

PORTO DAS CAIXAS: O OLHAR NEORREALISTA ROSSELLINIANO DE PAULO CESAR SARACENI

PORTO DAS CAIXAS: THE NEOREALIST ROSSELLINIAN VIEW OF PAULO CESAR SARACENI

Isabel Regina Augusto¹

Resumo

Neste ensaio analisa-se *Porto das Caixas* o primeiro longa-metragem do cinemanovista Paulo Cesar Saraceni (Rio de Janeiro, 1963). Por meio de revisão da crítica de autores como Jean Claude-Bernadet, Julio Bressane e Glauber Rocha, da autobiografia do cineasta e duas entrevistas realizadas com o mesmo entre 2000 e 2002, é feita uma leitura da obra. O olhar analítico é dirigido a identificar traços da influência do Neorealismo italiano no longa saraceniiano, após a temporada romana de estudos no *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Conclui-se que se trata de crítica elogiosa em forma de filme ao Neorealismo, uma homenagem a Rossellini, pai putativo dos Novos Cinemas dos anos 1960.

Palavras-chave: Porto das Caixas. Paulo Cesar Saraceni. Rossellini. Neorealismo. Cinema.

Abstract

This article analyzes *Porto das Caixas*, the first feature film by director Paulo Cesar Saraceni (Rio de Janeiro, 1962). The results are delivered by reviewing the criticism of authors such as Jean Claude-Bernadet, Julio Bressane and Glauber Rocha, the filmmaker's autobiography and two interviews conducted with him between 2000 and 2002. The analytical focus is aimed at identifying traces of the influence of Italian Neorealism on Saraceni's feature film, after the Roman period of studies at the *Centro Sperimentale di Cinematografia*. The conclusion is that it is a laudatory critique in the form of a film of Neorealism, a tribute to Rossellini, the alleged father of 1960s New Cinema.

Keywords: Porto das Caixas. Paulo Cesar Saraceni. Rossellini. Neorealism. Cinema.

¹ Doutora em História e Civilização pelo European University Institute (Firenze-Itália). Professora adjunta da Universidade Federal do Amapá. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5281893988803583>, ORCID: 0000-0002-7220-0269 e e-mail: isabelaugusto2005@yahoo.com.br.

1 PORTO DAS CAIXAS: O FILME

Para um primeiro longa-metragem de um jovem iniciante cineasta, embora Saraceni já possuísse dois filmes curtos na bagagem, sendo o documentário *Arraial do Cabo* (1959-1960) ganhador de sete prêmios; *Porto das Caixas* fez uma excelente carreira, tendo recebido os seguintes prêmios: *Berimbau de Ouro* para a música de Tom Jobim; *Prêmio da Crítica* para o filme do mesmo Festival da Bahia presidido por Caetano Veloso; e *Prêmio de Júri* do Festival de Sestri Levante, 1966, na Itália.

“Visivelmente marcado pelo estágio que realizou no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em Roma, o diretor Paulo César Saraceni leva para o interior do estado do Rio de Janeiro todos os elementos de linguagem cinematográfica que consagraram os mestres do neorealismo italiano” diz a publicidade do lançamento do filme em VHS em 1989 (Produtora Sant’Anna Produções – Warner Home Vídeo – Brasil) do filme realizado por Paulo César Saraceni imediato ao seu retorno da Itália em 1961-1962. Este filme é dedicado ao artista-gravurista modernista Oswaldo Goeldi. De fato, particularmente bela a fotografia acinzentada do filme, assinada por Mário Carneiro, se parece com uma gravura. Soma-se a toda essa fortuna, a música de Tom Jobim.

2 REVISITANDO O NEORREALISMO DE ROSSELLINI

Dentre os três autores estudados na tese de doutorado (Augusto, 2005, 2025), juntamente com Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, Paulo César Saraceni é aquele considerado pela crítica como o mais neorrealista dos cineastas brasileiros, e mais ainda, é conhecido como “rosselliniano convicto”, como afirmou seu colega cinemanovista David Neves (1988, p. 22 *apud* Saraceni, 1993, p. 134) e, justamente, com base nas informações colhidas na literatura consultada, e principalmente nas entrevistas concedidas por ele para a pesquisa à autora em 2000 em um bar da Piazza del Popolo em Roma (Itália) e em 2002 em sua residência no Jardim Botânico no Rio de Janeiro (Brasil) permitiu-nos denominá-lo como “o discípulo” do mestre italiano. E dentre os dois filmes-caso deste autor cinemanovista estudados para a tese de doutorado realizada junto ao *European University Institute* de 2005 e publicada em livro pela Editora Appris em 2025, este seu primeiro longa-metragem, *Porto*

das Caixas, trata-se de um dos mais indicados como uma “leitura do Neorrealismo”, tanto pela crítica como pelo próprio diretor.

