

O Cinema e a Literatura dos anos 50 no Brasil e na Espanha: contribuições do neorrealismo e da ficção especulativa*

Resumo

O presente estudo tem como objetivo discorrer acerca da produção cinematográfica no Brasil e na Espanha, durante os anos 1950, levando em consideração as mudanças socioculturais ocorridas no cenário mundial, no período pós-1945. Busca-se mostrar como o cinema dos países em questão foi influenciado pelos avanços tecnológico e pelas tendências literárias advindas a partir do processo de desenvolvimento tecnológico. Baseado em apontamentos de pesquisadores do cinema brasileiro e espanhol, verificam-se significativas similaridades nos cenários cinematográficos desses países, haja vista que foram influenciados pelas mesmas correntes ideológicas e de produção. Os resultados apontam para uma importante influência da estética neorrealista italiana em ambos os países, bem como para uma significativa contribuição dos gêneros especulativos literários para a obtenção de uma linguagem esteticamente mais realista e atraente.

Palavras - chave: Cinema; Brasil; Espanha; Anos 50.

Naiara Sales Araújo

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres; pós-doutoranda em Literatura e Cinema pela Universidade de Granada; Professora da Universidade Federal do Maranhão.

Naiara.sas@gmail.com

Oswaldo Lorenzo Quiles

Doctor en Ciencias de la Educación; Profesor del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal en la Facultad de Educación y Humanidades de Melilla (Universidad de Granada –España–); Coordinador del máster oficial de la Universidad de Granada “Educación musical: una perspectiva multidisciplinar.

oswaldo@ugr.es

*El presente artículo de reflexión se enmarca dentro de una investigación posdoctoral que rastrea la relación Literature y Cine em Brasil y em España.

Citar: Araújo, N., & Lorenzo Quiles, O. (julio-diciembre 2018). O Cinema e a Literatura dos anos 50 no Brasil e na Espanha: contribuições do neorrealismo e da ficção especulativa. *La Palabra*, (33), 45–59. doi: <https://doi.org/10.19053/01218530.n33.2018.7863>

El cine y la Literatura de los años 50 en Brasil y en España: contribuciones del neorrealismo y de la ficción especulativa

Resumen

El presente estudio tiene como objetivo discurrir acerca de la producción cinematográfica en Brasil y España, durante los años 1950, teniendo en cuenta los cambios socioculturales ocurridos en el escenario mundial, en el período post-1945. Se busca mostrar cómo el cine de los países en cuestión fue influenciado por los avances tecnocientífico y por las tendencias literarias surgidas a partir del proceso de desarrollo tecnológico. Basado en apuntes de investigadores del cine brasileño y español, se verifican significativas similitudes en los escenarios cinematográficos de esos países, visto que fueron influenciados por las mismas corrientes ideológicas y de producción. Los resultados apuntan a una importante influencia de la estética neorrealista italiana en ambos países, así como para una significativa contribución de los géneros especulativos literarios para la obtención de un lenguaje estéticamente más realista y atractivo.

Palabras clave: Cine; Brasil; España; Años 50.

Cinema and Literature in Brazil and in Spain during the 1950s: Contributions of Neorealism and Speculative Fiction

Abstract

The present study aims at discussing the cinematographic production of the 1950s in Brazil and in Spain, taking into account social and cultural changes in the world after 1945. It seeks to show how the cinema of these countries was influenced by techno-scientific advances and literary tendencies arising from the process of technological development. Based on the notes of Brazilian and Spanish cinema researchers, it is possible to say that there are significant similarities in the cinematographic scenarios of these countries, as they were influenced by the same ideological and production tendencies. The results point to an important influence of Italian neorealist aesthetics in both countries, as well as to a significant contribution from literary speculative genres, in order to obtain an aesthetically more realistic and attractive language.

Keywords: Cinema; Brazil; Spain; 1950s.

Le cinéma et la littérature des années 50 au Brésil et en Espagne: contributions du néoréalisme et de la fiction spéculative

Résumé

La présente étude a pour objectif d'évoquer la production cinématographique dans le Brésil et l'Espagne des années 1950, en prenant en compte les changements socioculturels ayant eu lieu au niveau mondial durant cette période post-1945. Nous souhaitons montrer comment le cinéma, dans les pays précédemment cités, a été influencé par les avancées technico-scientifiques et par les tendances littéraires apparues à partir du processus de développement technologique de l'époque. En nous basant sur les notes de spécialistes du cinéma brésilien et espagnol, nous nous penchons sur les similitudes significatives qu'il existe entre ces deux environnements cinématographiques. Pour cela, nous partons de l'hypothèse selon laquelle le Brésil et l'Espagne ont été influencés par les mêmes courants idéologiques et de production. Les résultats confirment alors la grande influence de l'esthétique néoréaliste italienne dans les deux pays ainsi que l'importante contribution de la fiction spéculative dans la mise en place d'un langage esthétiquement plus réaliste et attrayant.

Mots clés: cinéma; Brésil; Espagne; années 50.

Os anos 50 foram marcados por mudanças que refletiram direta ou indiretamente no modo de pensar e agir do homem independentemente de sua nacionalidade, cultura ou crença. Se no âmbito da ciência e tecnologia, esses anos foram marcados por avanços considerados promissores, como a descoberta da estrutura do DNA, primeiro transplante de órgãos, envio de o primeiro ser vivo à órbita da Terra ou criação da NASA, na esfera territorial e política permaneceu um clima de tensão e conflitos impulsionados pela Guerra Fria, Revolução Cubana, Guerra do Vietnã, Guerra da Coreia, dentre outros embates ideológicos. Tudo graças ao

que se convencionou chamar de Revolução tecnológica.

