



Os efeitos da trajetória europeia no cinema brasileiro de Alberto Cavalcanti

TANIA ARRAIS DE CAMPOS¹

Após três décadas de trabalho no campo cinematográfico europeu, o produtor e cineasta Alberto Cavalcanti retornou ao fim de 1949 ao seu país de origem, o Brasil. A mudança não foi espontânea, decorreu do convite para assumir o cargo de Produtor-Geral da então recém criada Companhia Cinematográfica Vera Cruz, localizada em São Bernardo do Campo, uma promessa de industrialização do cinema no Brasil pela burguesia paulistana, a qual idealizava os moldes de produção e realização fílmica europeus. A escolha de tal nome para o cargo parecia ideal naquele momento ao considerar a carreira que Cavalcanti consolidara anteriormente na França e depois na Inglaterra. A empreitada brasileira durou pouco, tanto para o produtor, que deixou seu posto de trabalho em 1953, quanto para a Companhia, a qual interrompeu seus trabalhos em 1954 devido à falência. Após algumas tentativas de retomar sua carreira cinematográfica no país em outras produtoras menores, nas quais conseguiu realizar alguns filmes, o diretor retornaria para a Europa ainda em 1954, onde percorreu diversos países a fim de novas realizações. Ainda que tenha conseguido finalizar um ou outro filme neste período, a carreira de Cavalcanti decaiu consideravelmente, de modo que jamais participaria de tantas produções cinematográficas, ainda que tivesse experiência em diversas funções, quanto o havia feito durante suas fases francesa e inglesa nos anos de 1920, 30 e 40.

Nascido em 1897 no Rio de Janeiro, com família de origem nordestina – alagoana por parte de pai, pernambucana pela mãe -, Alberto Cavalcanti teve uma infância através da qual as análises a respeito de sua trajetória de vida buscam se justificar. Valentinetti recupera a figura da mãe, Ana Olinda do Rego Rangel, a qual “sempre acompanhará Alberto e, num, certo sentido condicionará sua vida”, além de ressaltar a “vida normal” que levava “nesse fascinante ‘festival’ de mulheres (mãe, avó, babás e outras criaturas)” (PELLIZARI; VALENTINETTI, 1995:13). A figura maternal aparece com muito mais potência e força influente, enquanto aquela paterna é vista sob os pontos de vista de uma grave doença, que o deixou paralítico e cego, e de provedor da família, mesmo durante os percalços. Caldieri, no

¹ Mestranda em Multimeios no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

entanto, parte do pai, Manoel de Almeida Cavalcanti, um positivista professor de Matemática e Arquitetura Militar na Escola Militar da Praia Vermelha, e ressalta sua importância ao dizer que “desde criança Alberto sentava na sala junto ao seu pai para ouvir as histórias de amigos que voltavam das viagens, entre eles os militares Cândido Rondon e Trompowski”. Outra influência significativa seria a deste Marechal Rondon, fundador do Serviço Nacional de Proteção aos Índios, que participava de expedições para explorar as regiões Centro-Oeste e Norte do Brasil, contando, em 1912, com uma Secção de Cinematographia e Photographia, ou seja, histórias que teriam marcado Cavalcanti “em sua relação com as questões sociais” (CALDIERI, 2005:7). Tal relação deve ser levada em conta, considerando a relevância da produção de filmes pela Comissão Rondon associada à preocupação oficial com os índios, mas o fato de Cavalcanti ter empreendido uma carreira cinematográfica bastante ligada às questões sociais pode não ter uma fagulha de inspiração tão precisa quanto é demarcada por estas biografias. Ademais, o próprio cinema era ainda uma invenção em pleno desenvolvimento e de produções escassas no Brasil, por ser extremamente caro e dependente de importações, de modo que qualquer iniciativa fílmica gerava grandes expectativas. Cavalcanti se interessava pelo teatro e pelo cinema, e em seu trajeto, não levou adiante os estudos no Colégio Militar, passando então pela Faculdade de Direito, enfim partindo para a Europa estudar Arquitetura, primeiro na Suíça e depois na França, onde chegou a trabalhar na área. Ele retornaria por um curto período para o Rio de Janeiro, em 1921, onde montou uma sofisticada loja com modernidades parisienses como representante da Companhia das Artes Francesas, uma casa de decoração, mas que foi um fracasso. Voltaria para Europa em um outro destino, Liverpool, onde um amigo da família, o cônsul Dario Freire, conseguira um emprego para ele no Consulado. Este, em seguida, deu a oportunidade à Cavalcanti de ir para Paris e se iniciar no mundo do cinema, fazendo um acordo de que ele cuidaria das duas filhas do cônsul, desejosas de morar em Paris, durante um ano com salário garantido, tempo no qual poderia suceder na nova carreira, do contrário, voltaria ao emprego anterior (CALDIERI:2005, 8 – 10).

