

Cid Vasconcelos



Série Livro-Texto



A trilogia militar de Rossellini

Cid Vasconcelos

A trilogia militar de Rossellini

Universidade Federal de Pernambuco

Reitor: Alfredo Macedo Gomes

Vice-Reitor: Moacyr Cunha de Araújo Filho

Pró-Reitoria de Graduação

Pró-Reitora: Magna do Carmo Silva

Diretora: Fernanda Maria Ribeiro de Alencar

Editora UFPE

Diretor: Junot Cornélio Matos

Vice-Diretor: Diogo Cesar Fernandes

Editor: Artur Almeida de Ataíde

Comitê de avaliação

Adriana Soares de Moura Carneiro, Ana Célia Oliveira dos Santos, Addressa Suely Saturnino de Oliveira, Arquimedes José de Araújo Paschoal, Assis Leão da Silva, Ayalla Camila Bezerra dos Santos, Chiara Natercia Franca Araujo, Deyvylan Araujo Reis, Djailton Cunha, Flavio Santiago, Hyana Kamila Ferreira de Oliveira, Isabel Cristina Pereira de Oliveira, Jaqueline Moura da Silva, Jorge Correia Neto, Keyla Brandão Costa, Luciana Pimentel Fernandes de Melo, Márcia Lopes Reis, Márcio Campos Oliveira, Márcio Vilar França Lima, Maria Aparecida Silva Furtado, Maria da Conceição Andrade, Michela Caroline Macêdo, Rodrigo Gayger Amaro, Rosa Maria Oliveira Teixeira de Vasconcelos, Shirleide Pereira da Silva Cruz, Tânia Valéria de Oliveira Custódio, Waldireny Caldas Rocha

Editoração

Revisão de texto: João Gabriel Pereira da Silveira

Projeto gráfico: Ildembergue Leite

Diagramação: Pedro Henrique Gomes

Catálogo na fonte

Bibliotecária Kalina Ligia França da Silva, CRB4-1408

V331t Vasconcelos, Cid.
A trilogia militar de Rossellini [recurso eletrônico] / Cid Vasconcelos. – Recife : Ed. UFPE, 2024.
(Série Livro-Texto)

Inclui referências.

ISBN 978-65-5962-209-2 (online)

1. Rossellini, Roberto, 1906-1977 – Crítica e interpretação. 2. Cinema italiano – História e crítica. 3. Indústria cinematográfica – Itália – História. 4. Diretores e produtores de cinema – Itália – História. 5. Fascismo e cinema – Itália – História. I. Título. II. Título da série.

791.430945

CDD (23.ed.)

UFPE (BC2024-012)

Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.



EDITORA ASSOCIADA À



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

SÉRIE LIVRO-TEXTO

A Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pautada pelos princípios da democracia, da transparência, da qualidade e do compromisso social, assume a Educação Superior como um bem público e um direito de todas e todos. Nesse sentido, estimula a melhoria das condições do trabalho docente, a inserção de metodologias de ensino inovadoras e a articulação dos conhecimentos teóricos e práticos nas diferentes áreas do saber como instrumentos de promoção de uma formação científica, humanística e artística que prepare nossos estudantes para a intervenção na realidade, segundo o compromisso com o desenvolvimento integral e sustentável, a equidade e a justiça social. Assim, a UFPE, por intermédio da Pró-Reitoria de Graduação e da Editora UFPE, oferta à comunidade acadêmica e à sociedade mais uma seleção da Série Livro-Texto, com o objetivo de contribuir para a formação da biblioteca básica do estudante de graduação e para a divulgação do conhecimento produzido pelos docentes desta Universidade. Em busca de uma melhor dinâmica para o recebimento de originais, este edital (Edital simplificado nº 22/2022 de incentivo à produção e publicação de livros digitais) estabeleceu janelas de submissão em momentos

distintos, oportunizando uma melhor organização por parte dos agentes envolvidos na elaboração e na edição desses materiais. Os livros selecionados, que contemplam diferentes áreas do saber, representam o esforço de discentes (de graduação e pós-graduação) e servidores (docentes e técnicos) e da gestão da Universidade em prol da produção, sistematização e divulgação do conhecimento, um de seus principais objetivos

Alfredo Macedo Gomes

Reitor da UFPE

Moacyr Cunha Araújo Filho

Vice-Reitor da UFPE

Magna do Carmo Silva

Pró-Reitora de Graduação (Prograd)

Fernanda Maria Ribeiro de Alencar

Diretora da DIFI/Prograd

“Un film nasce da una condizione generale di cultura”
(VISCONTI, 2021, s. p.).

“Quando eu comecei a fazer cinema, por exemplo, um filme não era mais que uma história. Uma história de amor. Não havia mais nada. No meu caso, a história de amor, pura e simples, já não me satisfaz mais”
(BERGALA; NARBONI, 2000. s. p.).

SUMÁRIO

- Introdução 8
1. Breve panorama do cinema italiano produzido sob o fascismo 13
 2. O realismo no fascismo 34
 3. A indústria cinematográfica italiana durante o fascismo 56
 4. Rossellini nos tempos do fascismo 73
 5. A trilogia militar de Rossellini 84
 6. A trilogia militar cena por cena 107
 7. A trilogia militar de Rossellini: considerações gerais 156
- Considerações finais 226
- Referências 228
- Sobre o autor 241

INTRODUÇÃO

A pesquisa que resultou nesta publicação adveio, em sua origem, de uma surpresa espontânea quando me deparei com a existência de três filmes dirigidos pelo cineasta italiano Roberto Rossellini (1906-1977), durante a Segunda Guerra Mundial. Para mim, assim como para a maior parte do público – mesmo cinéfilo –, a filmografia do realizador havia se iniciado com o (considerado por muitos) marco inicial do movimento que seria, retrospectivamente, denominado neorrealismo, com o *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*), lançado em 1945, que comporia um *tríptico* com duas outras produções posteriores – *Paisà*, de 1946, e *Alemanha, ano zero* (*Germania, anno zero*), de 1948, que também são bastante citadas na historiografia do cinema.

Não me lembro exatamente de como ou quando me deparei com a notícia da existência de uma outra trilogia, anterior, realizada nos últimos anos da vigência do chamado *vintênio fascista* na Itália. Não sei se tomei notícia primeiro de um dos filmes, mas com certeza não consegui ter acesso aos três em um mesmo momento. Porém, observando anotações pessoais, o interesse pela pesquisa iniciou em um momento em que eu sequer me encontrava vinculado à Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pesquisa esta

que, uma vez colocada em prática, se estenderia por vários anos com registro nesta instituição, contando ou não com bolsas de fomento de Iniciação Científica (IC) para os estudantes orientandos. Os filmes em questão são *O navio hospital* (*La nave bianca*), de 1941, *O retorno do piloto* (*Un pilota retorna*), de 1942, e *O homem da cruz* (*L'uomo dalla croce*), de 1943. Os títulos em português são formulados *a posteriori* a partir de traduções e comentários, já que essas produções não chegaram a ser exibidas no momento de seu lançamento no Brasil – até onde eu saiba¹.