A Revolução Tecnológica também foi responsável por evidentes transformações sociais, sobretudo, no que se refere ao campo da comunicação e informação. A década de 50 foi divisora de águas para popularização do rádio e da recém-chegada Televisão, como veículos indispensáveis de propaganda e disseminação de ideologias. Embora as transmissões abertas tenham acontecido em países como Alemanha, Estados Unidos e Inglaterra, ainda na década de 30, no Brasil e na Espanha só aconteceriam duas décadas

mais tarde. No Brasil, dos anos 50, segundo as palavras da pesquisadora Mônica Kornis:

[...] o país vivia sob a égide de uma ideologia prometeica, de crença no desenvolvimento, no progresso e na mudança. Este era um legado deixado por Vargas, do qual JK se apropriou com maestria. Juscelino *Kubitschek* adicionava ao desenvolvimentismo a ótica do otimismo e da tolerância política. E contava, na retaguarda, com um corpo institucional já formalizado e uma estrutura burocrática e estatal razoavelmente consolidada, que lhe permitiriam agir e decidir mesmo em mo-

mentos de crise política ou militar¹.

Tal otimismo e entusiasmo estavam presentes não só na esfera política, mas também no campo artístico-cultural. Com maior popularização da televisão e do rádio iniciava-se um processo promissor de transformação social, a partir de consolidação da cultura de massa. O aprimoramento e popularização dos meios de comunicação possibilitaram uma verdadeira reviravolta no estilo de vida da sociedade urbano-industrial, que passava a consumir influenciada pelas propagandas do rádio e da TV. As já conhecidas radionovelas traziam agora um ingrediente novo, as insistentes propagandas de produtos industrializados impulsionando uma rápida mudança nos hábitos domésticos.

Em se tratando de cinema, a onda de transformações do período pós-1945 possibilitou o avanço imediato da indústria hollywoodiana amparada pelo esforço do Governo Americano que tentava, a todo custo, ampliar sua influência econômica, política e ideológica para todo o ocidente. A estratégia era bastante ousada, mas eficaz: patrocinar e expandir a cultura norte-americana para os países menos desenvolvidos como o Brasil e toda a América Latina, mas também para os países

européus em desenvolvimento. Buscava-se mostrar a imagem de uma terra de oportunidades e prosperidade, onde o espírito de otimismo e de esperança tomava o lugar das tensões e dos desastres provocados pelas guerras.

O objeto de pesquisa desse estudo visa a discorrer acerca da produção cinematográfica, no Brasil e na Espanha, durante os anos 1950, levando em consideração as mudanças socio-culturais ocorridas no cenário mundial, no período pós-1945. Nesse contexto, busca-se mostrar como as indústrias espanhola e brasileira foram influenciadas pelos avanços tecnocientífico e, consequentemente, pelas tendências literárias advindas a partir do processo de desenvolvimento tecnológico.

Nesse período, a Espanha buscava uma forma de adentrar as fronteiras internacionais a partir de um governo mais tecnologicamente desenvolvido, centrado no capitalismo moderno, investimento estrangeiro, industrialização maciça, migração populacional, urbanização e expansão educacional. Tinha-se, assim, o início de uma sociedade de consumo impulsionada pelos ideários do regime. No entanto, este incipiente paraíso para o consumidor, como aponta Tatjana Pavlovic (2008),

revelaria, mais tarde, seu lado mais escuro e ameaçador. A modernização e a liberalização política provocariam crises em todos os âmbitos da cultura, política e economia. Entre as manifestações mais relevantes estavam as greves trabalhistas e os movimentos estudantis, terreno fértil para uma nova geração de ativistas políticos.

Envolto a esse sistema de mudança estava o cinema que outrora tinha servido ao regime como importante instrumento de propaganda e disseminação dos ideários do governo. O novo panorama industrial exigia também mudanças nas produções culturais, e o cinema, por ter sido criado a partir do desenvolvimento tecnológico, trazia a marca de ser o veículo mais propenso e passível de adaptações nas suas produções. Segundo Tatjana Pavlovic (2008),

The film culture of the fifties also saw the rise of a new generation, tied to the Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (Institute for Cinematic Investigation and Experimentation, or IIEC), the film school created on February 18, 1947. The two most important young voices were Juan Antonio Bardem and Luis García Berlanga, gra-

¹ Fragmento retirado da página <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos>, sem indicação de data.

duates of IIEC² (2008, p. 83).

Em outras palavras, os anos 50 foram palco de uma crescente onda de novas produtoras e profissionais que visavam a inovar e apresentar uma nova estética para o cinema local levando em conta os padrões Hollywoodianos, mais também a necessidade de uma produção nacional independente. Tal onda favoreceu o surgimento de um cinema de oposição, parcialmente, inspirado pela “Semana do Cinema Italiano” do Instituto Italiano de Cultura que aconteceu em Madri em 1951 e 1953. Essa nova proposta estética e política influenciou profundamente as produções cinematográficas nacionais, sobretudo, nos países subdesenvolvidos, particularmente, na América Latina, inclusive no Brasil, mas também em países europeus como na Espanha.

A partir da Semana do Cinema Italiano, os cineastas espanhóis tiveram contato com o neorrealismo italiano, um gênero desenvolvido, em partes, para confrontar os valores da estética cinematográfica fascista. Na percepção de Tatjana Pavlovic

(2008), o neorrealismo italiano, estava diretamente envolvido com a realidade social e os problemas decorrentes das guerras, o que dava aos diretores um enquadramento estético e político para a exploração de sua própria realidade social. Além da preocupação com a pobreza e com os problemas sociais, o neorrealismo também foi impulsionado pela necessidade de renovação cinematográfica formal.

Dessa forma, a estética neorrealista foi estabelecida como o principal modelo estético para o cinema espanhol dissidente, na década de 1950. No entanto, dentro do contexto de repressão e de opressão vigente na Espanha, a aceitação de uma política de renovação, bem como a recepção e apropriação do neorrealismo estavam longe de ser passífica e sem resistência, visto que, para o regime, o neorrealismo era uma tendência estrangeira que não configurava a realidade artística espanhola. Assim, para dar uma abordagem mais nacional ao movimento, alguns críticos de cinema adotaram o termo “Espanholização do neorrealismo”, uma vez que as circunstâncias políticas espanholas, em contraste com o

contexto italiano, não permitiu a postura política mais radical que o movimento exigia.