A fase francesa de Alberto Cavalcanti teve início no começo dos anos 1920 após o então entusiasta pelo teatro e pelo cinema enviar uma carta para o cineasta Marcel L’Herbier sobre o seu desejo em trabalhar com ele (PELLIZARI; VALENTINETTI, 1995:17). Com um acordo realizado, ele se instala em Paris e começa seu trabalho como cenógrafo, função associada à sua formação em Arquitetura, realizada na Suíça e na França pouco tempo antes.

Circulando entre as equipes de filmagens, participa de outros trabalhos em filmes de Louis Delluc e começa a pensar em suas próprias realizações. O envolvimento levou Cavalcanti a começar seu primeiro filme em 1926, *Train Sans Yeux*, mas foi o segundo filme de sua fase francesa que ficou mais conhecido, *Rien que les heures* (1926), um documentário silencioso de 45 minutos sobre a cidade de Paris a partir de impressões que ele tivera ao chegar pela primeira vez à cidade, um lugar completamente diferente do que se dizia nos livros e no cinema. Nas primeiras cartelas ele já anuncia: “Não é a vida mundana e elegante...”, a qual é representada por uma foto de moças bem vestidas ao pé de uma escadaria, completamente rasgada por uma mão que adentra o quadro, mas “... a vida cotidiana dos humildes, dos ‘sem classe’...”, a qual “apenas uma sucessão de imagens pode restituir”. Opondo-se à exaltação dos suntuosos monumentos parisienses, Cavalcanti revela um olhar outro sobre a cidade e seus moradores a partir de um movimento crítico e poético, em que as imagens figurativas extrapolam seus sentidos primordiais. A obra seria considerada, mais tarde, parte do segmento de filmes conhecidos por retratarem diversas metrópoles e suas particularidades, realizados na mesma época, como *O homem e sua câmera* (1929), de Dziga Vertov, *Berlim: Sinfonia de uma Cidade* (1927), de Walter Ruttmann, *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig, entre outros. Outras produções próprias se desenrolaram, como *Yvette* (1928), uma adaptação de um conto de Guy de Maupassant, e *En Rade* (1928), obra que foi adaptada e refilmada pelo mesmo cineasta em 1953, no Recife, resultando em seu premiado filme *O Canto do Mar*, além de continuar contribuindo nas produções de colegas. Somada à importância pessoal que essa fase teve para Cavalcanti, pois havendo encontrado sua vocação, passou de aprendiz à diretor de cinema, seu envolvimento social e profissional no cinema daquele momento em Paris o levou à integrar a “primeira vanguarda francesa”, “formada por um grupo ao menos heterogêneo (não se trata propriamente de uma escola), que reúne personalidades e linguagens as mais diversas: de Germaine Dulac a Man Ray, de Fernand Léger a Louis Delluc e a Jean Epstein” (PELLIZARI; VALENTINETTI, p. 18).

