre Cavalcanti e o *Neorrealismo Italiano*, e consequentemente, em um desdobramento, da relação parental entre o *Cinema Novo* e o pensamento cavalcantiano.

⁵⁷¹ MACHADO, Álvaro. *Rogério Sganzerla fala da guerra da TV contra o cinema* (2004) (grifos do autor) fonte: web.: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/715,1.shl>

Cavalcanti fala em diversas ocasiões que o *neorrealismo* representou uma continuidade da proposta desenvolvida por ele no documentarismo inglês, mas pude concluir a partir desta pesquisa, que em 1926, com *Rien que les heures*, o cineasta já começaria a traçar esta rota, que seria depois ampliada em ramificações que tocariam estas cinematografias que se consolidariam nos cânones como pedra fundamental do cinema moderno do pós-guerra.

O desejo de refletir a realidade se traduz perene em duas veredas que se entrecruzam: a ética e a estética. Este entrelaçamento não deixa lacunas para que as distingamos a sua potencialidade e zona de influência. Como bem definiu Mariarosaria Fabris:

Ao nosso cinema – como, aliás, ao cinema latino-americano em geral –, o neo-realismo, mais do que oferecer modelos estéticos, vinha fornecer uma atitude moral, ao mostrar como debruçar-se sobre a realidade local, principalmente sobre o mundo popular, com um novo olhar⁵⁷².

É justamente neste território, tão idiossincrático, do olhar sobre a realidade, que reside o ímpeto catalizador de Cavalcanti, que o fez trafegar pelo mundo, atravessando culturas, rupturas estéticas e mudanças históricas, sem perder a sua coerência artística. A forma pode ser mutante e transitória, mas a essência, do compromisso do cinema com o seu tempo, esta ele viu se desdobrar, se multiplicar, atravessando a imagem em movimento no século XX, subvertendo o espaço e o tempo, e se mantendo, ao mesmo tempo, permanente e fluida, como a luz que se projeta sobre a tela na matéria cinema.

Neste movimento de atravessar a geografia e a história do seu tempo, com “h maiúsculo” como ele gostava de dizer, Cavalcanti doou a sua existência ao cinema, em um sacerdócio torto e imperfeito, imersão plena em uma arte total.

⁵⁷² http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Fabris.pdf p.6.

6. Filmografia Alberto Cavalcanti⁵⁷³

Filmes como cenógrafo e diretor de arte:

1 - Résurrection * - Direção: Marcel L'Herbier
Cenografia – Alberto Cavalcanti – França (1922)

2 – L'Inondation * - Direção: Louis Delluc
Cenografia: Alberto Cavalcanti – França (1923)

3 – L'Inhumaine (Histoire féérique) * - Direção: Marcel L'Herbier
Cenografia: Alberto Cavalcanti, Fernand Leger, Claude Autant-Lara e Robert Mallet Stevens – França (1923)

4 – La Galerie des monstres * - Direção: Jaque-Catelain
Assistência de Direção de Arte de Marcel L'Herbier: Alberto Cavalcanti – França (1924)

5 – Feu Mathias Pascal* - Direção: Marcel L'Herbier
Cenografia: Alberto Cavalcanti – França (1924 – 1925)

6 – The Little People* - Direção: George Pearson
Cenografia: Alberto Cavalcanti – Filme inglês rodado na França (1925)

7 - Le Petit Chaperon Rouge* – Direção: Alberto Cavalcanti
Cenografia: Alberto Cavalcanti – França (1929)

8 – The Gost of St. Michael's* - Direção: Marcel Varnel
Consultor de Cenografia: Alberto Cavalcanti – Inglaterra (1941)

9 – Turned out nice again* - Direção: Marcel Varnel
Consultor de Cenografia: Alberto Cavalcanti – Inglaterra (1941)

Filmes como Assistente de Direção:

1 - Feu Mathias Pascal* - Direção: Marcel L'Herbier
– França (1924 – 1925)

Filmes como montador:

1 – Voyage ao Congo* - Direção: Marc Allégre
– França (1925-1926)

⁵⁷³ Como foi dito na tese, existem divergências recorrentes entre as fontes no que diz respeito aos créditos dos filmes da trajetória de Cavalcanti. Sendo assim, na construção desta filmografia levei em consideração mais de uma fonte, são elas : *BFI – British Film Institute*, catálogos de mostras, revistas e publicações diversas, além dos créditos dos próprios filmes, e, finalmente, fontes secundárias como o IMDB, na tentativa de me aproximar de um resultado o mais fidedigno possível.