Buscamos na referida tese identificar quais são os ecos dos filmes do pós-guerra italiano que os jovens da geração cinemanovista assistiam nos cineclubes e, como verdadeiros cinéfilos que eram, em diversos lugares onde naquela época passavam estes filmes como na Casa da Italia e na Embaixada italiana além das retrospectivas no MAM e outros locais da cidade do Rio de Janeiro (Augusto, 2025, p. 366)² descobrindo os traços neorrealistas também neste primeiro filme longa-metragem do “discípulo de Rossellini”. Extremamente marcado também pelas películas neorrealistas vistas na filmoteca do professor Montesanti em sua temporada romana no *Centro Sperimentale de Cinematografia* em Roma.

Entretanto, no caso de Saraceni e, em particular, deste filme, o que seria o mais pleno das citações neorrealistas conforme sugeria a crítica e as declarações do próprio autor, revelou-se o caso mais difícil de analisar com o olhar dirigido para os objetivos do referido estudo. O que nos leva a concordar com o próprio diretor que avisava: “O neorrealismo, Rossellini está lá. Ninguém vê, mas está lá” (Saraceni, 1993, p.135). Pois de fato, se de um lado é unanimidade na literatura consultada em afirmar a presença rosselliniana neste filme que, como declarou Julio Bressane, “paira em ondulações, nos fotogramas” (Bressane, 2003, p. 47), entretanto, por outro lado não é tarefa fácil encontrar este “espírito rosselliniano” através de uma análise “objetiva”. Embora realmente baste uma primeira visão para entrarmos numa atmosfera do “tempo do espírito” que Saraceni buscava no mestre italiano, e que se revela no uso da câmera que não tem pressa e registra o tempo que escorre ou, como prefere o mesmo, “o fluxo do tempo real”, o gosto pelo registro das ruínas; os objetos e os seres humanos quase como animais a serem observados, quase como objetos de estudo também no qual a câmera é o instrumento da pesquisa. Um “realismo que interroga”, como havia definido Glauber Rocha o neorrealismo rosselliniano (Rocha, 1983, p. 187).

² Paulo César Saraceni em entrevista à autora, Roma 2000 (inédita). Observamos que neste caso a importância da recepção dos filmes italianos para a geração cinemanovista carioca, como Paulo César Saraceni. No caso do baiano Glauber Rocha, foram vistos os filmes russos (Eisenstein) e neorrealistas italianos no cineclube do animador cultural Walter da Silveira em Salvador-Bahia. No caso de Nelson Pereira, sendo integrante da “geração neorrealista” (parte do “Proto-Cinema Novo”, conforme Ismail, Xavier, 2001), ele teve sua formação em São Paulo e numa breve temporada em Paris, tendo participado do movimento do cinema independente paulista dos 1950, tornando-se depois o tradutor do Neorrealismo no Brasil e autor do modelo de Neorrealismo brasileiro com *Rio, 40 graus* (1955), como demonstrou Mariarosaria Fabris em sua brilhante análise em *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neorrealista?* (São Paulo, FAPESP-EDUSP, 1994).

Contudo, deve ser observado que não obstante a clara e reivindicada filiação rosselliniana quanto à protagonista e ao ritmo da narrativa fílmica principalmente (que iremos verificar melhor na análise a seguir) é impossível não perceber os vestígios de um outro diretor neorrealista, pois o filme de Saraceni possui algumas semelhanças com a protagonista e a trama de *Ossessione* (*Obsessão*, 1943) de Luchino Visconti, que tem como protagonista Giovanna Bragana, vivida por Clara Calamai, amante de Gino Costa (Massimo Girotti), que juntos planejam o assassinato do ignaro marido-patrão da jovem e bela mulher (Mereghetti, 1998, p. 1346)³.

Porto das Caixas tem como tema a decadência e a violência do abandono e da miséria, no qual uma mulher oprimida comete um crime para se libertar da opressão. Faz parte da “estética da fome” cinemanovista, ou justamente como também foi chamada, e adequada ao caso do filme em questão: “estética da violência”. Com a única ressalva de que esta violência no filme é contida, embora se perceba que pulsa forte sob a aparente calma que exala de tudo, pessoas, objetos e paisagem, tudo refletindo decadência e alienação.