O advento do som no cinema data de 1929 e sua evolução nos anos seguintes interessava intensamente Cavalcanti. A fim de aprimorar seus estudos sobre o tema e buscar um cinema sonoro genuinamente falado, fora dos estúdios aos quais estava habituado, ele partiu para Londres, onde em 1934 começou a trabalhar à serviço do *General Post Office Film Unit*, um organismo estatal. Tal unidade produzia filmes de caráter social e educativo

para a população, sobretudo em forma de documentários curtos, os quais reforçavam a imagem do Estado democrático e suas realizações, engajando a população em suas funções sociais. Nesse contexto se iniciaram as relações turbulentas entre Alberto Cavalcanti e John Grierson - autoridade máxima do órgão à época da chegada do brasileiro - moldadas pelo campo profissional e pela ideologia da produção do *GPO*, rigorosamente seguida por Grierson. Em um primeiro momento, Cavalcanti se debruçou sobre a questão do som e da montagem, aspectos intimamente ligados para a formação de uma unidade fílmica, e dirigiu alguns filmes, sendo o primeiro *Pett and Pott: A fairy story of the suburbs* (1934), uma comédia curta com certo didatismo, pautado nos moldes do organismo estatal, em torno da utilidade do telefone na comunicação, mas que abordava também através da ficção questões sociais no país, problematizadas através da ironia. Seu primeiro documentário inglês foi *Coalface* (1935), um curta-metragem que exalta os mineradores em sua importante função social mas também produz ambivalências ao explicitar suas pesadas e insalubres jornadas de trabalho, evidenciando a crítica social novamente. Em 1937, tendo John Grierson se afastado de seu posto, Cavalcanti assumiu o cargo de chefe de produção do *GPO*, o que o afasta da direção cinematográfica. Após este período, Cavalcanti foi contratado pelo *Ealing Studios*, onde também atuou como produtor e diretor. Apesar de continuar produzindo documentários, o que já dominava em decorrência de seu trabalho anterior, mas agora voltados para propaganda da guerra, o diretor pode explorar de forma mais significativa o filme de ficção, como na reconhecida obra de suspense *Na Solidão da Noite* (1945), da qual dirigiu um dos segmentos.

De volta à 1949 e à volta de Alberto Cavalcanti ao Brasil, já é possível realizar um balanço acerca do trabalho de tal figura, o que também expressa os interesses na sua escolha enquanto Produtor-Geral pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Na França, passou de arquiteto a aprendiz de Marcel L'Herbier, de cenógrafo a diretor de cinema da “primeira vanguarda francesa”, na Inglaterra, de técnico de som a chefe de produção, substituindo John Grierson, autoridade na *General Post Office Film Unit* e do cinema documentário inglês. Partindo de uma análise de sua trajetória nessa época, Cavalcanti demonstrava um comprometimento intenso não apenas com o cinema enquanto cadeia produtiva de filmes à serviço de um mercado distribuidor e exibidor consolidado, no qual fórmulas de sucesso poderiam ser desenvolvidas e aplicadas sem reflexões acerca do cinema e suas possibilidades de expansão ou avanço, mas com tal sistema aliado ao desenvolvimento tecnológico