2 – Le Train sans yeux* - Direção Alberto Cavalcanti
– França (1926)

3 – Rien que les heures* - Direção Alberto Cavalcanti
– França (1926)

4 - Yvette * - Direção Alberto Cavalcanti
– França (1927)

5 – La P'tite Lillie* - Direção: Alberto Cavalcanti
França (1927)

6 – Le Capitain Fracasse* – Direção: Alberto Cavalcanti -
França (1928)

7 - La Jalousie du barbouillé * - Direção: Alberto Cavalcanti
França (1928)

8 - Le Petit Chaperon Rouge* – Direção: Alberto Cavalcanti
– França (1929)

9 – Vous verrez la semaine prochaine * - Direção: Alberto Cavalcanti
França (1929)

10 – Au pays du scalp * - Direção: Marquis de Wavrin
França (1931)

11 - Pett and Pott (A Fairy story of the suburbs) * - Direção: Alberto Cavalcanti
Inglaterra (1934)

Filmes como Produtor na G.P.O. :

1 – S.O.S Radio Services* – GPO Film Unit (Versão Muda de North Sea, 1938) –
Inglaterra 1934

2 – Calendar of the year * - Direção: Evelyn Spice
Inglaterra (1934)

3 – Book Bargain * - Direção Norman McLaren
Inglaterra (1935)

4 – Big Money * - Direção Pat Jackson
Inglaterra (1935)

5 – BBC : The Voice of Britain* – Direção: Stuart Legg
Produção: Alberto Cavalcanti, John Grierson e Stuart Legg – Inglaterra (1935)

6 – Rainbown Dance * - Direção: Len Lye
Produção: Alberto Cavalcanti e Basil Wright – Inglaterra (1936)

- 7 – Roadways * - Direção Ralph Elton
Inglaterra (1936)
- 8 – The Saving of Bill Blewitt* - Direção: Harry Watt
Inglaterra (1937)
- 9 – Mony a Pickle* - Direção: Norman McLaren
Inglaterra (1938)
- 10 – N or N.W. * - Direção: Len Lye
Inglaterra (1938)
- 11 – Happy in the morning* - Direção: Pat Jackson
Inglaterra: (1938)
- 12 – Forty Million People* - Direção: John Monck
Inglaterra(1938)
- 13 – North Sea (Mar do Norte) - Direção: Harry Watt
Inglaterra (1938)
- 14 – Men in danger* - Direção: Pat Jackson
Inglaterra (1938)
- 15 – The City* - Direção: Ralph Elton
Inglaterra (1938)
- 16 – Love on the wing* - Direção: Norman McLaren
Inglaterra (1938)
- 17 – Speaking from America* - Direção: Humphrey Jennings
Inglaterra (1939)
- 18 – Spare Time* - Direção: Humphrey Jennings
Inglaterra (1939)
- 19 - The Tocher* - Direção: Lotte Reiniger
Inglaterra (1939)
- 20 – The H.P.O * - Direção: Lotte Reiniger
Inglaterra (1939)
- 21 – Oh Whiskers!* - Direção: Pickersgill
Inglaterra (1939)
- 22 – Squadron 992* – Direção: Harry Watt
Inglaterra (1939 – 1940)
- 23 – The First Days* - Direção: Humphrey Jennings

Inglaterra (1939 – 1940)

Filmes como produtor na Ealing:

24 – Men of the Lightships* - Direção: David McDonald
Inglaterra (1940)

25 – Kitten on the Quay* - Direção: Robert St. John Cooper
Inglaterra (1940)

26 – Young Veteran* - Diretor: Michael Frank
Inglaterra (1941)

27 – Mastery of sea* - Direção: Alberto Cavalcanti
Inglaterra (1941)

28 – The Big Blockade* - Direção: Charles Frend
Produção: Alberto Cavalcanti e Michael Balcon – Inglaterra (1941)

29 – The Foreman went to France (Querer é poder) - Direção: Charles Frend
Produção: Alberto Cavalcanti e Michael Balcon – Inglaterra (1942)

30 – Greek Testament* - Direção: Charles Hasse
Produção: Michael Balcon e Alberto Cavalcanti - Inglaterra (1942)

31 – Find fix and strike* - Direção: Compton Bennet
Inglaterra (1943)

32 – The Halfway house* - Direção: Basil Dearden
Produção: Alberto Cavalcanti e Michael Balcon – Inglaterra (1943)

33 – The Captive Heart* – Direção: Basil Dearden
Inglaterra (1945-1946)

Filmes como Produtor na Vera Cruz:

34 – Caiçara – Direção: Adolfo Celli
Brasil (1950)

35 – Painei – Direção: Lima Barreto
Brasil (1950-1951)

36 – Santuário – Direção: Lima Barreto
Brasil (1951)

37 – Terra é sempre terra – Direção: Tom Payne
Brasil (1951)

38 – Angela – Direção: Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne
Brasil (1951)

39 – Volta Redonda – Direção: John Waterhouse
Brasil (1952)

Filmes como produtor em outras produtoras brasileiras:

40 – Simão o Caolho – Direção: Alberto Cavalcanti
Brasil (1952) Maristela Filmes e Alfredo Palácios

41 – Mulher de Verdade – Direção: Alberto Cavalcanti
Produção: Alberto Cavalcanti – Kino Filmes - Brasil (1954)

Filmes como Roteirista:

1 – Rien que les heures* - Direção Alberto Cavalcanti
– França (1926)

2 – En Rade* - Direção: Alberto Cavalcanti
- França (1927)

3 – Yvette * - Direção Alberto Cavalcanti
– França (1927)

4 - La P'tite Lilie* - Direção: Alberto Cavalcanti
– França (1927)

5 - Le Captain Fracasse* – Direção: Alberto Cavalcanti -
Roteiro: Henri Wulshleger e Alberto Cavalcanti - França (1928)

6 - La Jalousie du barbouillé * - Direção: Alberto Cavalcanti
Roteiro: Lucien Aguettaind e Alberto Cavalcanti - França (1928)

7 – Paris La Belle (Souvenirs de Paris) – Direção: Marcel Duhamel e Pierre
Prevert – Paris (1928)

8 – Tire au Flac * - Direção: Jean Renoir
Roteiro: Jean Renoir, Claude Heymann, Andre Cerf e Alberto Cavalcanti - França
(1928)

9 – Le Petit Chaperon Rouge* – Direção: Alberto Cavalcanti
Roteiro: Jean Renoir e Alberto Cavalcanti – França (1929)

10 - Vous verrez la semaine prochaine * - Direção: Alberto Cavalcanti
França (1929)

11 - A mi-chemain du ciel* - Direção: Alberto Cavalcanti
França (1930)

12 – Le vacance du diable* - Direção: Alberto Cavalcanti
França (1930)

13 - Le truc du brésilien (O tio da América) – Direção: Alberto Cavalcanti
França (1932)

14 - Plaisir Défendus* - Direção: Alberto Cavalcanti
França (1933)

15 – Coralie et cie* - Direção: Alberto Cavalcanti
França (1933)

16 – Tour de chant * - Direção: Alberto Cavalcanti
França (1933)

17 – Votre sourire * - Direção: Monty Banks e Pierre Caron
França (1934)

18 - Pett and Pott (A Fairy story of the suburbs) * - Direção: Alberto Cavalcanti
Inglaterra (1934)

19 - CoalFace* - Direção: Alberto Cavalcanti
Inglaterra (1936)

20 – Line to Tcherva Hut* - Direção: Alberto Cavalcanti
Inglaterra (1936)

21 - Who writes to Switzerland?* - Direção: Alberto Cavalcanti
Inglaterra (1937)

22 – Message from Geneva* - Direção: Alberto Cavalcanti
Inglaterra – Suíça (1936)

23 - Four Barriers* - Direção: Alberto Cavalcanti
Inglaterra (1936)

24 - Happy in the morning* - Direção: Pat Jackson
Inglaterra: (1938)

25 - North Sea (Mar do Norte) - Direção: Harry Watt
Inglaterra (1938)

26 – Watertight* - Direção: Alberto Cavalcanti
Inglaterra (1943)

40 - Simão o Caolho – Direção: Alberto Cavalcanti
Brasil (1952)

41 – O Canto do Mar – Direção: Alberto Cavalcanti

Roteiro: Alberto Cavalcanti, Hermilo Borba Filho e José Mauro Vasconcelos – Brasil (1953 e 1954)

42 - Herr Puntilla und sein knetch Matti (Senhor Puntilla e seu criado Matti) – Direção: Alberto Cavalcanti - Brasil (1955)

Roteiro: Alberto Cavalcanti, Vladimir Pozner e Ruth Wieden a partir da peça original de Bertolt Brecht.

Filmes como Supervisor de Som:

1 – Song of Ceylon* – Direção Basil Wright – Inglaterra (1934)

2 – Night Mail * – Direção: Harry Watt e Basil Wright
Inglaterra (1936)

3 - CoalFace* - Direção: Alberto Cavalcanti
Inglaterra (1936)

Filmes como autor de trilha Sonora:

1 -En Rade* - Direção: Alberto Cavalcanti
Música: Yves de la Casiniere e Alberto Cavalcanti

Filmes como Supervisor do projeto:

1 – Die Windrose (A Rosa dos Ventos) – Direção: Joris Ivens, Alex Viany, Serguei Guerassimov, Yannick Belon, Gillo Pontecorvo, Wo Kuo-Win - República Democrática Alemã (1956)

Filmes como diretor:

1 – Le Train sanx yeux * - França (1926)

2 – Rien que les heures* - França (1926)

3 – En Rade * - França (1927)

4 - Yvette * - França (1927)

5 - La P'tite Lilie* - França (1927)

6 – Le Captain Fracasse* – França (1928)