Em 1967 Jean Claude Bernadet em *Brasil em Tempo de Cinema* escrevia que o tema da decadência e da alienação já fora lançado justamente por Paulo Cesar Saraceni alguns anos antes deste que é o seu terceiro filme e o primeiro longa-metragem, lançado em 1963. De fato, antes de *Porto das caixas*, Saraceni fizera uma tentativa de expressar a decadência de uma vila de pescadores com o filme documentário *Arraial do Cabo* (1959-1960) que, como demonstrado na referida tese, com base na correspondência de Glauber (Rocha *apud* Bentes, 1997, p. 178) lança o Cinema Novo internacionalmente no Festival de Santa Margherita Ligure na Itália em 1961.

Porto das Caixas mostra, numa cidade do interior, completamente estagnada, uma mulher (Irma Álvarez) que resolve matar o marido que a oprime. Não querendo fazê-lo sozinha, procura ajuda de seu amante, que hesita: procura ajuda de um soldado, de um barbeiro: negam-se. Afinal, o amante dispoe-se a matar, mas fraqueja no último momento. No

³ Recorda-se que *Ossessione*, de 1943, é considerado por unanimidade o grande precursor do Neorrealismo italiano. O filme de Visconti é “livremente inspirado em *Il postino suona sempre due volte* de James Cain, e roteirizado por Visconti, Giuseppe De Santis, Mario Alicata, Giacomo Puccini e (não constante nos créditos) ainda Rosario Assunto e Sergio Grieco. É o filme com o qual tradicionalmente se faz iniciar o Neorrealismo, não tanto pela escolha do tema (ainda que se registre a audácia do argumento e a importância dada ao *background* social sejam temas que retornarão nas obras deste filão), mas sobretudo pela força expressiva com que rompe com a tradicional caligrafia do cinema fascista (Mereghetti, Paolo. *Dizionario dei film*, 1998, p. 1346. trad. nossa).

final é ela quem mata o marido. E durante todo o tempo, é nisso o que ela pensa. De modo que ao final:

[...] qualquer homem é um cúmplice possível, qualquer objeto cortante, uma arma possível. Assim, todo objeto da casa ou da paisagem parecem recordar à protagonista a mediocridade e a estagnação de que pretende livrar-se, todo gesto ou palavra do marido aumentam seu nojo. É uma idéia fixa em nível patológico, que um arsenal de símbolos ligados à fatalidade e ao erotismo faz resvalar vez ou outra para o dramalhão. (Bernadet, 1973, p. 97).

Afinal, a pretensa revolta da mulher deixa de ser realmente uma revolta desde que ela não submete sua ideia à crítica, pois, para libertar-se do marido, que, acidentado, não consegue andar, era desnecessário matá-lo, argumenta com razão o crítico Jean Claude Bernadet. Parece que, para Saraceni, era necessário mostrar apenas uma violência latente presente num cotidiano aparentemente pacífico, a violência da miséria em forma de abandono e desolação.

A situação colocada no início do filme não evolui, permanecendo idêntica a si própria até o fim; o desenlace não traz qualquer novidade, já que estava implícito nos dados da situação. A ação já acabou antes mesmo de começar, denuncia Jean Claude Bernadet (Bernadet, 1973, p. 97). Compreende-se, segundo este crítico, que a violência do gesto de matar, independentemente de sua necessidade objetiva, possa ter uma função libertadora. “Mas será que ao deixar a cidadezinha, só, após o crime, a mulher libertou-se mesmo?”, interroga pertinentemente ainda Jean Claude Bernadet. É muito provável que no cinema brasileiro esta seja a primeira estória de uma alienação caracterizada, conclui o mesmo crítico (Bernadet, 1973, p. 97).

Tal alienação é vivida numa cidade que conheceu outrora uma certa prosperidade. Mas, hoje, a fábrica está parada e invadida pela vegetação; do convento, sobram ruínas. Os trens passam, mas não param, e o trabalho do marido limita-se a agitar uma inútil bandeira vermelha. Um parque de diversões, vazio; uma venda, vazia, poucas garrafas; uma feira, medíocre e sem entusiasmo, evidenciava sempre Jean Claude Bernadet sobre *Porto das Caixas*. Como afirmou o próprio diretor do filme (Saraceni, 1993, p. 136), a cidadezinha abandonada de Porto das Caixas com seu nevoeiro insólito, dentro de sua proposta que mirava registrar a realidade e deixá-la “falar” e mostrar-se, transformou-se ela mesma em personagem importante do seu filme.