Os primórdios desta pesquisa e seu posterior desenvolvimento coincidem com um período que dificilmente conseguirei me expressar de forma objetiva e sucinta, sem ao menos me referir ao quão importante foi observar aspectos da história de forma menos esquemática, desconstruindo a visão de um neorealismo surgido de forma tão implacavelmente nova quanto a libertação da Itália do jugo nazi-fascista, a qual se somaria, posteriormente, às importantes contribuições de um autor como Hayden White. Embora este não seja nominalmente citado teoricamente neste texto, a compreensão da história como elaboração narrativa se encontra pairando sobre ele, e, se vários vislumbres da teoria do cinema nos ajudam a pensar e modular muito do que foi escrito, a perspectiva histórica por vezes vem corrigi-la. Essa também foi a época de se vivenciar a história política do Brasil de forma bastante intensa, provocando um processo de amadurecimento quase obrigatório e trazendo, em seu bojo, uma nova e infeliz formulação de pensamentos, ações e estratégias de forte viés totalitário, processo este ainda em andamento dez anos após seu início.

1 Efetuei uma pesquisa rápida na hemeroteca digital de jornais brasileiros, e, curiosamente, uma das poucas referências encontradas são uma nota apócrifa a respeito de *L'Uomo dalla croce* como sendo de uma produção que o realizador estaria a finalizar em 1950 (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1949). Essa nota foi possivelmente adicionada pelos distribuidores, pois se encontrava reproduzida em outros jornais, a exemplo do Jornal de Notícias (1949), e duas referências mais substanciais do Correio Paulistano, de 1947, e também do Jornal de Notícias, datada de 1949, ambas traduções de artigo ou trechos, sobretudo a do italiano. Encontrei, ainda, referências rápidas no Correio Paulistano (1947), aos filmes da trilogia em artigo de Anatol Rosenfeld, incluindo-as como experiências iniciais do que culminará no Neorealismo. Todas as referências em questão são relacionadas aos títulos originais.

Ademais, essa foi uma época de forte imersão na cultura italiana, com o início de um curso (que infelizmente não teve prosseguimento) de italiano, assistência de diversos filmes do período, leitura de diversos livros – inclusive não acadêmicos – e retorno a alguns clássicos do cancionero popular italiano da minha infância (Gino Paoli, Jimmy Fontana, Gianni Morandi, Rita Pavone etc.), com o acréscimo de um cancionero fundamental cuja trilha musical proporcionou e perpassou diversos momentos da escrita deste texto, assim como outros, a exemplo de Luigi Tenco.

Dito isso, no primeiro capítulo deste livro, efetuo um panorama mais amplo sobre o cinema italiano produzido durante o fascismo, seus diversos momentos e a estruturação de instituições nacionais e de uma crítica especializada – ou o que Bourdieu (2007) chamaria de constituição do que seria um *campo cinematográfico*, já que o autor ressalta que um campo cultural só pode ser considerado quando há uma estrutura envolvendo produção, recepção de público e cultivo de uma crítica. Há, também, uma análise de quatro filmes considerados precursores do surgimento desse novo realismo.

O segundo e terceiro capítulos efetuem, respectivamente, uma discussão mais conceitual sobre a compreensão (ou compreensões) de realismo pelos estetas e realizadores da época, assim como uma aproximação mais pragmática voltada para a questão da indústria cinematográfica, embora tais discussões eventualmente venham a se intercambiar nos capítulos em questão.

O quarto capítulo, por sua vez, se detém mais especificamente nas produções do realizador Roberto Rossellini dentro do cenário elaborado nos capítulos anteriores.

No quinto capítulo, tem-se uma aproximação da trilogia militar, apresentando a escolha desta denominação, algumas considerações metodológicas e um primeiro aprofundamento na concepção de *coralidade*. No capítulo seguinte, busca-se uma análise mais individualizada de cada um dos três filmes – ficando a do terceiro parcialmente prejudicada pelo motivo exposto abaixo. Mesmo que a revisão de literatura e pesquisa hemerográfica também se faça aqui presente, é o momento de protagonismo da análise fílmica.

No último capítulo, retomo questões lançadas nos capítulos prévios e retorno uma interação com elas, trazendo, também, outras ideias que haviam sido apenas brevemente referidas.

A distância temporal que separa a escrita e a publicação deste texto se deve, em grande medida, a uma certa saturação do tema após o esforço da pesquisa e de encarar uma estruturação maior e finalização do texto. Como é sabido, toda pesquisa é inconclusa e a passagem do tempo me fez pensar em acréscimos e ponderações, que, por respeito ao texto original, preferi relegar, quando muito, a algum eventual artigo acadêmico, como é o caso da presença em diversos filmes de destaque do cinema *hollywoodiano* dos anos 40 e de estratégias discursivas a fugirem do padrão convencional clássico, inclusive fazendo uso da coralidade, como demonstra Bordwell (2017).

Há, também, um episódio digno de nota que diz muito sobre a instabilidade da memória em tempos digitais. Mesmo disposto a efetuar, cerca de dez anos após, um comentário sobre a decupagem de *L'uomo dalla croce* e sua divisão por cenas, não o consegui. Não sem grande constrangimento, não consegui mais ter acesso à terceira obra. Inicialmente, não encontrei o DVD do filme em coleção, todos catalogados, talvez justamente pelo manuseio frequente durante a pesquisa. Depois de uma grande busca, até o encontrei, mas com os dados apagados acidentalmente por meu computador ou por questão das condições de acondicionamento. Além disso, o filme não se encontra mais disponível *on-line* ou como arquivo na internet. Já outra lacuna do texto original teve seu tópico complementado no momento de finalização do processo de revisão.

De maneira geral, o texto que se segue foi escrito em terceira pessoa, com notas de rodapé e introdução em primeira pessoa.

Tomei liberdade (ou licença filmica) para aplicar o sistema de figuras no texto apenas para planos que não envolvessem frames de vários planos subsequentes de uma sequência em análise. Portanto, embora não se lide aqui com 84 frames de planos sucessivos, como Bellour (2000) faz ao analisar uma sequência de *Os pássaros* (*The byrds*), de 1963, de Hitchcock, em texto hoje referencial – ou 133 frames de *Intriga internacional* (*North by northwest*), de 1959, do mesmo realizador –, seria contraproducente utilizar o formato individual

da figura para agrupamento de ilustrações. Nessas exceções, preferi identificá-las pela numeração dos planos no filme, diferentemente de Bellour (2000), que os numera a partir do trecho analisado.