7 – La Jalousie du barbouillé * - França (1928)

8 - Le Petit Chaperon Rouge* – Direção: Alberto Cavalcanti – França (1929)

- 10 - Vous verrez la semaine prochaine * - França (1929)
- 11 – Toute sa vie * - França (1930)
- 12 – A mi-chemain du ciel* – França (1930)
- 13 - Le vacance du diable* - França (1930)
- 14 – Dans une île perdue * - França (1931)
- 15 – Le lisant le journal * - França (1932)
- 16 – Le jour du Frotteur* - França (1932)
- 17 – Revue Montmartroise * - França (1932)
- 18 – Nous ne ferons jamais de cinema* - França (1932)
- 19 – Le truc du brésilien (O tio da América) – França (1932)
- 20 – Le Mari Garçon * - França (1933)
- 21 – Plasir Défendus* - França (1933)
- 22 – Coralie et cie* - França (1933)
- 23 – Tour de chant * - França (1933)
- 24 – Pett and Pott (A Fairy story of the suburbs) * - Inglaterra (1934)
- 25 – New Rates (Glorious Six of June) * - Inglaterra (1934)
- 26 – CoalFace* - Inglaterra (1936)
- 27 - Line to Tcherva Hut* - Inglaterra (1936)
- 28 – We live in two worlds* - Inglaterra (1937)
- 29 – Who writes to Switzerland?* - Inglaterra (1937)
- 30 - Message from Geneva* - Inglaterra – Suíça (1936)
- 31 – Four Barriers* - Inglaterra (1936)
- 32 – Alice in Switzerland / Alice au pays romand *
Suíça e Inglaterra (1938 – 1942)
- 33 – Men of the Alps* - Inglaterra e Suíça (1939)
- 34 – Midsummer day's work *– Inglaterra (1939)

- 35 – Film and reality (Filme e Realidade) – Inglaterra (1939 – 1942)
- 36 – Yellow Caesar* - Inglaterra (1941)
- 37 - Mastery of sea* - Inglaterra (1941)
- 38 – Trois chan pour la France* - Produção do Q.G do General de Gaulle França(1942)
- 39 - Went the day well (48 Horas) – Inglaterra (1942)
- 40 – Watertight* – Inglaterra (1943)
- 41 – Champagne Charlie* - Inglaterra (1944)
- 42 – Dead of Night (Na solidão da noite) Inglaterra (1945)
Direção conjunta com: Robert Hamer, Basil Dearden, Charles Chicton, com supervisão geral de Alberto Cavalcanti. Os episódios dirigidos por Cavalcanti são: The Christmas story e The Ventriloquist’Dummy.
- 43 – The life and adventures of Nicholas Nickleby (As aventuras de Nicolas Nickleby) – Inglaterra (1946)
- 44 – They made me a fugitive (Nas garras da fatalidade) – Inglaterra (1946-1947)
- 45 – The first gentleman (O príncipe regent) – Inglaterra (1947)
- 46 – For the m that trespass (O Transgressor) – Inglaterra (1948)
- 47 – Simão o Caolho – Brasil (1952)
- 48 – O Canto do Mar – Brasil (1953 e 1954)
- 49 – Mulher de Verdade – Brasil (1954)
- 50 – Herr Puntilla und sein knetch Matti (Senhor Puntilla e seu criado Matti) – República Democrática Alemã (1955)
- 51 – La Prima Notte* - Itália (1958)
- 52 – The Monster of hightate ponds* - Inglaterra (1960)
- 53 – Um Homem e o cinema – Brasil (1976)
- 54 – O Dr. Judeu (projeto inacabado) – Brasil (1977-1979)

Produções dirigidas para a televisão:

- 1 – Les Empailles* – França (1969)

- 2 – La visiste de la vielle dame* – França (1970)
- 3 – Le voyageur du silence* - França (1975-1976)

Legenda:

* Não existe título em português

7.

Referências bibliográficas

AITKEN, Ian. *Alberto Cavalcanti: realism, surrealism and national cinemas* Trowbridge, Wiltshire: Flicks Books, 2000.

_____. *Distraction and redemption: Kracauer, surrealism and phenomenology*, London: Screen , 1998.

_____. *Film and Reform - John Grierson and the Documentary Film Movement*. London: Routledge and Kegan Paul, 1990.

Alberto Cavalcanti – Um Brasileiro Cineasta do Mundo – Catálogo da Mostra realizada na Cinemateca do MAM– uma realização do SESC e da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. 2005.

ALLEN, Jessica; LIVINGSTONE, Sonia; REINER, Robert. True lies: Changing images of crime in British postwar cinema. *European Journal of Communication*, v. 13, n. 1, p. 53-75, 1998.

ANTHONY, Scott. *Night Mail* London: BFI, 2007.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARMES, Roy. *A Critical History of the British Cinema* New York: Oxford University Press, 1978.