Como observa o crítico Jean Claude Bernadet (Bernadet, p. 97- 98), nesta cidade:

[...] se há uma vida um pouco mais ativa, a de um adolescente excitado, é um fogo de palha que não tardará a apagar-se. Assim como o comício político é uma “ruína

de comício”, pois não há força reivindicatória, não se sabe nem o que reivindicar, e *slogans* referentes à reforma agrária misturam-se com cachaça. Não há força alguma nem na cidade, nem dentro dos personagens, que possa vir a alterar a ordem das coisas, é a decadência geral. Por isso que a ação acaba antes do início do filme, pois nenhum elemento novo pode vir alterá-la.

De fato, analisando o filme hoje e confrontando-o com as declarações do autor e as críticas da época, de Bernadet e Glauber Rocha, por exemplo, podemos afirmar que o diretor conseguiu o seu intuito de fazer um filme “anti-suspense” – contrariando as regras do gênero hollywoodiano – dando todas as informações ao espectador que desde o início sabe que ocorrerá um crime e que será a mulher a assassinar o próprio marido. Tudo ao contrário do que o espectador estava acostumado. E num estilo formal rosselliniano em que acompanha a realidade no seu fluir, registrando o “fluxo do tempo”, resultando num filme lento e vazio demais para o espectador acostumado com os filmes tradicionais norte-americanos.

3 JOGANDO COM O CINEMA DE GÊNERO SUSPENSE AO ABORDAR A CONDIÇÃO DA MULHER

Portanto, a sua narrativa às avessas já é um primeiro e talvez o maior sinal de que não obstante uma primeira impressão enganosa, no entanto o olhar rosselliniano está presente e pode ser observado no filme *Porto das Caixas*. O roteiro, os planos demorados, os lentos movimentos de câmera, valorizam a imobilidade un tanto hipnótica das personagens e tendem a dar mais importância aos objetos inanimados que à vida. Parece que na cidadezinha de Porto das caixas “a vida estagnou e o homem não é mais importante que a matéria inanimada. Antes pelo contrário: até, em sua alienação, o homem torna-se matéria inanimada” (Bernadet, 1973, p. 98).

A personagem principal vive de uma ideia fixa e é incapaz de programar sua vida, conforme Bernadet, “é uma-mulher-que-vai-assassinar-o-marido, assim como uma mesa é uma mesa. O sol, a paisagem, as ruínas, o chão, uma árvore, uma parede caiada, uma toalha ou um espaço vazio são tão personagens quanto as personagens propriamente ditas” (Bernadet, p. 98). A fotografia (Mario Carneiro) esbranquiçada, superexposta, esmaga essa água morta, conforme o mesmo autor. E a música repete obsessivamente seus dois temas, como evidencia o mesmo crítico, concluindo que “falta pouco para que a natureza, a vegetação, a pedra, se tornem soberanos, e o homem não passe de uma longínqua lembrança. A vida agoniza” (Bernadet, 1973, p. 98).

Naturalmente, o grande público não gostou de *Porto das caixas*. E nem poderia gostar deste filme “lento e vazio”. Assim como a maioria da intelectualidade tampouco amou este filme, e neste caso chocou principalmente o comício, que na verdade refletia a realidade das cidades do interior do Brasil. E também não podia ser de outro modo numa época em que a senha era a palavra desenvolvimento no país, do período da política desenvolvimentista do governo dos presidentes Juscelino Kubitschek (1956-1960) e Jânio Quadros (1960-1961 com apenas nove meses de governo com a renúncia) e João Goulart (1961 até o golpe de estado em 1964). “Se houve pessoas que puderam ter dúvidas quanto ao fato de *Porto das Caixas* expressar um aspecto fundamental da sociedade brasileira, a alienação, hoje já se deixou de ter dúvidas a esse respeito”, escrevia Bernadet alguns anos depois do seu lançamento, em 1967, na primeira edição do referido texto de 1973. O que impressiona, é a atualidade deste filme saraceniiano a partir da análise do citado crítico e professor suíço radicado no Brasil, novamente em um país que vive tempos de tormenta cinquenta e poucos anos depois.

No entanto, *Porto das caixas* abria naquele momento de sua realização uma temática para o cinema brasileiro, um caminho (1962) que foi trilhado desde então. O que se torna a tônica no percurso deste cinemanovista considerado “marginal”, tanto por uma intransigência que leva a chocar o gosto do público quanto por indicar novos caminhos temáticos e formais para o próprio Movimento do qual era expoente (embora injustamente pouco lembrado visto a importância da sua obra), o Cinema Novo. E como atesta uma carta de Glauber Rocha endereçada ao amigo Saraceni, na qual o definia como um artista marginal e que iria sempre à frente da história (Rocha *apud* Bentes, 1997, p. 177-178)⁴.