intrínseco ao fazer cinematográfico, de modo que as inovações servissem para um aprimoramento de todo o filme, tanto em seus aspectos narrativos quanto formais, além da importância de cunho social ao qual o cinema estaria intimamente ligado. Cavalcanti já se interessava pelo teatro e pelo cinema antes de trabalhar neste, mas sua estreia se deu especialmente em seu berço, nascido na França em 1895, a partir do trabalho dos irmãos Lumière com o Cinematógrafo. Ao mesmo tempo que o recém iniciado se formava profissionalmente no mundo do cinema francês, este, em constante formação, inovava a partir de diversas alternativas para os seus filmes, sendo então um terreno muito propício para a criação individual dos cineastas que ali viviam e compartilhavam experiências, assim como o foi para Cavalcanti. A mudança da França para a Inglaterra é igualmente consequente de seus interesses pelo que era novo e tecnológico no cinema, o filme com som realizado fora de estúdios, o que também engloba a captação de imagens documentais, campo ao qual Cavalcanti dedicou anos de trabalho, expandindo sua experiência profissional também enquanto produtor, função que pontua fortemente a diferença com a do diretor. Por um lado, o empreendimento individual e particular da criação na direção, por outro, o pragmatismo mediador entre um mercado, um público e uma equipe de cinema. O futuro de Cavalcanti no Brasil colocaria tais questões em evidência, de forma que a sua bagagem profissional não permitiria que o seu lado produtor se desvinculasse do lado diretor, e vice e versa.

Ao fim dos anos 1940, em uma São Paulo em plena ascensão econômica, havia um grupo da burguesia industrial formado sobretudo por imigrantes europeus e seus descendentes que sentiam certa carência cultural em relação às suas origens, pois a II Guerra Mundial havia terminado apenas em 1945 e as produções que chegavam da Europa eram escassas. No Brasil o Governo Dutra (1946 – 1951) trabalhava com uma política de forte apoio aos Estados Unidos, sobretudo quanto à importação, com uma postura nacional anti-industrialista. Diante disso, tal grupo reconhecia a importância da formação de uma cultura a qual ele pudesse chamar de sua – remetia à Europa por ser considerada o centro da alta cultura e de onde eram seus antepassados, mas também aos aspectos brasileiros aos quais os imigrantes se viam inevitavelmente ligados, afinal, o Brasil era sua nova terra. É nesse contexto que são criados o Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947, o Museu de Arte Moderna (MAM) em 1948, a Bienal de Artes de São Paulo em 1951, além do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1948 e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em 1949 – todos pautados em moldes

grandiosos sob influência europeia, principalmente. Alberto Cavalcanti conta, no Pórtico de seu livro *Filme e Realidade* que

“Em 1949, a convite do Dr. Assis Chateaubriand e do Professor Bardi, vim a São Paulo fazer uma série de dez conferências no Museu de Arte.

Fui então convidado por um grupo de capitalistas daquela cidade para assumir o posto de Produtor-Geral da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Um trato de quatro anos me foi proposto, e carta branca para contribuir com a minha experiência adquirida sucessivamente nas indústrias francesa e inglesa para a melhoria do cinema nacional, evidentemente atrasado em comparação com os outros ramos da cultura de nosso país. Aceitei com entusiasmo esta oportunidade para colaborar na nova indústria.” (CAVALCANTI, 1953:19)

Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, sobretudo, encabeçaram economicamente a Vera Cruz, que “tinha como ‘missão’ elevar o cinema brasileiro ao nível do cosmopolitismo e da urbanidade que se pretendia viver na São Paulo que surgia com o avanço da industrialização” (GONÇALVES, 2009:166). Contavam com estúdios montados em São Bernardo do Campo, cidade próxima à capital, e com a contratação permanente de equipes completas para a produção de filmes, dos técnicos aos atores. Apesar da produção seguir determinados parâmetros que se assemelhavam aos do reconhecido e dominante cinema norte-americano – parâmetros que, no entanto, já começavam a entrar em decadência -, dividido por gêneros cinematográficos, com uso de um sistema de estrelato – no Brasil alimentado sobretudo pelos atores do Teatro Brasileiro de Comédia - e roteiros grandiosos, os filmes eram idealizados principalmente com base no cinema europeu, mais culto em oposição ao do mero entretenimento à maneira de Hollywood. Ainda, distanciava-se completamente de toda produção cinematográfica brasileira anterior, inclusive das tentativas industriais da Cinédia e da Cinematográfica Atlântida no Rio de Janeiro, com suas chanchadas popularescas, voltando seus ideias para o exterior, o que evidencia mais uma vez a coerência na integração de Cavalcanti ao projeto. Ademais, o então Produtor-Geral convidara técnicos estrangeiros de diversas áreas para trabalhar na Companhia a fim de desenvolver um cinema que estaria no mesmo nível que aquele do produzido no exterior e que agradasse tanto ao público nacional acostumado com o cinema importado dominante na cadeia de exibição comercial, tanto ao público internacional, pressupondo a exportação dos novos filmes nacionais. Se para Cavalcanti a presença dos técnicos estrangeiros contribuiria para a formação de novos profissionais brasileiros com o que havia de mais avançado em termos de