Por fim, gostaria de agradecer aos estudantes que contribuíram com suas valorosas observações em sala de aula à época da disciplina eletiva ministrada, mas também em várias versões da disciplina de Mundial I (currículo antigo) e Cinema Mundial (currículo novo). Também agradeço particularmente aos bolsistas de IC, dos quais destaco José Renan Álvaro Brito Alves, já finalizando o seu doutorado neste momento em que escrevo esta obra, e Inana Maria Sabino, com seu mestrado já concluído. Agradeço, também, à Universidade Tuiuti, de Curitiba, onde a pesquisa foi inicialmente acolhida, e à UFPE, onde a investigação foi de fato mais propriamente gestada. Estendo meus agradecimentos à professora Maria Rosaria Fabris, por tantos conselhos e dicas em congressos de versões parciais dos textos que compõem este livro, sem qualquer culpa pelas eventuais falhas aqui cometidas, e, por fim, agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo fomento de bolsas de graduação, que, por sua vez, são fundamentais para o início de uma eventual jornada rumo à pesquisa.

Cid Vasconcelos

Recife, fevereiro de 2023.

1.

Breve panorama do cinema italiano produzido sob o fascismo

Em 1923, logo após a Marcha sobre Roma, inclusive incorporando um material documental desse evento e da I Guerra Mundial, *Il grido dell'aquila*, de Mario Volpe, surge como a primeira expressão de um cinema de propaganda fascista. Também são produzidos um filão de filmes *garibaldinos*, em que a menção aos heróis associados à unificação da nação serve como um evidente reflexo para o momento contemporâneo, que, se acredita, contribuiu para a sua refundação. No ano seguinte, é fundado o instituto de cinema educativo (Luce), que será responsável pelos curtas de propaganda do regime numa configuração que se tornará bastante influente em outros países².

Mesmo nessas produções, com algumas poucas exceções – as únicas efetivamente produzidas pelo Estado –, o esperado maior teor de propaganda explícita existente aparentemente se configurava

2 Guardadas as devidas proporções, a produção brasileira da época do Estado Novo possui diversas similaridades com o modelo fascista, tendo sido igualmente os filmes mais diretamente de propaganda restritos à produção de curta-metragem, sendo que, no caso dos longas ficcionais, esse apelo foi de certo modo diluído ou contraposto pela ênfase na dimensão melodramática. Sobre a produção em questão, ver Schwarzman (2004). Quanto ao fato de o Luce ter sido criado como instituição educativa, mas acabar igualmente produzindo filmes de propaganda desde os seus primórdios, ver Brunetta e Parzen (2009).

menos enquanto tal do que como “[...] reforçando e articulando ideias já existentes” e servindo para “[...] convencer o público de que o país estava no caminho certo” (SORLIN, 1996, p. 52).

O talento dinâmico de Augusto Genina, que conquista vários sucessos, não é suficiente para o gradual decréscimo das produções que acompanha a crise da maior produtora italiana do momento – a UCI. A salvação parece advir da bem-sucedida série *Maciste*, personagem secundário na obra épica *Cabíria* (1914), de Giovanni Pastrone, que, por sua vez, já havia ganhado destaque próprio na década anterior, obra essa que é seguida de incontáveis imitadores, assim como da emergência de Mario Camerini, antigo colaborador de Genina.

Rotaie (1929), de Mario Camerini, pode ser tido um marco em direção a um cinema que tematiza aspectos mais intimamente próximos da realidade social italiana, captados sobretudo através de seu casal protagonista. É justamente essa mescla entre comédia e realismo social que o diferencia das comédias que o precedem. No mesmo momento, Alessandro Blasetti, com um certo *pedigree* intelectual, inicia sua carreira clamando por uma ruralização da Itália, bem de acordo com os preceitos fascistas, em seu *Sole*, do qual só restam fragmentos. Essas duas produções direcionam-se à tônica que será seguida pelo cinema italiano no emergir do sonoro e por volta de meados da década seguinte.

O cinema italiano vivenciará, talvez, sua crise mais aguda nesse período. A Itália foi o primeiro país europeu a ter dinheiro emprestado a fundo perdido do Estado através de sua produtora/distribuidora mais importante no início dos anos 30, a Pittaluga, que prometia três filmes de propaganda em troca de uma *intervenção substancial*. Ou seja, ansiava-se por uma intervenção mais do que se temia, sendo bastante clara a necessidade do Estado para suportar a indústria cinematográfica, que, por sua vez, produziu apenas 12 filmes em 1931 contra os 350 filmes estrangeiros distribuídos no país. Visava-se uma intervenção que, no entanto, significasse um substancial apoio para a combatida indústria nacional mais do que uma apropriação da mesma pelo Estado, como deixa claro Sorlin (1996). Em pouco tempo, no entanto, essa situação se transformaria drasticamente devido, em grande parte, às motivações estatais,

como a formação de instituições (tais como o Centro Sperimentale di Cinematografia), o surgimento de aparatos tecnológicos (os modernos estúdios Cinecittà) na década de 1930, a fundação do Ente Nazionale Industrie Cinematographique (ENIC)³, voltado para a distribuição e exibição, e, como decorrência dessa política, uma reserva de mercado e maior controle sobre a produção estrangeira e sua ocupação sobre as salas italianas. Além disso, também influiu, nesse processo, questões sobre a própria definição do que seria considerado como cinema nacional, que incluía que a história deveria ser escrita por um italiano ou adaptada de uma fonte estrangeira por um; ter a maior parte dos envolvidos nas etapas de produção, distribuição e exibição; e, a mais curiosa de todas, que todos os planos deveriam ser filmados em solo italiano (REICH, 2002).

Bem menos evocados na literatura sobre a época são os registros que contabilizam um anseio de se criar um mercado de exportação para a produção nacional, algo praticamente inexistente na primeira metade dos anos 30, e que, a se fiar nos dados da revista vinculada ao Centro Sperimentale, faz referência a contratos de exportação para 1/3 da produção do ano corrente com 19 países, sendo que, em alguns casos (Suíça, Bulgária, México, Peru, Colômbia, Brasil, Argentina, Alemanha e Inglaterra), havia a criação de “[...] sociedades dedicadas exclusivamente a importação dos filmes italianos” (BIANCO E NERO, 1938, n. 4, p. 114.). É de se destacar, também, a representatividade da América Latina no conjunto de países com sociedades de distribuição voltadas para a comercialização das produções italianas, o que faria os Estados Unidos investir fortemente na região a partir dos idos da década seguinte com a chamada *política da boa vizinhança*.