Trata-se Paulo César de um autor moderno bastante preocupado com as questões do próprio cinema. O que confirma sua formação: um cinéfilo e cineclubista que torna-se cineasta, logo, que vive e se alimenta de cinema, e com seus filmes faz “metacinema”. Ele cita continuamente os autores que admira, podendo ser encontradas em seus filmes citações do amigo Glauber Rocha além do mestre Rossellini e até em diálogo com a sua própria obra ou projetos, como o caso da referência à *Casa Assassinada*, projeto inspirado no livro de 1959

⁴ Glauber Rocha em carta à Paulo César Saraceni enviada de Salvador entre dezembro de 1962 e março de 1963 in: *Glauber Rocha: cartas ao mundo* (Bentes, 1997, pp. 177-178): “já lhe disse mais de uma vez que você é um homem à margem e seria muito difícil você marchar com a história do nosso cinema, porque você vai na frente, como Humberto Mauro vai atrás e Nelson [Pereira dos Santos] vai conosco”. Ver também in Paulo César Saraceni (1993).

de Lucio Cardoso (1997) e que havia trazido de volta Saraceni ao Brasil, mas que só seria realizado dez anos depois, em 1971 (seqüência n.º 15 do filme)⁵.

Em *Porto das Caixas* Saraceni quiz mostrar a revolta da mulher oprimida. E desejava liberá-la conforme explicara em entrevista à autora em 2002 no Rio de Janeiro, citando como sinal o final do filme em que a protagonista caminha em direção ao futuro.

4 PORTO DAS CAIXAS: UMA REVISÃO DO NEORREALISMO

Julio Bressane afirma com razão que "em *Porto das Caixas* o Neo-realismo italiano é digerido antropofagicamente, coado brasileiroamente. É filme filmando filme. Cinema que se debruça sobre si. É o cinema do cinema do Neo-realismo italiano" (Bressane, 2003, p. 47). Como uma autêntica *nouvelle vague* dos anos 1960, este filme do cinemanovista Paulo César Saraceni, como todo um cinema moderno faz uso intenso do exercício intertextual. O filme que se debruça sobre o cinema e dialoga com a tradição de uma arte nova, que ainda não havia completado 100 anos. O metacinema, com uma intertextualidade intermitente, retornando a todo tempo no tempo, fazendo referência, citando, homenageando os mestres do cinema. Neste caso, mais uma vez um autor em primeiro plano: Roberto Rossellini.

Porto das Caixas, filme realizado em 1962, participa de uma nova mentalidade sendo "arte alusiva, paródica, de consciência do próprio cinema". Nas palavras do cineasta e, então no exercício da crítica, Julio Bressane (2003, p. 55):

Cinema do cinema que implica em recriação da imagem no filme cinematográfico. Ciente do passado, sente sua influência, sua angustia, e radicaliza os procedimentos as figuras dessa sintaxe cinematográfica. Cinema que se debruça sobre si, curvatura especular metacena, cinema cinematografando cinema, filme filmando filme, luz alumando na luz. Na luz transformadora que transfigura quadro a quadro, grão a grão o transparente fotograma do filme cinemanotográfico (...).

E por fim, em conclusão, para Bressane *Porto das Caixas* como "cinema do cinema neo-realista opera uma crítica ao Neorealismo italiano no sentido poundiano de crítica, Kino, escolha própria de clichês feita na mesma linguagem". Para o mesmo autor, é como se fosse a "redução de todo Neo-realismo de todo um cinema a um fotograma" (Bressane, 2003, p. 52).

⁵ As referências a seqüências e cenas fazem parte do roteiro pós-filmagem feito pela autora estritamente para a análise do filme objeto de estudo da tese que pode ser encontrada no livro *Neorealismo e Cinema Novo: a influência do neorealismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 60* publicado pela Editora Appris (Augusto, 2025, 436-440).

Ainda usando as próprias palavras entusiasmadas do colega e crítico, "cinema que mira afincadamente essas imagens passadas e de memória em memória essas imagens máximas do cinema italiano, do cinema moderno". Onde, ainda, "fotograma revisto é fotograma eterno"... E em conclusão: "*Porto das Caixas* é o cinema do cinema do Neo-realismo italiano", que quer dizer, segundo Bressane (2003, p. 52):

[...] cinema transformador de cinema, filme transformador de filme. Neo-realismo e *Nouvelle Vague* nem opostos nem diferentes quanto a qualidade. Em *Porto das Caixas* os planos, seu sentido de recriação de certa imagem è perfeitamente equilibrado, as imagens são distintas umas das outras apenas quanto ao tempo.