técnica cinematográfica, o que certamente almejavam os empreendedores da Vera Cruz e o que consolidaria uma base produtiva de cinema no país, para uma parte dos brasileiros ligados à cultura, sobretudo aqueles vinculados à esquerda militante do Partido Comunista, tal presença reduzia o valor do trabalhador nacional e de suas experiências, componente essencial na construção de um cinema genuinamente brasileiro, e reafirmava um cosmopolitismo contrário à defesa do desenvolvimento do país. Uma dessas figuras contrárias ao fato, Alex Vianny, comenta que “logo ficou claro que a melhor gente daquela época, a gente que tinha experiência e consciência dos problemas, não teria vez na Vera Cruz. Era um absurdo inqualificável que uma companhia daquelas importasse uma porção de estrangeiros quando, por exemplo, um grande fotógrafo como Edgar Brasil estava aí à disposição” (GALVÃO:1981, 197). Tal oposição se dava, inclusive, contra todo o projeto empreendido pela Vera Cruz, principalmente a medida que as produções eram lançadas e uma representação do povo brasileiro era projetada nas telas, considerada como caricata e irrealista. No entanto, Cavalcanti, que apesar da polarização extrema da época causada pela Guerra Fria era igualmente de esquerda mas alheio à militância partidária, diz em *Filme e Realidade*: “Como produtor e como diretor, sempre me preocupei com o conteúdo social dos filmes que tenho realizado.” (CAVALCANTI, 1953:229), e se defende de críticos que acusavam seu primeiro filme de ficção na Vera Cruz, *Caiçara* (1950), de ter um falso lado folclórico, questionando se “o mais superficial folclore não será melhor que o melodrama cosmopolita convencional” (CAVALCANTI, 1953:230). Ou seja, ele mesmo defendia a formação de um cinema nacional realista no qual as representações das características populares estaria expressa, negando o cosmopolitismo. Não obstante, outra figura contrária, Nelson Pereira dos Santos, reafirma que “embora o Cavalcanti tenha sido peça fundamental nesse processo de despertar do interesse pelo cinema, para nós ele era apenas um ‘agente do imperialismo’. Embora o sonho de todos nós fosse entrar para a Vera Cruz, criticávamos tudo o que se fazia por lá” (GALVÃO:1981, p. 204). Mas, entre 1950 e 1952, o Produtor-Geral foi responsável por diversos filmes carregados de discursos concernentes à questões sociais, começando por *Caiçara* (1950), de Adolfo Celi, e terminando pelo documentário curto *Santuário* (1952), de Lima Barreto, discursos que ainda aparecem nas obras da Vera Cruz mesmo após a saída de Cavalcanti. Chama a atenção, no entanto, a preocupação em afinar a forma dos filmes ao formato internacional consolidado, o que revela a faceta de produtor de Cavalcanti tal qual a de sua fase inglesa, na qual o rigor do documentário educativo e social