Outra prática pouco lembrada que tem fortes vínculos com a questão tanto nacional quanto da censura diz respeito à dublagem obrigatória da produção internacional exibida em solo italiano a

3 O ENIC, no entanto, encontrava-se longe de manter o controle total sobre a distribuição e exibição no país, contando com somente 16 a 18% do total da primeira e não mais que 95 salas no caso da segunda, no auge de sua participação no mercado exibidor (1941) (cf. REICH, 2002). Em 1938, o cinema norte-americano ainda amealhava nada menos que 73,5% dos filmes distribuídos na Itália (cf. BRUNETTA, 2009).

partir de outubro de 1930, seguida três anos após pela necessidade de tal dublagem ser efetivada na própria Itália (GAUDIOSI, 2010). Ao mesmo tempo em que, através da primeira lei, se reivindica uma ofensiva contra falas “exóticas”, protegendo-se, segundo essa perspectiva, a língua italiana – ainda objeto de disseminação nacional, contra os estrangeirismos –, a partir da segunda lei se defende uma reserva de mercado para os atores italianos, impossibilitando que os filmes já venham dublados dos Estados Unidos. Por fim, e não menos importante, o uso da dublagem acaba provocando alterações no sentido do que se encontra no original que transcendem questões técnicas ou de competência, mas são associadas à censura. De toda forma, torna-se muito mais fácil manipular um produto ao qual não se tem o acesso ao som original para que o eventual conhecedor da língua possa conferir o que ouve e o que há escrito nas legendas.

Deve ser igualmente ressaltado o início de uma cultura literária cinematográfica que transcende a questão associada ao *star-system* e à produção estrangeira, das quais a recém-citada *Bianco e Nero*, revista do Centro Sperimentale publicada até os dias de hoje, seria um exemplo duradouro.

Na primeira metade da década de 1930, ocorre uma grande influência da União Soviética não apenas no campo cultural, como é o da admiração pela economia soviética e seus planos quinquenais. No que diz respeito ao cinema, essa influência sequer deixou de ser percebida. O caráter de propaganda e a repercussão internacional granjeada pelos filmes soviéticos e sua estética revolucionária da montagem da década anterior se apresentará sob diversas formas, a exemplo da afirmação de Mussolini a respeito de o cinema ser a mais poderosa das armas, praticamente repetindo⁴ o célebre lema predicado a Lenin, assim como sua inscrição marcada no dia da inauguração dos estúdios Cinecittà, cercado de toda uma pompa e monumentalidade marciais, abaixo de uma gigantesca ilustração do próprio Mussolini com um dos olhos no visor de uma câmera que em tudo se aproxima daquela presente em *O Homem com a*

4 Como nos lembra Aristarco (1981, p. 7), Lenin se referia ao cinema como a “arte mais importante”.

câmera (*Chelovek s kino apparaton*), de 1929, de Vertov⁵. Na própria formação dos cineastas no Centro Sperimentale, cita-se ele próprio, inspirado na escola de cinema vigente em Moscou e, evidentemente, no plano textual, seja em obras de Giovacchino Forzano (*Camicia nera*), Blasetti (*Terra madre*) ou Francesco De Robertis, mentor de Rossellini no cinema.

Caso se pense que o Neorealismo foi uma agregação de elementos da comédia de costumes populares com o drama realista, cuja referência de maior repercussão anterior seria Blasetti, a trilogia de Rossellini parece ter se restrito à influência do segundo (realismo), cuja ascendência talvez remeta menos ao *1860* (1934), de Blasetti, do que aos filmes de Francesco De Robertis. De todo modo, antes de se passar a De Robertis, cumpre evocar o tom relativamente *moderno* que acompanha *1860*, sobretudo em sua primeira metade. Além de fazer uso de um casal de atores amadores que não voltaria a atuar como protagonista e de locações sicilianas que demonstravam a persistência de um modo de vida bem distante do universo cosmopolita da comédia mais célebre de Camerini, *Gli uomini, che mascalzoni!* (1932), com suas casas de pedra e homens trajando calças cobertas com couro semi-cru, para não falar do uso do dialeto siciliano⁶, línguas estrangeiras (francês e alemão), ainda trazia um componente quase sempre ignorado pelos neorealistas: a recusa do uso de uma trilha sonora convencional, fazendo uso de cantos garibaldinos, muitos dos quais compartilhados igualmente por seu próprio universo diegético. De todo modo, a sofisticação pictórica com que Blasetti constrói suas imagens se aproxima mais de Visconti do que de Rossellini. Porém, mesmo assim, o uso de longas

5 Conferir a ilustração em Bondanella (1993).

6 Ainda que a bibliografia não seja unânime nesse quesito. Landy chega a afirmar que “[...] ao contrário do Neorealismo, a maior parte dos sicilianos não falam o dialeto siciliano, mas sim italiano, como que demarcando sua assimilação à futura paisagem nacional” (LANDY, 1998, p. 147). Porém, essa afirmação talvez seja precipitada e se imponha como parte de sua estratégia de sistemática desvalorização da produção realista em relação à mais fortemente vinculada ao entretenimento e ao filme de gênero, numa inversão dos valores da crítica italiana da época. Ao menos é o que se infere quando se observa os comentários de Bondanella (1993), Zagarrío (2004), Muscio (2010) e Leprohon (1972) e a partir das observações de Lizzani (1954), além do próprio filme.

panorâmicas para descrever o ambiente, assim como a utilização bastante consciente da elaboração de um espaço cênico a partir das locações naturais, parecem antecipar muito do senso de valorização da relação entre personagens e o espaço em que interagem, o que é observado na obra de Rossellini. Isso não se compartilha a priori, portanto, com a dimensão revisionista que desconsidera a influência desse filme de Blasetti junto ao neorealismo⁷.

Pode-se pensar o filme de Blasetti como uma pouco habitual mescla entre formalismo e realismo, algo que talvez somente encontre um paralelo posterior na obra de Visconti. Isso porque a produção de Rossellini em sua trilogia – e mesmo após esta – aproxima-se mais do último (realismo), enquanto a de Mario Soldati rejeitará o realismo de Verga⁸ (não por acaso adaptado por Visconti em *A terra treme*) ao igualmente voltar-se para a herança literária nacional e se aproximar do formalismo de Folgarro, como bem lembra Landy (1998), cuja adaptação lhe renderá o seu filme mais célebre.