Analisar *Porto das Caixas* na leitura de Bressane, potencializada pelo nosso olhar específico em função da abordagem do estudo de tese, define claramente este filme como um "Neorealismo revisitado", parafraseando a famosa poesia de Fernando Pessoa (*Lisboa Revisitada*). Como salienta o cineasta "marginal" Julio Bressane (2003, pg 55-52), "o filme faz uso de certos anacronismos deliberados para nos envolver nos devolver nos projetar ainda mais em um cinema passado, em um tempo passado" e o faz em "imagem que forja a sedimentação de inúmeras camadas de significação e que desmentem sua admirável simplicidade, imagens e luz recriados com secretas dobras, tênues torções, uma história mais complexa (...)".

Julio Bressane (Bressane, 2003, p. 54-55) chega a citar quatro tomadas ou planos do filme *Porto das Caixas* em sua crítica intitulada "Cinema do Cinema" que, segundo o mesmo demonstram o olhar "neorrealista".

Conclui Bressane que *Porto das Caixas* "com seu talho criativo transformador experimental instintivo intuitivo, quase espírita, permanece inatural em nosso cinema" (2003, p. 55). Embora este autor em sua crítica use uma linguagem poética e, portanto, de não tão fácil interpretação em atendimento à objetividade que procurávamos em nossa tese, ele nos dá algumas indicações valiosas. As cenas enumeradas como citações neorrealistas neste filme saraceniense por Bressane falam dos "postulados" rossellinianos como: a câmera como instrumento de investigação na cena número 1, na qual registra a mulher como um animal; a câmera que se move e registra lentamente se fazendo protagonista da história narrada na cena n.º 2; a câmera que acompanha os "passeios errantes" dos personagens na paisagem na cena n.º 3; as ruínas da fábrica abandonada onde um casal se encontra, parecendo surgir os temas da impossibilidade do amor na vida em ruínas. E pode-se concluir com base nas suas sugestões analisadas de que, de fato, este filme constitui numa "interpretação" ou "crítica" de

Paulo César Saraceni ao Neorrealismo italiano. Uma revisão crítica (elogiosa) feita aos filmes neorrealistas italianos, mas feita através de um filme, o seu filme, como é característico de um verdadeiro cinema moderno.

5 OS VESTÍGIOS ENCONTRADOS EM *PORTO DAS CAIXAS*: AS MARCAS DE UMA HOMENAGEM

Muito peculiar e interessante notar que aquele filme que era supostamente o mais neorrealista dos quatro casos estudados como contro-prova na referida tese, *Porto das Caixas* é justamente aquele que foge a uma comum análise formal da narrativa (neste caso, comparada entre as duas cinematografias, brasileira e italiana): a abertura, a construção da protagonista, o desenho do conflito, a conclusão. E, por isso, causando uma enganosa impressão inicial de que seria o menos neorrealista dos filmes analisados na tese (Augusto, 2005, 2025). Entretanto, nem uma nem outra coisa. De acordo com indicações do próprio autor, da análise de alguns críticos como Julio Bressane, da qual fazemos largo uso e somos devedores, assim como em nossa observação dirigida, e nas entrevistas com o diretor, podemos concluir que se trata de uma crítica em forma de filme ao Neorrealismo rosselliniano.

Porto das Caixas, na verdade, trata-se de uma leitura ou interpretação do Neorrealismo e por isso é pleno de pequenas citações em variados níveis, e podemos detectá-las para além da atmosfera total do filme no “tempo” que é absolutamente rosselliniano, numa tentativa de precisar tal presença deste “olhar neorrealista” que revisita “os tempos mortos”, da narrativa rarefeita e “os passeios errantes” da câmera que acompanha o percurso dos seres na realidade que os circunda de *Viaggio in Itália* (*Viagem à Itália*, Rossellini, 1953); o perfil da protagonista e a situação de abandono e isolamento da ilha de *Stromboli* (Rossellini, 1949), as ruínas *Pasità* (Rossellini, 1946). Além de várias citações em diversas nuances e intensidades, em fotogramas e sequências, certas situações e imagens como a procissão com a imagem de Nossa Senhora, novamente remete a *Viaggio in Itália*, mas não só, pois imagem recorrente da religiosidade no cinema rosselliniano, na leitura deste poeta da câmera do Cinema Novo, Paulo César Saraceni, místico humanista católico, como o seu declarado grande mestre italiano, um dos pais fundadores do Neorrealismo e “pai putativo” de todas as *nouvelles vagues* dos anos 1960, inclusive a brasileira.