moldava as obras. Nessa dinâmica, restaria ao conteúdo dos filmes a constituição de uma particularidade, um escape criativo no qual a questão social e cultural fosse revelada, mas não necessariamente a partir de um discurso crítico, muitas vezes apenas mostrando e até mesmo compactuando com determinado contexto ou realidade. Para além daquilo que é explicitamente exibido nos filmes, os considerados problemas da Companhia Cinematográfica Vera Cruz pela crítica estariam também relacionados aos esquemas de produção, contando com orçamentos e equipes enormes. De fato, todo o sistema construído pela Vera Cruz demandava muito dinheiro, sobretudo em decorrência da contratação permanente de atores, e não apenas para suas produções específicas, mas também por problemas de produção que desencadeavam em perdas enormes de dinheiro e material, demandando reformulações de roteiros e refilmagens. A saída de Cavalcanti, em 1952, ocorreria justamente devido à grandes discordâncias com seus superiores na Companhia, relacionadas à tais problemas e mesmo à forma de produção adequada pelos proprietários à revelia do Produtor-Geral, o qual antes acreditava ter “carta branca” para contribuir com sua experiência. A Vera Cruz já caminhava para a falência devido suas grandes pretensões e erros que resultaram em retorno financeiro insuficiente para sua continuidade. Apesar de seu trágico fim, o empreendimento capitaneado por Cavalcanti produziu no Brasil um conjunto de filmes bastante originais, passível de críticas como foi desde a sua criação, mas diverso de qualquer produção nacional anterior, e que, efetivamente, mirava em moldes internacionais de sucesso, mas ao mesmo tempo trazia à luz aspectos sociais e culturais genuinamente brasileiros, crendo que ao partir de temas particulares era possível atingir o universal, com o que o filme tomaria uma dimensão muito maior, tornando-o acessível à qualquer público.

Apesar da trajetória interrompida no grande empreendimento industrial de cinema paulistano, Cavalcanti permanece no Brasil, participando de outras produtoras de cinema menores. Em 1952, realiza ainda em São Paulo a comédia *Simão, O Caolho* através da Cinematográfica Maristela. No ano seguinte, através da Kino Filmes, realizou *O Canto do Mar* (1953), no Recife. Ao deslocar sua produção para outra região do país, fora do eixo principal Rio de Janeiro - São Paulo, e pelos moldes diversos àqueles seguidos em suas produções anteriores, sobretudo na Vera Cruz, surgiam questionamentos acerca da qualidade do filme antes mesmo que a sua produção fosse iniciada, discussão prolífica contida em *Crônica de Cinema no Recife dos anos 50*, de Luciana Araújo. O roteiro era uma adaptação de seu filme francês *En Rade* (1928) para o ambiente social e geográfico do Recife e suas

condições. A obra começa com um prenúncio de cunho documental acerca dos retirantes nordestinos que partem do interior primeiro rumo ao litoral e em seguida ao sul do país, passando para uma ficção na qual um drama familiar é instalado e desenvolvido revelando traços da cultura e tempo locais. Se por um lado, ao possuir um roteiro dramático que salienta questões sociais o filme poderia pertencer à safra da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, por outro lado, suas condições de produção confirmam um distanciamento daquela. Com orçamento e equipe reduzidas, Cavalcanti optou por rodar o filme nos locais onde os personagens genuinamente habitavam, nos quais genuinamente viviam os problemas abordados no roteiro, e, com exceção de alguns, escolheu usar atores não conhecidos ou até mesmo não-atores. Para análise de comparação, um filme do mesmo ano produzido pela Vera Cruz, *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, que tratava justamente do reconhecido tema brasileiro, fora filmado inteiramente no Sudeste e Sul do país, distante da paisagem original do cangaço, o Nordeste. Ainda, tanto Alberto Cavalcanti quanto Lima Barreto foram indicados ao Grand Prix no *Festival de Cannes*, em 1954 e 1953, respectivamente, por seus filmes com fortes temas socioculturais. Cavalcanti ganharia no mesmo ano o Prêmio de Melhor Diretor por *O Canto do Mar* no *Karlovy Vary International Film Festival*, na República Tcheca, na época sob influência soviética. No Brasil, entretanto, o filme é praticamente boicotado. Os ruídos causados por sua saída da Vera Cruz estavam espalhados pela classe burguesa paulistana e parte da crítica que a apoiava, e a intelectualidade da esquerda dentro do clandestino Partido Comunista (PC) e do Centro Popular de Cultura (CPC) já não compactuava com a ideia de cinema desenvolvida por Cavalcanti na Vera Cruz e a qual ele parecia continuar aplicando fora dela. Ainda que Cavalcanti compactuasse com as ideias da esquerda, ele jamais filiou-se ao partido e não fora um “companheiro de viagem” dos comunistas, tal como outros intelectuais e artistas não militantes reconhecidos por eles, de modo que tinha poucas relações de sociabilidade neste meio no Brasil que lhe contribuíssem profissionalmente. Em análise posterior, no entanto, Paulo Emílio Sales Gomes comenta que “afastou-se Cavalcanti dos grupos que o haviam contratado, mas antes de voltar para o estrangeiro logrou realizar uma comédia paulistana, *Simão, o Caolho*, e um drama nordestino, *O Canto do Mar* – trabalhos que não comprometem a sua filmografia e enriquecem a nossa.” (GOMES, 1980:75)