Essas atitudes polares, em termos temáticos, dos filmes mais influentes de Camerini e Blasetti – o primeiro com sua urbanidade e pretensão de certa aura de cosmopolitismo, o segundo com seu ruralismo –, também podem ser pensadas como reproduzindo, ao seu modo, o debate mais amplo entre *stracittà* e *strapaese*, formulado pela cena literária, porém longe de ficar restrito a ela. Blasetti, ao menos em suas produções mais renomadas dos anos 1930, adequa-se à lógica do campo e de uma certa pastoralidade de viés nacionalista, enquanto que as comédias de Camerini se aproximam mais dos

7 Mesmo não se questionando a franca adesão de Blasetti à ideologia fascista, expressa-se de forma perigosamente subliminar no filme em questão, tal como posto por Lino Micciché (1979). Tampouco se pode deixar de observar o provável impacto que as imagens de seu estilo, bastante distinto do que se produzia contemporaneamente na Itália, pode ter provocado sobre os futuros realizadores das décadas de 1940 e 1950, como é o caso de Rossellini. Fabris (1996), mesmo endossando a posição de Micciché, não deixará de observar igualmente 1860 como uma das fontes para o realismo a ser explorado no pós-guerra.

8 O fato de Verga ter sido um autor emblemático para os realizadores realistas não significa que não tenha servido, igualmente, como fonte de inspiração para produções convencionais da época, como é o caso de *Ciúme trágico* (*Cavalleria rusticana*), de 1939, de Amleto Palermi, ou de *La storia di una capinera* (1943), de Gennaro Righelli. A inspiração do autor será, sobretudo, indireta, apenas se concretizando de forma mais efetiva em outro momento bem posterior, com *A terra treme* (*La terra trema*), de Visconti.

valores de exaltação do moderno e cosmopolita de forma mais superficial, ao apresentar ambientes sofisticados, carros, transporte urbano de massa e pessoas elegantes, do que de um modernismo propriamente formal, acompanhado de seus enredos de forma mais detida. Quando se aproxima da lógica fabular, observa-se que, tanto em *Gli uomini che mascalzoni* (1932) quanto em *Os apuros do senhor Max (Il signor Max)*, de 1939, sendo estas duas de suas mais celebradas comédias, a tentativa de caracterização do protagonista como janota, vivido em ambos os casos pelo mesmo Vittorio De Sica para impressionar seja uma vendedora ou uma mulher da elite, respectivamente, acaba sendo desfeita em favor da restituição de sua própria persona e dos valores *autênticos* associados à vida comum, algo que, aliás, já se encontrava posto na solução final encontrada pelo casal de *Rotaie* (1929). Ao final deste último, observa-se a satisfação com que um casal, por longo tempo preso a uma vida mundana vazia e superficial, passa a ter sua vida ressignificada a partir do momento em que o homem abraça com felicidade o seu novo emprego de operário em uma indústria. Aqui fica explicitado o que, nas duas produções posteriores, se dilui de forma mais orgânica na própria diegese: a vinculação direta com o *ethos* fascista de demonização da burguesia liberal e de pretensa valorização do trabalho e do trabalhador. Tudo isso, vale ressaltar, sem escapar de um dos lugares comuns do melodrama: o da aceitação *redentora* de sua própria condição social enquanto aceitação de si próprio, também presente nas duas outras produções. Curiosamente, no entanto, tal como em filmes de acentuados predicamentos morais, o que move a trama na maior parte do tempo é justamente o momento de fabulação, de pertencimento à outra classe, que vem a ser vilipendiado no final.

Tão importante quanto esse aspecto, talvez, é a aproximação com as vanguardas estéticas modernistas buscadas por líderes culturais como Massimo Bontempelli, vanguardas estas que haviam sido utilizadas sem obstaculizar as pretensões narrativas no caso de *Rotaie* e que se tornam cada vez mais submissas a um formato de maior apelo popular e, inclusive, de gênero, que são as comédias de costumes.

De todo modo, a polaridade com que Camerini e Blasetti são quase unanimemente tratados pela literatura que se debruçou sobre

a época não resiste quando se observa mais de perto as obras, sejam peças de propaganda explícitas, como é o caso de *O grande apelo* (*Il grande apelo*) de 1936, dirigida por Camerini, seja a proximidade com que os hábitos urbanos são retratados como decadentes em *Rotaie*, bastante similares aos apregoados por *Terra madre*, de Blasetti, como sugere Landy (1998). É importante mencionar, também, a pouco conhecida incursão de Blasetti pelo terreno da comédia musical ligeira com ambientes e personagens luxuosos em *Retrosceña*, de 1939, filme que considerava o pior de sua carreira em que não falta sequer o célebre telefone branco⁹ numa determinada cena.

No período em que as obras de Camerini já começam a entrar em declínio e que a produção massiva de filmes se torna comum, surge um ciclo de filmes que se distinguirá das produções rotineiras. Um panorama breve sobre o realismo no fascismo deve levar em conta filmes isolados como *1860*, de Blasetti; e deter-se sobre experiências da segunda metade da década de 1930, como *Esquadrão branco* (*Lo squadrone bianco*, de 1936, *Luciano Serra, piloto* (*Luciano Serra, pilota*), de 1938, *Abuna messias*, de 1939 – de Goffredo Alessandrini –, *L'assedio dell'alcazar*, filme de Augusto Genina datado de 1940, e, numa outra dimensão, *Uomini sul fondo*, lançado em 1941 por Francesco De Robertis, além de, claro, a trilogia dirigida por Rossellini, motivo aqui de maior interesse. Em um momento um pouco posterior, já no crepúsculo do regime, surgem produções que, em menor ou maior grau, romperão com o *ethos* do cinema produzido durante o fascismo. Dentro dessa produção em questão, foi efetuado um recorte que destaca quatro filmes, ainda que, a depender do critério, a lista possa ser bem mais extensa, tal como discutida em Fabris (1996) ou Di Nolfo (2002). São eles: *Uomini sul fondo*; *O coração manda* (*4 passi fra la nuvole*), de 1942; *A culpa dos pais* (*I bambini ci guardano*), lançado em 1943 por Vittorio De Sica; e *Obsessão* (*Ossessione*), de 1943, dirigido por Luchino Visconti.

9 Objeto de cena que se tornou simbólico de uma determinada produção considerada como escapista ao apresentar uma elite que possuía acesso a bens pessoais considerados modernos, como é o caso do próprio telefone.