O neorrealismo espanhol foi criticado por não se empenhar em manter as características formalistas do movimento, sobretudo no tocante à crítica social que caracterizou seus homólogos italianos, perdendo assim, o caráter esquerdista que impulsionou as mudanças na Itália, conforme aponta Tatjana Pavlovic (2008):

Spanish neorealism has been criticized for absorbing only empty formalist traits of the movement, void of the social criticism that characterized its Italian counterparts. Furthermore, neorealism, which was originally associated with a leftist worldview, became ideologically reinscribed in the Spanish context. The most notorious example of this reinscription was José Antonio Nieves Conde's *Surcos* (1951), a film that can paradoxically be categorized as Falangist neorealism³ (2008, p.85).

Convém notar que mesmo com as imposições do regime, os cineastas tinham acesso e, por vezes, contato com os movimentos

² A cultura cinematográfica dos anos cinquenta também viu o surgimento de uma nova geração, vinculada ao Instituto de Investigações e Experiências Cinematográficas (Instituto de Pesquisa e Experimentação Cinematográfica e IIEC), a escola de cinema criada em 18 de fevereiro de 1947. As duas mais importantes vozes jovens desta época foram Juan Antonio Bardem e Luis García Berlanga, graduados pelo IIEC.

³ O neorrealismo espanhol tem sido criticado por absorver apenas traços formalistas vazios do movimento, sem a crítica social que caracterizou seus homólogos italianos. Além disso, o neorrealismo, originalmente associado a uma visão de mundo esquerdista, tornou-se ideologicamente reinscrito no contexto espanhol. O exemplo mais notório desta reinscrição foi *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde (1951), um filme que paradoxalmente pode ser categorizado como neorrealismo Falangista.

que ocorriam no meio cinematográfico tanto na Europa como nos Estados Unidos possibilitando não só influências europeias - como no caso do neorealismo italiano - mas também das tendências Hollywoodianas que se utilizava cada vez mais dos avanços tecnológicos para produzir obras ainda mais atraentes e sedutoras aos olhos dos telespectadores.

Nesse sentido, a Literatura servia como importante aliada da indústria hollywoodiana, haja vista que essa onda de otimismo era característica central da Era de Ouro da Ficção Científica (Golden Age of Science Fiction), época em que a ficção científica ganhou ampla divulgação e popularidade. Durante as décadas de 40 e 50, um grupo de escritores, incluindo Isaac Asimov, James Blish, Frederik Pohl, Cyril M. Kornbluth e Judith Meril expressaram seu otimismo utópico sobre o contributo da ciência e da tecnologia para a humanidade e tendiam a elogiar o cientista como agente de progresso e estabilidade econômica.

Esse período é caracterizado por suas narrativas lineares com aventuras tecnológicas onde robôs, aeronaves, alienígenas, dentre outros ícones da ficção científica, eram elementos indispensáveis do enredo. Essa época é marcada pela existência de muitas revistas de ficção científica destinadas a uma au-

diência adulta que incentivou novos escritores e foram fonte de novas ideias para os as narrativas literárias e cinematográficas. *Surpresa, The Magazine of Fantasy e Science fiction, Amazing, New Worlds e Galaxy Science Fiction* foram algumas das revistas mais importantes que influenciaram, consideravelmente, a forma e as temáticas artísticas da década de 50. Muitos dos escritores mais representativos da Era de Ouro foram reconhecidos pela primeira vez quando suas obras foram publicadas nessas revistas.

Na Espanha, a ficção científica também teve sua parcela de contribuição para as inovações cinematográficas dos anos 50, visto que esse gênero tem suas primeiras narrativas ainda no século XIX, popularizando-se a partir de obras como *Luni-grafia* (1855) de M. Krotse ou *Una temporada en el más bello de los planetas* (1840) de Tirso Aguimana de Veca, *El anacronópete* (1887) de Enrique Gaspar, dentre outros. De acordo com Julian Díez e Fernando Moreno Angel (2014) em *Historia y antología de la ciencia ficción española*, o gênero teve importantes produções no início do século XX, como por exemplo, *Crímenes literarios* (1906), de Rafael Zamora y Pérez de Urría e *Homes artificiales* (1912), de Frederich Pujulà i Vallès, dentre muitos outros.

Nesse contexto, merecem destaque as contribuições de José de Elola (ou Coronel Igotus), Frederic Pujulà, Elias Cerdá e Domingo Ventalló para o gênero. Estes são considerados os autores mais importantes da literatura especulativa e de ficção científica, no período que antecedeu a Guerra Civil. Seus escritos foram publicados em uma das primeiras revistas de ficção científica do mundo, *a Biblioteca Novalesco-Científica* (1921-1923). Durante a Guerra Civil Espanhola poucas obras de ficção científica foram escritas e o gênero sofreu um período de letargia, emergindo somente no início da década de 1950.

A partir da série espacial *La Saga de los Aznar* (1953-1958 e 1973-1978), 32 novelas de ficção científica, de Pascual Enguídanos, o gênero volta a fazer parte das produções nacionais, ao mesmo tempo em que dialoga com o cinema, o rádio e a TV. A obra de Enguídanos apresenta aventuras similares àquelas que popularizaram a gênero de Ficção Científica norte-americana durante os anos trinta e quarenta, onde o otimismo em relação aos avanços tecnológicos inspirava jovens escritores a produzirem narrativas especulativas, sobretudo aquelas relacionadas à conquista de outros planetas ou do espaço, tendência representada por autores como E. E. Smith, Edmond Hamilton e Jack Williamson. Fortemente marcadas por um

carater épico, essas narrativas frequentemente privilegiavam os conflitos bélicos e a aventura, sempre utilizando-se da ciência e da tecnologia, como instrumento condutor da trama. Em *La Saga de los Aznar* Engruñados constrói sua narrativa utilizando-se de planetas fictícios ao mesmo tempo em que dialoga com estruturas de regimes feudais arcaicas, príncipes e senhores, povos primitivos oprimidos, homens silícios, homens insetos, plantas, peixes ou outros seres formados a partir dos ambiente natural em que vivem.