Um forte traço ou vestígio da filmografia revisitada de Rossellini é a protagonista deste filme, que parece ter sido fortemente inspirada nos retratos de mulher fotografados por vários filmes de Rossellini como em *L'amore* (*Amor*, 1948) e também *Europa 51*, por exemplo, mas, sobretudo observamos traços de semelhanças com a protagonista de *Stromboli terra di Dio*, de 1949. Ou seja, um filme de Rossellini que joga sobre o contraste entre duas culturas inconciliáveis e faz “um dos retratos de mulher rossellinianos mais intensos” (Mereghetti, 1998, p. 1843), e no qual ao mesmo tempo a natureza hostil e selvagem é o pressuposto de um drama que assume dimensões cósmicas. A protagonista Karin (Ingrid Bergman) é uma refugiada de guerra lituana que se casa com o guarda do campo de refugiados no qual se encontrava, para se tornar cidadã italiana. Entretanto, ele é um pescador da ilha de Stromboli, para onde a leva para morar e daí nasce o conflito. Na construção da protagonista de *Porto das Caixas*, que define um personagem-retrato feminino, vemos claramente o olhar rosselliniano, mais do que neorrealista. Do mesmo modo que a assassina de *Porto das Caixas*, também adúltera, que segue flertando e traindo o marido com o barista e depois o soldado, à procura de um cúmplice para eliminar o marido.

6 ABERTURA E FIM: DESCONSTRUÇÃO DA FÓRMULA DE GÊNERO E REGIME ANTI-NARRATIVO

O filme *Porto das Caixas* é a fórmula do suspense pelo “avesso”. Ele começa do final. E mesmo sendo um filme sobre um crime – um assassinato – a sequência de abertura mostra uma câmera documental e lenta que marcará toda a narrativa. O ato criminoso acontecerá somente nos últimos minutos deste filme demolidor e canibal – pois desconstrói a fórmula consolidada do gênero suspense e ao mesmo tempo se alimenta de filmes, dialoga com o cinema do passado, pois podemos observar além de inspirações e citações de vários filmes rossellinianos em prevalência: e destes, além de *Stromboli*, o mais amado por Saraceni, ou seja, *Viaggio in Itália*.

No caso deste filme rosselliniano em particular o que observamos é uma dilatação dos chamados “pontos mortos” assim como a câmera que vagueia em “passeios errantes” rossellinianos, que se apresentam como uma novidade para a época. Práticas de um estilo que iria impregnar o cinema moderno que, como observa Gilles Deleuze (1997, n° 78, p. 11), se afasta de um cinema da ação para um cinema do “olhar” característico da modernidade.

Como queria Saraceni este filme anti-hollywoodiano é um arremesso contra o modelo do gênero consolidado pela indústria em sua forma, pois inverte toda a narrativa e desconstrói justamente o suspense. E o faz rossellinicamente, trabalhando os “pontos mortos”, levando esta prática do estilo do mestre ao paroxismo, como dito, já que o filme é todo feito como se fosse um inteiro “ponto morto” até chegar ao crime depois de mais de 1 hora de duração, ou seja, que tem a “duração” de praticamente quase todo o filme. Ou seja, este filme termina onde deveria ter começado se fosse um filme hollywoodiano. Ele inverte a fórmula do gênero. Desse modo, para analisar não podemos proceder ou lê-lo como os outros de narrativa de fato linear. Pois este parece ter uma narrativa linear, mas não é verdade. Este filme vai mostrando lentamente o cotidiano de uma cidadezinha decadente e abandonada do interior do Rio de Janeiro onde rigorosamente nada acontece. O conflito no qual se baseia neste filme é explicitado desde a abertura do filme: uma mulher se sente oprimida pelo marido, justificando seu desejo de eliminá-lo e passando a buscar cúmplice para o crime durante todo o filme. Crime que acabará cometendo ela mesma. A sua narrativa se inscreve dentro do regime narrativo do cinema moderno, antinarrativo, ou seja, não orientado de acordo com a narrativa clássica linear e guiada pela “ação”. Um regime narrativo do qual *Viaggio in Itália* é considerado um dos precursores – onde a ação é rarefeita e predomina o “olhar” dos personagens e da câmera sobre a realidade.