AUMONT, Jacques *A estética do filme*. Campinas (SP): Papiru Editora, 1995.

_____. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AUTY, Martyn; RODDICK, Nick. *British Cinema Now*. London: BFI, 1985.

AZEREDO, Ely. *Infinito cinema*. Rio de Janeiro:Unilivros, 1988.

_____. *Revista Filme e Cultura*, n. 1 (1966)

BARNES, John. *The Beginnings of the Cinema in England:(by) John Barnes*. London: David and Charles, 1976.

BARNOUW, Erik, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, London, Oxford University Press, 1983.

BARR, Charles. *Ealing Studios*, Woodstock, NY: Overlook Press, 1980.

BARTZ, Carla Dórea. *Coal Face, um filme de Alberto Cavalcanti*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo (2003).

BAZIN, André. *What is Cinema? Volume II*. Berkeley. 1971.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BERNADET, Jean-Claude. *A migração das imagens*. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil - Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

BOTELHO, João e VIEGASE, Manuela (org e autoria): *O cinema realista britânico – Journey to a legend and back*. Lisboa: Cinemateca Nacional, 1978.

BOTTOMORE, Stephen. Introduction: Early British Cinema. *Film History*, p. 3-91, 2004.

CALDIERI, Sérgio. *Alberto Cavalcanti o cineasta do mundo*. Rio de Janeiro (RJ): Editora Teatral, 2005.

_____. *Antonio José o judeu traz de volta o velho cineasta*, Tribuna da Imprensa de 17/06/1980.

CALIL, Carlos Augusto. *A Vera Cruz e o mito do cinema industrial*. In: Projeto Memória Vera Cruz. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura / Museu da Imagem e do Som, 1987.

_____. *Vinícius de Moraes: O cinema de meus olhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CAMERON, Ken, *Sound and the Documentary Film*. London: Sir Isaac Pitman and Sons, 1947.

CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra - A Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama, 2002.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro: Embrafilme. 1977.

_____. *Super 8 Todos querem ser diretores* (Entrevista concedida à Agacine durante o Festival de Cinema de Gramado (sem data).

CHAPMAN, James. *Past and present: national identity and the British historical film*. New York: I.B., 2005.

_____. *The British at war: cinema, state, and propaganda, 1939-1945*. New York, N.Y.: I.B. Tauris Publishers, 1998.

_____. The true business of the British movie? A Matter of Life and Death and British film culture. *Screen*, v. 46, n. 1, p. 33-49, 2005.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ Vanessa R. (orgs) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naif, 1995.

CHIBNALL, Steve. and MURPHY Robert, eds., *British Crime Cinema*. London: Routledge, 1999.

_____. and PETLEY Julian, eds., *British Horror Cinema*. London: Routledge, 2001.

_____. *Quota Quickies: The Birth of the British 'B' Film*. London: BFI, 2007.

Cinema Britânico (Catálogo de Mostra) – Cinemateca Brasileira 1963 Ed Massao Ohno São Paulo – SP.

Cinemais, revista de cinema e outras questões audiovisuais. Dois números sobre documentário: no.8, nov. -Dez.1997 e no. 36, jan. -Fev. 2004.

Cinemin nr. 48 Rio de Janeiro (RJ): Editora Brasil América, (Out – Nov) 1988.

COELHO Amanda de Freitas *Le décor de cinéma ou la musique pétrifiée : Alberto Cavalcanti à l'ombre d'Eisenstein*, Universidade Paris-Sorbonne, Paris 2014, vol. III, 135 páginas.

COOK, Pam. "Memory in British Cinema: Brief Encounters." In: *Screening the past: memory and nostalgia in cinema* New York: Routledge, 2005.

CORPAS, Danielle. *Variações sobre um filme sinfonia na crítica de Siegfried Kracauer* <http://www.herramienta.com.ar/coloquios-y-seminarios/variacaoes-sobre-um-filme-sinfonia-na-critica-de-siegfried-kracauer>.

COULTASS, Clive. *Images for battle: British film and the Second World War, 1939-1945*. Newark: University of Delaware Press, 1989.

COUTINHO Mario Alves *André Bazin – O realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

CUNNINGHAM, John: *The Avant-garde, the GPO Film Unit, and British Documentary in the 1930's*. London: Eger Journal of English Studies VIII, 2008. p. 153–167.

DANISCHEWSKY, M. (org) *Michael Balcon's 25 years in film*. London: World Film Publications, 1947.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido - Tradição e Transformação do Documentário*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004.

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

_____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Conversações (1972-1990)*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

DUDLEY, J. Andrew *As principais teorias do cinema uma introdução*. Rio de Janeiro (RJ): Editora Jorge Zahar, 1989.