Nesta discussão, é pertinente ressaltar a importância do escritor José Mallorquí Figueroa que dedicou parte de sua escrita à literatura de ficção científica. Percebendo a importância do gênero para o novo contexto artístico cultural, Figueroa decide traduzir, adaptar e publicar os principais clássicos da Literatura de ficção científica anglo-americana das eras de Gernsback e Campbell. Influenciado pelas *pulp magazines* – revistas de baixo custo e de fácil acesso popular especializadas em literatura de ficção - Figueroa lança a coleção *Futuro* (1953-1956), que com seu sucesso de vendas, ajudou a popularizar o gênero em território espanhol. Um de seus personagens mais famosos, que ocupou vários números na coleção, foi o capitão da Federação, Pablo Rido, contratado pelo governo para resolver pro-

blemas diversos. Inspirado no estilo de “Capitain Future”, de Hamilton, Capitão Pablo Rido era um herói romântico que amava a liberdade e a independência. Este perfil de herói tomaria forma nas grandes telas, em muitos filmes espanhóis da década de 50.

Nessa mesma década, começou a ser produzida uma série de rádio para crianças, *Diego Valor*, em que o herói enfrenta as forças do mal para salvar a Terra das invasões dos macianos. Com o sucesso alcançado, a série produziu 1200 episódios e posteriormente foi transformada em quadrinho (1954-1964), além de inspirar a adaptação de três peças de teatro (1956-1959) e a primeira série de TV espanhola (1958). Dessa forma, como sugere Mikel Peregrina Castaños (2015), fica claro que a ficção científica espanhola, durante a era Franco, foi considerada uma importante manifestação da literatura popular e influenciou outros meios de representações artísticas, como teatro televisão, cinema e pintura.

Embora não muito visível, os temas da ficção científica ou de outros gêneros especulativos estavam presentes em muitas obras cinematográficas da década de 50, como por exemplo, *Calabuch* (1956), de Luís García Berlanga. A narrativa é ambientada em meio à Guerra Fria, onde o protagonista, Professor

Hamilton, um sábio ingênuo que acreditava nos benefícios da energia nuclear, percebe que estava errado e foge, levando consigo todos os seus segredos. Nota-se que, a partir da temática da Guerra Fria, *Calabuch* antecipa uma discussão que mais tarde seria bastante explorado nas narrativas da *New Wave* da ficção científica durante as décadas de 60 e 70.

Não muito diferente da realidade espanhola, encontrava-se a indústria cinematográfica brasileira que passava por um processo de transformação impulsionado pelas ideias modernistas das décadas de 20 e 30, mas também pelas novas tendências advindas dos avanços tecnológicos em escala mundial. Acompanhando o ritmo frenético do processo de modernização da sociedade brasileira, a década de 50 foi marcada pela necessidade de uma renovação estética no campo das artes. Em se tratando de cinema, pretendia-se fazer uma produção de forte apelo nacional, com a utilização de uma nova linguagem e com temáticas populares, mas com valores completamente diferentes daqueles presentes nas *Chanchadas*, que marcaram a terceira etapa do cinema nacional, entre os anos 1930 e 1950.

As *Chanchadas*, vale ressaltar, foram um gênero fílmico considerado, por muitos críticos, como autenticamente brasileiro

- embora tenha suas raízes nos musicais estrangeiros – cujos enredos eram compostos por comédias musicais, misturadas com elementos de filmes policiais e de ficção científica, além de um humor picante e, por vezes, malicioso. Dentre as principais características, podemos elencar a comicidade, o forte apelo ao popular, a paródia e também a forte presença musical dos ritmos carnavalescos. Considerado, por muitos, um espetáculo vulgar, este gênero recebia duras críticas, tanto no meio artístico como religioso.

Idealizava-se assim, uma nova etapa para a indústria filmica brasileira. Vislumbrando novos horizontes e com o intuito de modernizar e intelectualizar o cinema brasileiro, surge a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, no dia 4 de Novembro de 1949, financiada pelos empresários Francisco Antônio Paulo Matarazzo, conhecido como Ciccillo, e Franco Zampari membro de uma das famílias mais ricas do Brasil, nos anos 50. A dupla Ciccillo e Franco ficou conhecida como os mecenas das artes de São Paulo, pois no ano anterior tinham inaugurado o Teatro Brasileiro de Comédias (TBC). Para a pesquisadora Maria Rita Galvão (1981), estes empresários foram de extrema importância para o desenvolvimento do teatro e de um cinema independente no Brasil, haja vista que essas duas formas de expressão

só tomariam formas nacionais a partir do surgimento do TBC e da Companhia Vera Cruz, cuja principal aspiração era produzir obras brasileiras com padrão Universal.

De acordo com a pesquisadora Mônica Kornis (2008), o desejo de nacionalização, utilização e exploração de aspectos da cultura popular no meio cinematográfico era um movimento geral que abrangia todo o cinema da época, desde aquele produzido Cinédia e Atlântida, inclusive as chanchadas, até os filmes feitos por jovens que iriam promover uma verdadeira revolução estética no cinema brasileiro, como Nelson Pereira dos Santos considerado o precursor dos ideários do Cinema Novo, que tomaria forma e se concretizaria mais tarde, nos anos 60.