Franscesco De Robertis e *Uomini sul fondo*

É difícil compreender a efetiva colaboração entre De Robertis e Rossellini, colaboração esta que tende a ser observada sob prismas bem distintos a depender dos que conviveram com ambos no período, apreciaram posteriormente suas obras ou mesmo acompanharam as declarações de ambos. Mesmo tendo realizado seu primeiro longa-metragem apenas um ano antes do próprio Rossellini, dividido a realização de *La nave bianca* com ele ou ao menos ter “supervisionado” o filme – sendo assim usualmente referido¹⁰ –, não teve sequer o acesso a uma cópia da época de seu lançamento como auxílio¹¹.

Somente muito tempo depois, após o início desta pesquisa, descobrimos que a carreira de De Robertis se inicia no teatro, em 1932, com uma produção sintomaticamente intitulada *La luce sul fondo*, quase nunca referida em sua trajetória. Trata-se, segundo La Stampa (1932, s. p.), “[...] de um drama de amor e de incompreensão conjugal” entre “[...] Harry Webster, capitão de fragata e homem devoto, severamente, ao dever e à ciência”, e Dalilah, sua esposa. Não fossem as referências aos atos que compõem a peça e a referência de um dicionário biográfico (ASCARELLI, 1991), poderia se tomar tal resenha como o comentário sobre um filme, dada a sua exclusiva atenção aos elementos da narrativa não cênicos. Caso fosse filme, evidentemente seria uma informação que se chocaria com a filmografia do realizador, pois seria impossível ser contida da trama em um curta metragem e é sabido que o primeiro longa do realizador data de 1941. Curioso também se faz o nome *anglo-saxão* do protagonista, como se não houvesse uma vinculação muito direta com a experiência italiana.

10 Na filmografia presente em Prencipe (1996), o filme surge destacado da filmografia do realizador em um item denominado *Colaborações*.

11 Na cópia a partir de uma transmissão de TV da RAI, não surge nenhum crédito inicial que não as cartelas que fazem menção a aspectos da produção, e, ao final, apenas o nome do compositor da trilha sonora – Renzo Rossellini. Gallagher (1998) afirma, porém, não ser diferente no próprio filme ao qual teve acesso, uma vez que, segundo ele, trata-se de uma prática em todos os filmes produzidos pela marinha.

Nos créditos iniciais da cópia que tivemos acesso de *Uomini sul fondo*, existe uma descrição detalhada da categoria das navas militares que surgirão no filme justamente onde, habitualmente, se acompanha o nome do elenco e membros da equipe de produção, seguido das habituais cartelas laudatórias aos homens que se dedicaram às ações heroicas. É sintomático, no entanto, que seus nomes não surjam nos créditos iniciais, mesmo se levando em conta que essa era uma prática comum nos filmes produzidos pela marinha.

Se alguns dos traços mais marcantes do realismo de De Robertis, tal como ele próprio observa a respeito de *Uomini sul fondo*, encontram-se relacionados a uma “[...] ação informativa sobre os meios de salvamento adotados pela marinha militar” (CINEMA 7, 1949, p. 212), Rossellini, mesmo herdando essa característica sob a forma do detalhe com que retrata ações militares – ainda que de forma pouco orgânica para soarem de fato como “informativas”, tais como as longas sequências aéreas de *Un pilota ritorna* –, acrescenta a elas uma forte base humanista em relação a seus personagens, característica praticamente ausente em De Robertis.

Alessandro Blasetti e *O coração manda*

Conhecido por ser um dos mais profícuos e, provavelmente, o mais dinâmico dentre os realizadores que produziram nos anos do fascismo, Blasetti, cuja carreira se tornaria pouco valorizada após o boom neo-realista, talvez não tenha muitas vezes o devido crédito enquanto referência importante para a mencionada produção, seja através do já citado *1860*, por meio do qual muitas das estratégias associadas ao neorealismo já se encontravam presentes nesse drama histórico, seja através dessa comédia-drama contemporânea.

Blasetti parte de um princípio não muito dessemelhante ao que se observa ao início de *Gli uomini, che mascalzoni*, de Camerini. Ou seja, o filme observa o amanhecer de uma família típica de classe média baixa italiana. Porém, nesse caso, a docilidade e o paternalismo com que tais personagens são habitualmente observados pela produção rotineira cômico-sentimental cedem espaço a uma negociação complexa com o gênero: não se abdica de seu universo

como um todo, mas se trabalha de forma a ironizar alguns de seus princípios e, por extensão, valores associados à sociedade italiana de maneira mais ampla. Se no filme de Camerini a relação de forte afetividade entre a filha e o pai viúvo ocorria sem os entraves da sexualidade e do eventual conflito de uma relação conjugal, aqui o que se observa é o cansaço e esgarçamento provocado pelas pressões do cotidiano sobre o casal.

Já na primeira sequência do filme, fica demarcada essa aproximação/diferença. O protagonista, vivido por Gino Cervi, em tudo uma *persona* menos heroica do que as de Amedeo Nazzari, considerado como Errol Flynn do cinema italiano ou Massimo Girotti, atrapalha-se ao tentar fazer o café da manhã acordando a esposa. Segue-se, a partir daí, uma série de alterações entre ambos que é finalizada com a explicitação verbal do que já parecia mais que patente em toda a conversação anterior e com a ausência de um retorno em dia certo. Os filhos, por sua vez, não são entrevistados ao longo de todo o filme. Nesse sentido, distancia-se de *A culpa dos pais* desde o início, motivado por uma moral de condenação dos que ousam se afastar de suas obrigações familiares de forma bem mais explícita, quase caricaturada em seus títulos tanto original (*As crianças nos olham*) quanto brasileiro e se aproxima de *Obsessão*, em que o casal retratado sequer possui filhos. No caso dos três filmes, a relação entre o casal se torna marginal diante de outras questões, relativas nos casos de Blasetti e Visconti a uma evidente necessidade de fuga do indivíduo de uma situação de sufocamento gerada por relações sociais produzidas em uma sociedade que, implicitamente ou nem tão implicitamente (sobretudo no caso de Blasetti), se observa como limitada. Já em *A culpa dos pais*, é esse movimento de desapego e desmoronamento da família – sem uma metáfora social mais ampla que o justifique – que acaba refratando toda a carga de criticidade do filme.