Como em toda sua vida, porém após essa fase brasileira de forma mais acentuada, Alberto Cavalcanti percorreu diversos países, sem conseguir se estabelecer em um só

território no qual produzisse um grupo de filmes como nas fases anteriores de sua vida. Realizou um segmento no documentário *A Rosa-dos-Ventos* (1957), co-produzido pela Cinematográfica Maristela, brasileira, e a DEFA, estúdio de cinema estatal da Alemanha Oriental, do qual participaram como diretores outras grandes figuras do cinema, como Joris Ivens, Gillo Pontecorvo e até outro brasileiro que discordava das concepções de cinema aplicadas na Vera Cruz por Cavalcanti, Alex Vianny, o que, no entanto, reafirma o alinhamento do pensamento de Cavalcanti com a ideologia comunista, ainda que de forma mais sutil e distanciada, explicitado a partir da realização desse filme. Ao fim da década de 1950 e ao longo de 1960, ele transitou entre a Itália, Alemanha, Inglaterra, Brasil e França, produzindo pouquíssimos filmes nesses países. Sua última realização foi *Um Homem e o Cinema* (1977), um documentário sobre a sua própria produção a partir de uma montagem de diversos trechos de seus filmes, reunidos tematicamente. O filme atestaria a crença de Alberto Cavalcanti na coerência existente no conjunto de sua obra.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Luciana. *Crônica de Cinema no Recife dos anos 50*. Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, 1997.^{[L]_{SEP}}

CALDIERI, Sérgio. *Alberto Cavalcanti: O Cineasta do Mundo*. Rio de Janeiro: Teatral Dezesseis, 2005.

CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra - A Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama do saber, 2002.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

DEMÉTRIO, Sílvio; MEDEIROS, Gutemberg. *O mais estrangeiro de todos os brasileiros: Alberto Cavalcanti e sua jornada pelas vanguardas europeias*, in *Revista ECO-Pós*. Rio de Janeiro, vol.19, n. 2, 2016.^{[L]_{SEP}}

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*. São Paulo: Edusp / Fapesp, 1994.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco*

ideológica (as ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro).

São Paulo: Brasiliense, 1983.^{[L]_{SEP}}

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GOMES, Paulo Emilio Sales Gomes. *O cinema no século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GONÇALVES, Maurício R. *Cinema e identidade nacional no Brasil 1898 – 1969*. São Paulo: LCTE Editora, 2009.

PELIZZARI, Lorenzo; VALENTINETTI, Cláudio M. *Alberto Cavalcanti: Pontos sobre o Brasil*. São Paulo: Instituto Lima Bo e P. M. Bardi, 1995.^{[L]_{SEP}}

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