A proposta de Vera Cruz se diferenciava por ter um objetivo claro e predefinido: produzir filmes de qualidade que acompanhassem o processo de desenvolvimento tecnológico pelo qual o país estava passando e que fossem capazes de concorrer com as produções internacionais, o que implicaria em alto custo de produção. Descrevendo o contexto em que a Vera Cruz surge, Maria Rita Galvão (1975) afirma:

A Vera Cruz surge num momento de grande efervescência cultural em São Paulo, um pós-guerra rico de idéias

e realizações. Num curto espaço de tempo - cinco, seis anos, talvez - a cidade assiste, um tanto perplexa e orgulhosíssima, ao nascimento de dois museus de arte, à formação de uma companhia teatral de alto nível, à multiplicação de concertos, escolas de arte, conferências, seminários exposições, revistas de divulgação artística e cultural, à construção de uma grande moderna casa de espetáculos, à criação de uma filмотeca, à inauguração *de uma bienal de artes plásticas a tudo o quanto é sinal de expansão dessa cultura eminentemente urbana e burguesa que distingui a grande cidade da província* (1975, p. 56).

De fato, a Vera Cruz surge em um ambiente propício, com atividades culturais intensas que muito agradava ao público burguês. O fato de seus fundadores serem italianos contribuiu para que suas obras sofressem também influências do Neorealismo italiano, a exemplo da Espanha, visto que um dos entraves, enfrentados pela Vera Cruz, foi a falta de técnicos preparados para o cinema com a qualidade almejada, impulsionando a contratação de técnicos italianos, alemães e suecos.

Parece ser consensual a importante contribuição que a companhia Vera Cruz deu ao cinema brasileiro tanto pelo seu valor estético quanto pelo sua estrutura de produção. Segundo os

críticos Randal Johnson e Robert Stam:

*The films of Vera Cruz realized, in a sense, a long cherished goal of many Brazilian filmmakers: a level of artistic quality equal to that of Europe or the United States. Through their themes, genres and production values they achieved the look of the First World dominant cinema. They adopted the full panoply of conventional devices: sophisticated sets, classical framing, elaborate lighting fluid cutting and camera movements, dissolves for the passage of time, and so on*⁴ (1995, p.28).

Apesar da inegável contribuição da companhia Vera Cruz, esta foi alvo de duras críticas, sobretudo pelo seu caráter burguês que, para muitos críticos, mais atendia aos anseios da burguesia dos cineclubes do que da classe artística. O crítico e cineasta Alex Viany (1987) destaca a importância e os avanços desta indústria para o cinema nacional, mas também aponta os pontos negativos que levariam a sua derrocada:

Do lado positivo, deve-se ressaltar, houve uma sensível melhora no nível técnico e artístico de nossos filmes depois do aparecimento dos

estúdios de São Bernardo. Além disso, com todas as falhas de estrutura, programa e administração, não há dúvida de que, num sentido histórico, a Vera Cruz precipitou a industrialização do cinema no Brasil. Do lado negativo, entretanto, houve um abrupto encarecimento da produção, nem sempre justificado pela melhoria técnica e artística. Muita gente diz, provavelmente com razão, que a Vera Cruz quis voar muito alto e muito depressa, construindo estúdios grandes demais para seu programa de produção, ao mesmo tempo em que descuidava de fatores tão importantes como a distribuição, a exibição, a administração e a arrecadação (VIANY, 1987: 109).

Pelas razões acima expostas, o sucesso da Vera Cruz durou apenas 5 anos. Alguns de seus filmes fizeram muito sucesso no exterior, participaram dos mais importantes festivais de cinema do mundo e galgaram almejados prêmios. O filme *O Cangaceiro*, por exemplo, foi assistido em mais de 80 países e faturou mais de 50 milhões de dólares, graças a sua qualidade técnica e de produção. Outras importantes produções da década de 50 foram: *Caiçara* (1951), *Terra é sempre Terra* (1951), *Ângela* (1952), *Sai da Frente* (1952),

Tico-Tico no Fubá (1952), *O Cangaceiro* (1952/1953), *Apassionata* (1952), *Nadando em Dinheiro* (1952), *Uma Pulga na balança* (1952), *Sinhá Moca* (1953), *Esquina da Ilusão* (1953), *É Proibido Beijar* (1953), *Candinho* (1953), *Luz Apagada* (1953), *Na Senda do Crime* (1954), *Floradas na Serra* (1954), *O Sobrado* (1956), *O Gato de Madame* (1956), *Osso, Amor e Papagaios* (1956), *Paixão de Gaúcho* (1957), *Estranho Encontro* (1957), *Rebelião em Vila Rica* (1957), *Ravina* (1958). Mesmo com o sucesso obtido em muitas das produções feitas até 1954, o montante arrecadado não era suficiente para manter a estrutura e o investimento que vinha sendo feito desde sua fundação em 1949, provocando um processo de endividamento e posterior falência.

Como citado anteriormente, o sucesso da Vera Cruz se deu, de forma mais visível, em elementos relacionados à infraestrutura e técnica. No entanto, um fato a ser apontado é o tratamento que esta companhia dava às mudanças e transformações sociais que ocorriam na época, bem como sua intensão de visitar as novas tendências do universo literário, local e internacional. Nesse sentido, é possível

⁴ Os filmes de Vera Cruz perceberam, de certa forma, um longo e precioso objetivo de muitos cineastas brasileiros: um nível de qualidade artística igual à da Europa ou dos Estados Unidos. Através de seus temas, gêneros e valores de produção, eles alcançaram o padrão do cinema dominante do Primeiro Mundo. Eles adotaram a panóplia completa de dispositivos convencionais: cenários sofisticados, enquadramento clássico, iluminação elaborada, cortes de fluidos e movimentos de câmeras, se dissolvem para a passagem do tempo, e assim por diante... [Tradução nossa]

perceber forte influência das narrativas de ficção científica, visto que muitos arranjos feitos nas produções cinematográficas modernas brotaram de técnicas utilizadas primeiramente no universo narrativo literário.