Por mais que a proposta de Blasetti seja tecida diante de uma chave cômica, ao contrário dos outros dois filmes, ela pode ser percebida como uma parábola semelhante – guardadas as proporções – ao do fracasso do *sonho americano* que viria a ser esboçada meia dúzia de anos após por Arthur Miller, com seu *A morte do caixeiro*

viajante. Identicamente, o personagem do filme também é um caixeiro-viajante. Nessa visão da Itália, o fracasso ou amadorismo não parece ser percebido apenas através da figura de Paolo, seu personagem principal, mas igualmente através de vários detalhes que vão da lentidão e burocracia que perseguem nosso “herói” ao esquecer – ou ser flagrado –, sem o abono que lhe permitia, de viajar sem pagar o trem. Este episódio faz com que o personagem perca o ônibus original de seu destino dado o emocionalismo do motorista que, por sua vez, faz despertar a ira de um passageiro do Norte, sempre pronto a demarcar sua origem na região mais industrializada do país *onde estas coisas não acontecem*, que, ironicamente, terminará em um acidente. Blasetti faz uso da trivialidade provinciana que igual e ocasionalmente surgia na comédia sentimental para uma cortante ironia que não poupa o próprio gênero melodramático na figura de fragilidade da “senhorita”, que, no entanto, sabe bem se aproveitar do interesse masculino aparentemente desinteressado sempre esboçado por Paolo. Ao contrário do ônibus urbano observado em *Gli uomini*, que conduz a protagonista ao seu trabalho, símbolos de uma urbanidade moderna, aqui se trata de um veículo tacanho: as pessoas se amontoam nele de uma forma nada ordenada e bastante gregária e sofrem atrasos ao sabor de seu condutor, completamente enlevado pelo fato de ter tido seu primeiro filho e, como costuma fazer questão de frisar, *maschio*, numa alusão nada discreta e jocosa ao machismo encampado e reproduzido pela política oficial do regime.

O filme também brinca com as expectativas habituais, utilizadas inclusive pelo próprio Blasetti em *Terra madre* (BEN-GHIAT, 2001), de visualizar a jornada de Paolo à Itália enquanto redenção para uma vida urbana representada por uma família que o observa como um peso. Embora a protagonista aqui se chame justamente Maria, ela se encontra longe do perfil da *nova mulher* incentivado pelo regime¹² representado pela devoção maternal e espiritualidade da Emilia, personagem de seu filme datado de 1934. Além disso,

12 Também presente na cinematografia brasileira do período que analisei (cf. VASCONCELOS, 2007, 2009a).

a comoção de Paolo diante da paternidade do motorista, longe de gratuita, reflete sua própria situação problemática de ida à província onde mora sua família, grávida de uma relação extra-conjugal.

Luchino Visconti e *Obsessão*¹³

Nenhuma outra produção é considerada pela historiografia como sendo mais acertadamente vinculada ao neorealismo ou precursora do movimento que o filme dirigido por Visconti, algo que é objeto de questionamento desta análise situada neste tópico e no final do livro.

Seguindo uma concepção baziniana de que o filme neorealista é aquele que põe o ser humano em perspectiva e que se abre às contingências da realidade (BAZIN, 1991), o filme de Visconti segue uma linha muito cara aos filmes de Renoir: a de um certo fatalismo que permeia as obras levando os personagens a um fim trágico e inevitável.

Em *Obsessão*, o estabelecimento do comerciante bonachão e autoritário – o senhor Bragana – é o espaço onde se desenrola o drama da paixão proibida entre Gino e Giovanna. É lá que Gino tem seu primeiro contato com Giovanna e onde consumarão o ato amoroso. É lá, também, que, mais tarde, o personagem Gino passará pelo tormento de ter usurpado o lugar do marido da moça depois de uma grande reviravolta no roteiro. É o espaço, portanto, que vai selar, desde o começo, o desfecho trágico dessa aventura amorosa.

Mas não é só de modo simbólico que aqui o espaço se apresenta. O trabalho sutil da câmera, num deslocamento suave pelo espaço em que circulam os personagens, faz uma descrição dos objetos e da geografia da casa de forma progressiva, buscando integrar os personagens ao seu ambiente sem torná-lo acessório ou mero detalhe técnico. A personagem Giovanna, por exemplo, está inteiramente integrada à sua casa, mais especificamente à cozinha, que desempenha no filme o reservatório dos signos que tolgem sua liberdade. Ela executa funções tanto como cozinheira do restaurante quanto como

13 O texto do tópico em questão é quase exclusivamente da autoria de José Álvaro Renan Brito Alves, meu então bolsista de IC à época. O texto foi revisado e editado por mim.

dona de casa e esposa prendada de um sujeito obtuso e rígido, que oprime sua sexualidade. É ao não se conformar com esse espaço castrador da liberdade e da sexualidade, que é o espaço da cozinha, que a personagem de Giovanna se confronta com outras personagens femininas de outras produções da época, centradas nos preceitos pequeno-burgueses e nos valores da família. Aqui se encontra um dos motivos essenciais para que toda uma corrente crítica visse no filme um importante passo adiante com relação às limitadas representações sociais presentes no universo da produção fascista.

O fatalismo de que se vale a obra é aqui posto em destaque por dois motivos: primeiro, para identificar, em Visconti, as influências do realismo poético francês, mais propriamente de sua temporada com Renoir, de quem foi assistente de direção; e, segundo, para ser confrontado ao que Bazin (1991) pretenderá como filme *neorrealista*.

Obsessão obedece, ainda, a um estilo de decupagem clássica com seus personagens empenhando uma trama narrativa igualmente clássica, criando, entre si, uma relação conflituosa ou de desejo. O caso paradigmático de uma noção de filme neorrealista é, por exemplo, a análise que Bazin (1991) faz do personagem da criança em *Alemanha, ano zero* (1948), particularmente na cena final que precede o suicídio. Seus gestos, seus atos, não predizem nada do que acontecerá; são contingentes, imprevistos, embora triviais. Pode-se pensar, retrospectivamente como contraponto a tal concepção do neorrealismo, o fatalismo desse primeiro longa-metragem de Visconti.

Também não se pode ocultar a questão da paisagem no filme *Obsessão*, sua diferença marcante com relação aos filmes anteriores. Atentando ao fato de que *Obsessão* é um filme que, como se fará frequente no neorrealismo, sai às ruas para filmar em locações reais, tendo a paisagem uma importância singular neste filme.

Em 1941, Giuseppe De Santis, futuro assistente de direção de *Obsessão*, já chamava atenção para a paisagem no cinema: “[...] mas como seria possível entender e interpretar o homem, se o isolarmos dos elementos nos quais cada dia ele vive e com os quais cada dia se comunica?” (CINEMA 116, 25/04/1941, p. 263).

Obsessão é um filme assombrado pelo signo da tragédia. Nele, Visconti considera sua vontade de retratar a gente comum de uma certa sociedade italiana, ainda que essa gente, o casal Gino e Giovanna, personifique arquétipos que vão além do ordinário. Nas palavras de Micciché (1990, p. 40-41):

O plot do filme italiano é, ao contrário, desenvolvido no senso de uma absoluta incapacidade dos dois amantes de viverem a 'norma' existente (em suas três dimensões que são propostas: aquela ferina e degradada dos Bragana, aquela dócil e plástica da dançarina, aquela fantasiosamente livre do Spagnolo) (MICCICHÉ, 1990, p. 40-41).