DUGUID, Mark, FREEMAN Lee, JOHNSTON Keith M. e WILLIANMS Melaine (editores) *Ealing Revisited* London: BFI, 2012.

DUPIN, Christophe. The postwar transformation of the British Film Institute and its impact on the development of a national film culture in Britain. *Screen*, v. 47, n. 4, p. 443-451, Winter 2006.

EYLES, Allen. *Gaumont British cinemas*, London: BFI 1996.

FABRIS, Mariarosaria. A questão realista no cinema brasileiro: aportes neorrealistas. *Alceu*, v. 8, n. 15, 2007.

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

Filmiliga, 12 de agosto de 1928, p. 10-11 (Amsterdã) Junho de 1930 p. 5-6, reeditada pela Arno Press, Nova York em 1969.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GAUTHIER, Guy. *O documentário – um outro cinema*. São Paulo: Papirus Editora, 2008.

GILLET, Philip. *The British working class in postwar film*. Manchester: University Press, 2003.

GLEDHILL, Christine. Play as experiment in 1920s British cinema. *Film History: An International Journal*, v. 20, n. 1, p. 14-34, 2008.

GODARD, Jean-Luc in Segundo Caderno – jornal O Globo – Rio de Janeiro 26/08/2008.

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

_____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrasilme, 1982.

_____. *Jean Vigo*. Rio de Janeiro (RJ): Paz e Terra, 1984.

GONZAGA, Adhemar e GOMES, Paulo Emílio Salles. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

GRIERSON, John. *Grierson on documentary*. HARDY Forsyth (ed) London: Faber and Faber, 1979.

HARDY, Forsythe (ed). *Grierson on Documentary*. London: Faber & Faber, 1966.

HARPER, Sue; PORTER, Vincent. Moved to tears: weeping in the cinema in postwar Britain. *Screen*, v. 37, n. 2, p. 152-173, 1996.

HILL, John. Government policy and the British film industry 1979-90. *European Journal of Communication*, v. 8, n. 2, p. 203-224, 1993.

HODGKINSON, Anthony and Rodney Sheratsky *Humphrey Jennings: More than a Maker of Films*. Hanover: University Press of New England, 1982.

HOUSTON, Penelope. *Went the Day Well?* London: BFI, 1992.

JACKSON, Kevin. *Humphrey Jennings*. London: Picador, 2004.

JACOBS Lewis *The Documentary Tradition*. NY: W. W. Norton & Company, 1979

JONES, Stephen G. *The British Labour Movement and Film, 1918-1939*. London: Routledge and Kegan Paul, 1987.

Jornal Tribuna da Imprensa 17/06/1980

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento das massas*. São Paulo: Cosac Naif. 2009.

_____. *Theory of film*. London: Oxford University Press, 1965.

LABAKI, Amir. (org) *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

_____. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo (SP): Editora Francis, 2006.

LAY, Samantha. *British Social Realism: From Documentary to Brit Grit*. London: Wallflower Press 2002.

LEACH, Jim. *British Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho - Televisão, Cinema e Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

LOW, Rachael. *Documentary and Educational Films of the 1930s*. London: George Allen & Unwin.

MACHADO Álvaro, Rogério Sganzerla fala da guerra da TV contra o cinema 2004. (grifos do autor). Disponível em:<<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/715,1.shl>> Acesso em: 27/12/2017.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas (SP): Papirus Editora, 2007.

MACPHERSON, Don; WILLEMEN, Paul. *Traditions of independence: British cinema in the thirties*. London: BFI Publishing, 1980.

MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho - O homem que caiu na real*. Portugal, Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004.

MIGLIORIN, Cezar (org). *Ensaio no Real – O documentário brasileiro hoje*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

MILLER, Laurence. Evidence for a British " Film Noir" Cycle. *Film Criticism*, v. 16, n. 1/2, p. 42-51, 1991.

MIRANDA, Luiz F. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990. p.65-7.

MOURÃO, Maria Dora. LABAKI, Amir (org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MURPHY, R. P. *The British cinema book*. British Film Institute, 2009.

MURPHY, Robert. *British cinema and the Second World War*. London; New York: Continuum, 2000.

_____. *Realism and tinsel: cinema and society in Britain, 1939-1949*. New York: Routledge, 1989.

NEELY, Sarah. Scotland, heritage and devolving British cinema. *Screen*, v. 46, n. 2, p. 241-246, 2005.

NEVES, David. *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.

NORONHA, Linduarte. *Da alegria de Aruanda ao absurdo da câmera russa*. Cinemais, Rio de Janeiro, n. 22, mar. abr. 2000.

O canto do mar. Piauí, 18 de outubro de 2012. Disponível em:<<http://piaui.folha.uol.com.br/o-canto-do-mar/>>. Acesso em: 27/12/2017.

ORBANZ, Eva. *Journey to a Legend and Back: The British Realistic Film*. New York: Zoetrope, 1981.