A obra *O Cangaceiro* (1953), por exemplo, recebeu uma importante contribuição da escritora Raquel de Queiroz, que embora não seja consagrada como escritora de ficção científica foi bastante influenciada pelas tendências literárias que surgiram na Europa a partir dos avanços tecnocientífico. Tendo sido responsável pelos diálogos presentes no filme, Raquel pode expressar na tela a reação - de repulsa ou admiração - do homem comum para com os instrumentos tecnológicos até então pouco acessíveis, como se pode notar nas cenas iniciais em que capitão Galdino é apresentado pela primeira vez a um teodolito⁵ e questiona se este servia para tirar fotos. Fica evidente também o fascínio do homem comum ao desconhecido ou estrangeiro, como se percebe na cena em que todos os cangaceiros se reúnem para tirar uma foto com um fotógrafo Francês.

Esta obra filmica é repleta de diálogos que remetem ao estranhamento do homem do campo aos avanços tecnológicos, característica marcante na obra de

Raquel de Queiros, sobretudo em sua obra de ficção científica, *Ma-Hôre*, escrita na década de 50, mas publicada pela primeira vez em 1961, na coletânea de contos de Ficção Científica, *Histórias do Acontecerá*, onde encontramos contos de Álvaro Malheiros, André Carneiro, Antônio Olinto, Clovis Garcia, Dinah Silveira de Queiroz, Leon Eliachar, Ruy Jungmann e Zora Seljan.

Ma-Hôre (1961) narra a estória de um homúnculo alienígena que após observar com curiosidade a chegada da tripulação de um navio espacial ao seu planeta, Taloi, consegue entrar na nave e ganhar a simpatia dos tripulantes, inicialmente visto como gigantes. Por serem seres, aparentemente, pouco civilizados, os nativos do planeta Talô são denominados de “aborígenes”. Seu estilo de vida remete aos povos primitivos, com poucos avanços técnicos e uma relação de simbiose com a natureza. Embora alheio ao uso da tecnologia utilizada na nave, a adaptação do homúnculo é imediata. De acordo com o pesquisador Ramiro Giroldo (2016),

o conto aqui em pauta trata da própria adoção de paradigmas estrangeiros na abordagem de especificidades brasileiras. Ou seja, elabora ficcionalmente a tensa re-

lação entre uma região afim aos parâmetros de desenvolvimento hegemônicos e outra à margem deles. A apropriação de instrumentos e práticas advindos do centro se dá no conto em duas instâncias complementares: no enredo e no uso dos próprios procedimentos ficcionais característicos da ficção científica (GIROLDO, 2016, p. 09).

Os procedimentos ficcionais utilizados por Raquel de Queiroz e outros escritores de ficção científica alimentaram a prática de uma produção que contemplava não só o que era visível na sociedade mas também aquilo que era temido por ser desconhecido, inatingível ou imprevisível. Em outras palavras, especular sobre o modo de vida do homem no futuro a partir de elementos presentes ou simplesmente a partir de imaginação do autor, passou a fazer parte do estilo literário da época, influenciando também a produção cinematográfica.

Vale a pena ressaltar que, assim como na Espanha, o gênero Ficção Científica teve suas primeiras manifestações no Brasil, ainda no século XIX como aponta Araújo (2016). Segundo esta pesquisadora, as primeiras narrativas tratavam de reformas políticas a partir de eventos ou sociedades futuras como em

⁵ - Instrumento de precisão óptico que mensura ângulos verticais e horizontais; bastante utilizado pelos estudos de topografia, sobretudo no início do século, nas construções de estradas.

Páginas da História do Brasil (1868-1872) de Joaquim Felício dos Santos e *O Doutor Benignus* (1875) de Emílio Zaluar.

Após a virada do século, o gênero se desenvolveu com os autores focando em reformas sociais e agrárias, bem como em eugenias e nos papéis sociais das mulheres, como em *Brazil no Ano 2000* (1909), de Godofredo Barnsley e *O Reino do Kiato* (1922), de Rodolfo Teófilo, *A Liga dos Planetas* (1922) de Albino Coutinho, e *A Amazonia Misteriosa* (1925) de Gastão Cruls, entre outros. Todas estas obras são, todavia, de alguma forma derivadas da ficção científica anglo-europeia. Em 1926, o escritor José Monteiro Lobato escreveu *O Presidente Negro*, uma sátira que relata a história de um homem comum e professor de física que inventou uma máquina do tempo capaz de prever o futuro dos Estados Unidos até 3527 (ARAÚJO, 2016, p. 03).

Podemos citar ainda as obras de Gerônimo Monteiro, considerado o primeiro escritor de ficção científica brasileira: *O irmão do Diabo* (1937), *Três meses no século 81* (1947) *A cidade perdida* (1948). Em 1937, Monteiro foi convidado a fazer uma série de rádio com seu personagem principal, Dick Peter, transformando suas novelas radiofônicas em verdadeiros sucessos de público ouvinte. Estas obras mostram que o universo

literário brasileiro não estava tão alheio às transformações sociais, resultantes do processo de modernização tecnológica. Pelo contrário, discussões acerca da Ciência e da Tecnologia, embora estivessem às margens da agenda cultural da primeira metade do século, permeavam as rodas temáticas da época.

Em *A cidade perdida* (1948), por exemplo, a narrativa gira em torno da existência de uma civilização perdida, descendente dos atlantes, descoberta no interior da Amazônia. Envoltos a uma atmosfera de dúvidas, as personagens são levadas a questionar-se, o tempo todo, sobre a existência ou não da cidade perdida. Nesta obra, Gerônimo Monteiro não lança mão dos grandes ícones da ficção científica, mas utiliza-se de um discurso que dialoga ora com o conhecimento científico, ora com o conhecimento empírico, evidenciando uma atmosfera de transição, incertezas e mudanças de hábitos e costumes:

— Isso é fantasia, Jeremias. É claro que Conan Doyle sabia de alguma coisa, mas a verdade científica, meu caro Jeremias, é que o planalto central do Brasil é formado pelas rochas pertencentes ao período chamado, em geologia, “de transição”;

.....

Cale-se! Agora, está falando a Ciência! O solo da maior

parte do nosso país é constituído de rocha primitiva, arcaica (Monteiro, 1948).