Porto das Caixas, com todas as imperfeições do “cinema imperfecto” latino-americano, qual um cinema sem luxo e com poucos recursos, é uma obra-prima da estética da fome. E fala também de uma violência latente, contida e escondida na aparência enganadora de calma e pasmeira de uma cidade do interior do Brasil e seus habitantes, e que pode explodir em fúria a qualquer momento. Esta crítica elogiosa em forma de filme de Paulo Cesar Saraceni ao Neorealismo está indicada como visto no tipo e construção do personagem – uma protagonista feminina – mas, sobretudo na forma narrativa, ou seja, antinarrativa, e no ritmo da montagem, que remetem aos filmes de Roberto Rossellini, principalmente os dois citados acima, ou seja, *Stromboli* e *Viaggio in Italia*. Contudo, igualmente importante, como traços da influência dos filmes italianos do pós-guerra são as infinitas nuances presentes em cada fotograma ou movimento de câmera de *Porto das Caixas*, nos quais se sente o estilo realista investigativo rosselliniano. No qual a câmera perscruta e mostra personagens e paisagens, como um instrumento de conhecimento da realidade.

REFERÊNCIAS

AA. VV. Neo-realismo na America Latina. **Cinemais – Revista de cinema e outras questões visuais**, n. 34, abril/junho de 2003, Rio de Janeiro; textos apresentados no seminário “Neo-realismo na America Latina” organizado pela Cinemais para a nona edição do Cinesul 2002, Festival Latino-americano de Cinema e Vídeo, realizado no Rio de Janeiro, nos dias 14,15 e 16 de junho de 2002.

AUGUSTO, Isabel Regina. **Neorrealismo e Cinema Novo: a influência do neorrealismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 60**. Curitiba: Editora Appris, 2025.

AUGUSTO, Isabel Regina. **Neorrealismo e Cinema Novo: a influência do neorrealismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 60**. Tese de Doutorado, European University Institute, Firenze, 2005.

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

BERNADET, Jean-Claude. “*Porto das Caixas*”. In: BERNADET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1959 a 1966**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, pp. 97-100.

BRESSANE, Julio. “Porto das Caixas: cinema do cinema”. In: “Do Neo-realismo italiano”. **Revista Cinemais**, n.34, Rio de Janeiro, junho de 2003.

CARDOSO, Lucio Salgueiro. **Crônica da casa assassinada**. São Paulo: Allca XX/Scipione Cultural, 1997.

DELEUZE, Gilles. “Aldilà dell’immagine-movimento” in **L’ immagine-tempo**, Vol. Cinema 2, capitolo 1. Milano, Udilibri, 3ª ed. 1997 (1º:1985,2º:1989).

MICCICHÉ, Lino. “Sul Neorealismo Oggi”, pp. IX-XXIII, prefácio à terceira edição de: Lino Micciché (org.), **Il neorealismo cinematografico italiano**, 414 páginas, Saggi Marsilio, Venezia, Marsilio Editori, 1999.

MICCICHÉ, Lino. “Per una verifica del neorealismo” introdução à segunda edição (pp. 7-28) In: MICCICHÉ, Lino. (Org.). **Il Neorealismo cinematografico**. Venezia, Marsilio, 1999.

MEREGHETI, Paolo. (org.). **Dizionario dei film 1998**. Milano, Baldini & Castoldi, 1997.

NEVES, David. "O malabarista de Nossa Senhora", apresentação dos filmes de Saraceni para “Os Reencontros de Digne”- França, com a retrospectiva do autor, 1988. In: SARACENI, Paulo Cesar. **Por dentro do Cinema Novo: minha viagem**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1993.

SARACENI, Paulo Cesar. **Por dentro do Cinema Novo: minha viagem**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1993, ilustrado, 397 páginas.

SARACENI, Paulo Cesar. **Porto das Caixas**. Longa metragem, ficção, p&b, 1 hora e 10 min. (70'), Rio de Janeiro-BR, 1962.

SARACENI, Paulo Cesar. **Entrevista concedida à Isabel Regina Augusto**, Roma, 2000.

SARACENI, Paulo Cesar. **Entrevista concedida à Isabel Regina Augusto**, Rio de Janeiro, 2002.

ROCHA, Glauber. In: BENTES, Ivana (org.). **Glauber Rocha: cartas ao mundo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, 794 páginas.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. Rio de Janeiro, Editorial. Alhambra/Embrafilme, 1983, 255 páginas.

ROCHA, Glauber. "Rossellini e a mística do realismo". **Diário de Notícias de Salvador**, 28 de janeiro, 1962.

ROCHA, Glauber. "Rossellini e De Sica". **Diário de Notícias de Salvador**, 21 de julho de 1962.

ROSSELLINI, Roberto, in **Rossellini - visto por Rossellini**, documentário, duração 62' P/B Col., direção Adriano Aprá, Montagem Gabriella Brunamonti (consultoria: Lino Micciché, Alberto Farasino, Ernesto G. Laura, Carlo Lizzani, Gianluigi Rondi, Bruno Torri), Roma, Instituto Luce – Vídeo Clube Luce, 1993.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo, Paz e Terra, 2001.