PELLIZZARI, Lorenzo; VALENTINETTI, Claudio M. *Alberto Cavalcanti*. Editions du Festival international du film de Locarno, 1995.

PERRRY, George. *Forever Ealing*. London: Pavilion, 1981.

PETRIE, Duncan J. A brief history of British cinematography. *American Cinematographer*. v. 80 n. 12, December 1999. p. 86-8.

PIERRE, Sylvie. *O Cinema Novo e o Modernismo*. Cinemais, Rio de Janeiro, n.6, jul-ago 1997.

Primavera de 1934, p. 166-168, co-autor Start Legg. Tradução alemã: *Ethik für den film*, em Klaue 1962, p. 95-97.

RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Ed., 1987. P399-454.

_____. *Cinema verdade no Brasil*. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil - Tradição e Transformação*. São Paulo, Summus Editorial, 2004.

RAMOS, José Mário Ortiz. *O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)*. In:

RENOIR Jean *Escritos sobre cinema – 1926 -1971* São Paulo: Nova Fronteira São Paulo (SP) 1990.

RICHARDS, Jeffrey, *The Age of the Dream Palace: Cinema and Society in Britain 1930-1939*. London: Routledge and Kegan Paul, 1984.

_____. Cinemagoing in Worktown: regional film audiences in 1930s Britain. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, v. 14, n. 2, p. 147-166, 1994.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naif , 2003.

_____. *Revolução no Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Alhambra, 1981.

ROTHA, Paul. *Documentary Film*. London: Faber and Faber, 1936.

_____. *Documentary filme: The use of film as médium to interpret creatively and in social terms th life of people as it exists in reality*. London: Faber and Faber, 1966.

SARGEANT, Amy (Ed.). *British Historical Cinema: The History, Heritage, and Costume Film*. London: Routledge, 2002.

Segundo Caderno Jornal O Globo – 26/08/08 p.10.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001

STAFFORD, Roy. 'What's Showing at the Gaumont?': Rethinking the Study of British Cinema in the 1950s. *Journal of Popular British Cinema*, v. 4, p. 95-111, 2001.

STAM, Robert. (ed.). *Brasilian Cinema*. East Brunswick: Associated University Presses, 1982. p. 306-27.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas (SP): Papyrus Editora, 2006.

_____. On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema. *Brazilian Cinema*, p. 306-327, 1982.

STAM, Robert; XAVIER, Ismail. *Brasilian Avant-Garde: Metacinema in the Tristestropiques*. Milenium Film Journal, New York, spring, 1980. p. 82-9.

SUSSEX, Elizabeth. *The Rise and Fall of British Documentary*. Berkeley: University of California Press, 1975.

SWANN, Paul. *The British Documentary Film Movement, 1926-1946*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

_____. *The Hollywood feature film in postwar Britain* (London; Wolfeboro, N.H.: Croom Helm, 1987.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org.) *Documentário no Brasil - Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

VALENTINETTI, Claudio M. *Um canto, um judeu e algumas cartas*. Rio de Janeiro: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi Cinemateca do MAM, 1997.

VELOSO, Geraldo. *O cinema atavés de mim – a longa trajetória d Theobaldo Odisseu de Almeida*. Belo Horizonte: CEC Centro de Estudos Cinematográficos, 2015.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

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

VIEIRA João Luiz. *A reflexividade na tela*. Cinemais, Rio de Janeiro, n. 30, jul. Ago. 2001.

WINSTON, Brian. *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and its Limitations*. London, BFI Publishing, 1995.

_____. *Lies, Damn Lies and Documentaries*. London: BFI Publishing, 2000.

WRIGHT, Basil, *The Long View*. London: Secker and Warburg, 1974.

XAVIER, Ismail. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicália e Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *O discurso cinematográfico: opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

Websites

[http:// www.bfi.or.uk](http://www.bfi.or.uk)

<http://39.mostra.org/br/diretores/740-ALBERTO-CAVALCANTI>.

<http://40.mostra.org/br/filme/3100-Filme-e-Realidade>.

http://articles.latimes.com/1994-09-11/books/bk-37034_1_jean-renoir.

<http://dreamsandvisions.squarespace.com/journal/2016/8/30/andre-bazin-on-catherine-hessling-and-renoirs-silent-films.html>.

<http://piaui.folha.uol.com.br/o-canto-do-mar/>.

<http://repec.org/mmfc03/Blancheton.pdf>. - Blancheton Betrand, French Exchange rate management in the mid 1920's lessons drawn from news evidences - Department of Economic History Bordeaux IV-Montesquieu University,

http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Fabris.pdf p.6.