Durante os anos 50, com o lançamento das revistas *Cinelar Fantastic* e *Edição Maravilhosa*, da antologia *Maravilhas da Ficção Científica*, da editora Cultrix, e com a publicação da obra *O Homem que Viu o Disco-Voador*, de Rubens Teixeira Scavone, esse gênero literário toma fôlego tornando-se mais visível, mesmo que de forma tímida. Nessa época, a TV também foi palco de divulgação e popularização de narrativas especulativas, com as séries *Capitão 7* (1954), da TV Record e *Lever no Espaço* (1957), da TV Tupi.

Por todo o exposto até aqui, pode-se dizer que as produções cinematográficas da década de 50 foram influenciadas pelas novas tendências narrativas brotadas no seio do gênero especulativo, já bastante difundido pelo cinema Norte Americano e Europeu em obras como: *Destino à lua* (1950), *O dia em que a Terra parou* (1951), *Vôo para Marte* (1951), *O Monstro do Ártico* (1951), *A guerra dos mundos* (1953), *A ameaça veio do espaço* (1953), *Mulheres-gato da Lua* (1953), *Os Invasores de Marte* (1953), *O Mundo em Perigo* (1954), *The Quatermass Xperiment* (1955), *Earth vs. the Flying Saucers* (1956), *Creature from the Black Lagoon* (1954), *It Conquered the World*

(1956), *Invasion of the Saucer Men* (1957), dentre muitos outros.

No Brasil, é possível perceber uma tentativa de acompanhar as tendências internacionais no âmbito das discussões que envolvem os avanços tecnológicos em obras com *Nadando em dinheiro* (1952), *Carnaval em Marte* (1954), *Osso, Amor e Papagaios* (1956), *O Homem do Sputnik* (1959) consideradas obras de ficção científica por conterem os ícones próprios das narrativas futurísticas ou especulativas, como robôs, espaçonaves, ou alienígenas, dentre outros. No entanto, as influências do gênero vão além da presença real destes ícones nas obras; as contribuições desse estilo narrativo para o cinema podem ser perceptíveis nos diálogos, movimentos, iluminação e ambientação, e, sobretudo na visão e relação das personagens para com o meio social, como se pode perceber logo na primeira cena do filme *Agulha no Palheiro* (1953).

É bem verdade que o número de produções cinematográficas de ficção científica, no Brasil dos anos 50, foi muito tímida e limitada se comparada aos números dos países de primeiro mundo. No entanto, é importante

salientar que esse período foi um período de efervescência cultural e artística podendo ser considerado um período de transição para mudanças que mais tarde surgiriam tanto no meio literário quanto no meio cinematográfico, com o Cinema Novo dos anos 60. Como afirmam, Randal Johnson e Robert Stam (1995),

*The first signs of a new awakening in Brazilian cinema occurred several years before the official beginning of the movement coinciding ironically with the bankruptcy of Vera Cruz Studios. Although Brazilian cinema, out of economic necessity, had always been predominantly non industrial in its form of production, post- Vera Cruz period film makers began opting for independent and craft forms for reasons of aesthetic and political choice*⁶ (1995, p.32).

É aparentemente contraditório que após a companhia Vera Cruz ter incorporado ao cinema brasileiro uma linguagem cinematográfica internacional, projetando-o internacionalmente e aprimorando-o em termos técnicos e estéticos (Galvão, 1975), fale-se de produções artesanais e independentes. No entanto, como falado anteriormente, os anos 50 foram anos

de inquietação e inovações na forma de ver e projetar a realidade o que pode ser facilmente percebido nas produções filmicas da época que embora sejam consideradas independentes e artesanais refletem as tendências realistas.

As obras como *Rio 40 graus* (1955), *Rio Zona Norte* (1957) e *O Grande Momento* (1958), de Nelson Pereira dos Santos são exemplos de obras que refletem o universo urbano de forma realista e humanista, mostrando um novo olhar sobre o eu e o outro. A esse respeito, Kornis (2008) comenta:

Ao contrário do cinema industrial, tratava-se de produções de baixo orçamento e de caráter autoral que, numa linguagem realista, traziam uma abordagem humanista tanto da realidade nacional quanto da cultura popular. Entre as mudanças estéticas mais importantes, destaca-se a utilização de longas sequências que procuravam um registro da realidade tal como ela se apresentava (2008, p.53).

De forma muito similar, se deu o desenvolvimento do cinema Espanhol nos anos 50, sofrendo influências diretas do realismo literário do final do século XIX

⁶ Os primeiros sinais de um novo despertar no cinema brasileiro ocorreram vários anos antes do começo oficial do movimento (Cinema Novo) coincidindo ironicamente com a falência dos Estúdios Vera Cruz. Embora o cinema brasileiro, por necessidade econômica, sempre tenha sido predominantemente não industrial em sua forma de produção, no período pós-Vera Cruz os cineastas começaram a optar por formas independentes e artesanais como questão de escolha estética e política [Tradução Nossa].

e início do século XX, apresentando uma visão mais detalhada dos fatos e ao mesmo tempo das relações humanas com o meio em amplo desenvolvimento tecnológico, como aponta Núria Triana-Toribio (2003).

[...] realist films made in Spain had to show their Spanish inflection by creating a nationalist narrative of origins linking film realism to Spanish literary and visual realism. In this argument, Spanish realist filmmakers were the logical inheritors of the picaresque tradition, Goya, and the nineteenth century realist novel.⁷(2003, p.34).

Neste sentido, as novas técnicas e temas do realismo cinematográfico bebiam nas fontes do realismo literário que pregavam uma arte mais direcionada aos problemas sociais, ou seja, uma arte engajada e comprometida como o homem e seus anseios frente aos descobrimentos científicos e as mudanças provocadas pelos avanços tecnológicos. Nesse aspecto, as novas tendências eram opostas aos ideários apresentados pela igreja católica, que conhecia o potencial de inovação dos movimentos realistas e via no cinema um

importante veículo para difusão de ideias revolucionárias. Assim, a interferência da igreja nas produções cinematográficas foi uma constante na Espanha dos anos 50. No entanto, como aponta Triana-Toribio (2003), os filmes religiosos terminam por adotar técnicas realistas.

*By the mid-1950s there was widespread and unconditional defense of religious films that made use of realist techniques and non-religious ones which offered a 'vertiente amable y simpática' (gentle and agreeable version) of realism. [...] Prize winners like *Cerca de la ciudad* (L. Lucia, 1952), *Cómicos* (J. A. Bardem, 1954) *Historias e la radio* (Saenz de Heredia, 1955) *Calabuch* (L. Garcia Berlanga, 1955), *Un traje blanco* (Rafael Gil, 1956), *María*, matrícula de Bilbao (L. Vajda, 1960) all used the filmic techniques of neo-realism⁸ (TRIANA-TORIBIO, 2003, p 51).*

Em outras palavras, o cinema espanhol dos anos 50 foi tomado pelas tendências realistas já bastante difundidas no cinema europeu, sobretudo nos países precursores do desenvolvimento tecno-científico. No Brasil, a mesma tendência se verifica,

entretanto, as limitações em termos de estrutura física e técnica, impossibilitaram grandes avanços e uma produção menos independente da indústria estrangeira.

Considerações Finais

Em termos gerais, pode-se dizer que o Brasil e a Espanha apresentam uma produção cinematográfica parcialmente similar nos anos 50. Embora haja significantes diferenças entre os contextos políticos e econômicos desses dois países, as manifestações artístico-culturais que ocorreram no âmbito internacional provocaram importantes mudanças nos seus cenários nacionais implicando em novas tendências nas produções literárias, televisivas, teatrais e cinematográfica, dentre outras formas de representação artísticas.

O primeiro fator de aproximação a ser destacado está relacionado à visão de mundo a partir dos avanços científicos e tecnológicos que, de uma forma ou de outra, provocaram profundas mudanças no modo de agir e de pensar do homem moderno. Nesse sentido, o realismo italiano foi, indubitavelmente, um movimento que influenciou

⁷ Os filmes realistas feitos na Espanha tiveram que mostrar sua inflexão espanhola criando uma narrativa nacionalista de origens que liga o realismo cinematográfico ao realismo literário e visual espanhol. Neste argumento, cineastas realistas espanhóis foram os herdeiros lógicos da tradição picaresca, Goya, e do romance realista do século XIX. [Tradução Nossa]

⁸ Em meados da década de 1950, havia uma defesa generalizada e incondicional de filmes religiosos que faziam uso de técnicas realistas e não religiosas que ofereciam uma "versão gentil e agradável" (versão gentil e agradável) do realismo. [...] Vencedores do Prêmio como *Cerca de la ciudad* (L. Lucia, 1952), *Cómicos* (JA Bardem, 1954) *Historias e a rádio* (Saenz de Heredia, 1955) *Calabuch* (L. Garcia Berlanga, 1955), *Un traje blanco* (Rafael Gil, 1956), *María, matrícula de Bilbao* (L. Vajda, 1960) utilizaram as técnicas fílmicas de neo-realismo. [Tradução Nossa]

direta e indiretamente as produções literárias e cinematográficas de muitos países europeus e latino americanos, colocando assim o Brasil e a Espanha em posições similares em termos de percepções e adoção de valores estéticos e humanísticos.

Outro importante ponto de intercessão refere-se ao diálogo que

as produções cinematográficas, tanto Brasileiras com Espanholas, fizeram com as produções literárias especulativas ou de ficção científicas, das quais foram retirados muitos dos elementos temáticos necessários para a produção de uma narrativa mais realista e atraente. Vale ressaltar que os filmes de ficção científica hollywoodianos também contribuíram para sig-

nificantes mudanças no modo de produção, tanto em termos técnicos, quanto estético, conquanto não se possa dizer que os anos 50 foram anos de grandes avanços para a indústria cinematográfica, no Brasil e na Espanha. Mais adequado seria dizer que este foi um período de transição que impulsionou e estimulou importantes e decisivas mudanças nos anos seguintes.

Referências

- Araújo, N.S. (2016). Ficção Científica Brasileira: Eco feminismo e Pós-colonialismo em *Umbra*, de Plínio Cabral. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 18, 03-15.
- Díez, J. Fernando A. M. (2014). *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra.
- Faulkner, S.(2013). *A History of Spanish Film: Cinema and Society 1910 - 2010*. London and New York: Bloomsbury.
- Galvão, M. R.(1975). *Crônica do cinema Paulistano*. São Paulo: Ática.
- _____(1981). *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Giroldo, Ramiro (2016). A Ficção Científica de Rachel de Queiroz. In *Revista Abusões*, nº 02, v. 02, ano 02.
- Kornis, M. A.(2004). Imagens do autoritarismo em tempos de democracia: estratégias de propaganda na campanha presidencial de Vargas em 1950. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 2, 34, 71-90.
- _____, (2008). *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Malafaia, W. V. (2012). *Imagens do Brasil: O cinema Novo e as metamorfoses da Identidade nacional*. Tese de Doutorado. FGV: Rio de Janeiro.
- Monteiro, Gerônimo.(1948). *A cidade Perdida*. In <http://www.consciencia.org/a-cidade-perdida-jeronimo-monteiro>. Acessado em 12/04/2018.

Peregrina, C.M.(2015). La Ciencia Ficción Distópica ante el Franquismo: Otro frente de Dissidência. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33, 209-222.

Pavlovic, T . [et al.].(2008). *100 years of Spanish cinema*. Oxford: Wiley- Blackwell.

Queiroz, Rachel de (1961). “Ma-Hôre”. In: DÓREA, Gumercindo Rocha (Org.). *Histórias do acontecida*. Rio de Janeiro: Edições GRD.

Triana-Toribio, N. (2016). *Spanish Film Cultures*. New York, Palgrave.

_____. (2003). *Spanish National Cinema*. London and New York, Routledge.

Viany, A. (1987). *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme.