<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/martin-scorsese-elege-os-onze-filmes-mais-assustadores-da-historia>

<http://www.britmovie.co.uk/history/bdm.html> British documentary overviewew fit from critical scrutiny in the light of recent research

http://www.channel4.com/fourdocs/guides/documentary_history.html A very short history of the British documentary

<http://www.dfgdocs.com/> British Documentary website

<http://www.documentaryfilms.net/festivals.htm> Directory of documentary film festivals

<http://www.imdb.com/title/tt0017925/>

<http://www.maristela filmes.com.br/>.

<http://www.oxdox.com/> Oxford International Documentary Festival

<http://www.recantodasletras.com.br/ensaios/2461955>

<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/715,1.shl>

<http://www.screenonline.org.uk/film/id/446186/> Screen Online essay on British documentary

<http://www.viniciusdemoraes.com.br/es/cine/alberto-cavalcanti-e-o-inc-ii>.

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/bio/biosalles.htm>.

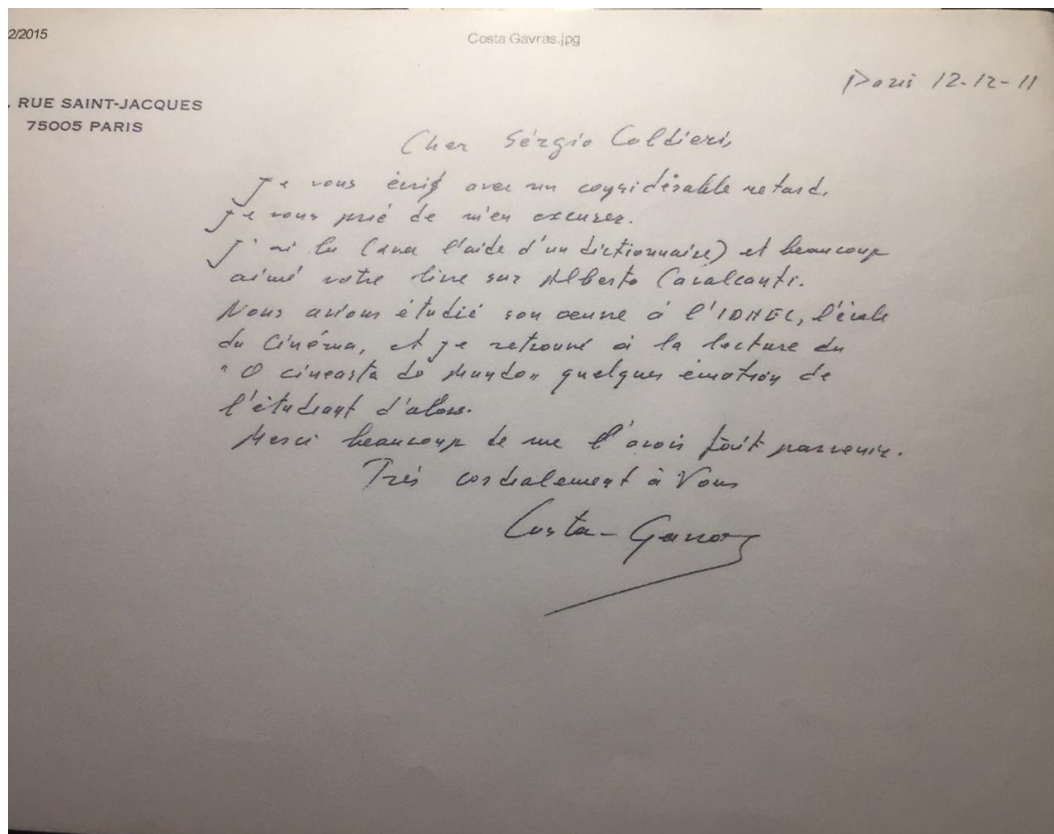
<https://carmattos.com/2017/03/28/35-anos-sem-cavalcanti/>.

<https://sheffdocfest.com/> Sheffield Documentary Festival

<https://www.theguardian.com/film/2005/jul/13/features.features11>

www.lafuriaumana.it/index.php/56-archive/lfu-23/327-amanda-de-freitas-coelh-poesia-em-imagens-sobre-o-cinema-de-alberto-cavalcanti

APÊNDICES



Apêndice 1: Reprodução de carta enviada pelo cineasta Costa Gavras, a Sérgio Caldeiri, sobre o livro Alberto Cavalcanti Cineasta do Mundo - Data: 12 de dezembro de 2011.

Original em francês - Tradução: Caro Sérgio Caldeiri, eu te escrevo com considerável atraso, peço que me desculpe. Eu li (com a ajuda de um dicionário) e gostei muito do seu livro sobre Alberto Cavalcanti. Nós estudamos a sua obra no IDHEL, escola de cinema, e eu recuperei durante a leitura de O cineasta do mundo, uma emoção do "estudante" de outrora. Muito obrigada por me trazer este sentimento. Atenciosamente, Costa Gavras.