Micciché diz, ainda, que esses personagens estão predestinados a destruírem-se “[...] com sua própria solidão” (MICCICHÉ, 1990, p. 41).

Torna-se grandemente curioso se observar que, durante décadas, e, mesmo hoje, o filme seja considerado como precursor do neorealismo. Sua herança do realismo poético, assim como sua acuidade formal e pictórica sem a dimensão social onipresente no segundo filme ficcional do realizador, além da característica que, ao final de contas, talvez seja a que consiga reunir praticamente todos os filmes rotulados de neorealistas, a de ser um comentário bastante próximo de aspectos da realidade social italiana, estão muito longe de se efetivarem. Ou, como Di Nolfo (2002, p. 92) melhor expressa:

A despeito das dificuldades de se encontrar uma definição convencional de neorealismo, parece bastante difícil classificá-lo como uma experiência de imediaticidade, uma representação do real, porque costuma ser percebido sem as construções artificiais que lhe emprestam um caráter 'caligráfico' (DI NOLFO, 2002, p. 92).

Ainda melhor – e mais sinteticamente – faz Giuseppe De Santis, um dos roteiristas do filme, destacando a vantagem perspectiva de várias décadas após a produção (1989), ao afirmar que o filme “[...] *Obsessão* não foi neorealista, mas sim um ato extremo de transgressão contra o fascismo” (DE SANTIS, 1989 *apud* VITTI, 1998, p. 20, grifo nosso).

Vittorio De Sica e *A culpa dos pais*

Desde o início, um espectro punitivo ronda a narrativa com uma mãe que aparenta ser alguém de posses, trajando um casaco elegante, mas cuja moradia no condomínio o desmentirá parcialmente, com a precariedade de se ter que decidir se o elevador será utilizado apenas para subir ou nas duas funções. Isso enquanto deixa o filho sozinho no parque para se encontrar com o amante. As interpretações são marcadamente convencionais e o mesmo se pode dizer dos movimentos de câmera e decupagem, plenamente acadêmicos, como é o caso do uso do plano/contraplano, da aproximação da câmera para ressaltar um momento de forte potencial emocional, assim como, em um único momento de primeiros planos fechados com propósito semelhante (um diálogo entre pai e filho), da trilha sonora se manifestando em momentos de tensão dramática, instigando o espectador a adentrar, sem delongas, em sua história. Porém, o filme possui sim um lugar entre filmes a se tornarem antecipações do neorealismo, pois o estilo de um de seus mais aclamados realizadores, Vittorio De Sica, até a década anterior mais conhecido como o galã dos filmes de Mario Camerini, começa a ser burilado com maior ênfase nessa produção, que talvez tenha influenciado Truffaut em sua primeira cena de conflito emocional – o garoto percebe a mãe conversando com o amante, como ocorreria com o adolescente protagonista do filme de estreia do realizador francês intitulado *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*), de 1959, e, no caso em questão, ocorrendo outros flagrantes até o de vê-la nos braços do amante.

Tem-se esse episódio como um arranjo intermediário na sexualidade feminina entre a ousadia de *Obsessão* e o papel tradicional e passivo da mulher considerado ideal pelo regime, já que a traição vivenciada nas proximidades do filho, que testemunha, em mais de um momento, a mãe a chorar após ou durante um encontro com o amante, seguido da reação após a partida da mãe com o amante, é observada sob o viés moralista típico do diretor. Ademais, alguns comentários espelham a triangulação, como o teatro de marionetes do parque, no qual o personagem gosta de duas mulheres, mas outro lhe interpõe, afirmando que não poderá casar com as duas; ou

na figura de duas fofoqueiras do condomínio comentando sobre. Trata-se de uma espécie de coro adaptado ao universo pequeno-burguês, a nos lembrar um pouco a dramaturgia de Nelson Rodrigues.

Há, ainda, uma outra situação em nada dessemelhante à da mãe, guardadas as proporções, na qual a jovem responsável pelo garoto, Paolina, abandona-o com outras crianças para flertar com o farmacêutico. E quando ela lhe admoesta, indagando o que faz na rua, ele pergunta o mesmo para ela. E logo o fará novamente à noite, para encontrar o mesmo farmacêutico, evidenciado uma pressão entre a vivência da afetividade-sexualidade e os cuidados impostos pela sociedade aos pequenos, dos quais a figura paterna ainda se encontrava muito distante de sequer ser observada como possibilidade. O garoto surge como uma imagem da “inocência” a literalmente “enquadrar” a conduta “desviante” feminina, derrubando acidentalmente um vaso de planta sobre a cabeça de Paolina e, conseqüentemente, interrompendo bruscamente seu encontro amoroso. Este olhar das crianças a que se refere o título original, observando o caso de Bricó como um dentre vários na sociedade, em estratégia por meio da qual o realizador retornará, em temas distintos e uma elaboração mais sofisticada da narrativa posteriormente – daí o termo coletivo *as crianças nos olham* –, é um olhar involuntariamente punitivo endereçado às mulheres. Com relação à figura paterna, muito de acordo aos padrões sociais (sobretudo os de então), o olhar e a indagação é sobre se irá ou não trabalhar.

O pieguismo em estado bruto do filme deve muito à sua trilha de acordes de conotação piedosa, assim como à empregada da casa, Agnese, que efetua sua função de coro interno não enquanto voz do mexerico da sociedade, mas de alguém que testemunhou, com os próprios olhos, a situação na residência, por vezes observando ao fundo situações como a do pai, que traz de volta o filho à residência após várias perambulações nada consistentes. Essa instabilidade, aliás, na casa de uma ou de outra, em ambientes marcadamente dominados por mulheres, será observada como prejudicial à criança, que tem pesadelos por meio dos quais confunde situações vivenciadas em ambientes e com personagens distintos. Entretanto, esse *pathos* lacrimoso, um tanto enjoativo, deve ainda mais ao garoto

protagonista, quase sempre com cara de choro, insegurança ou vítima, provavelmente por indicações do diretor, mas numa escolha menos feliz de alguém que se destacou por conseguir excelentes interpretações de crianças, sobretudo do sexo masculino, em seus filmes, sendo o mais célebre o garoto que vive o Bruno de *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*), de 1947, mas igualmente o garoto que efetua uma pequena ponta, como menino cuja família é de melhor situação econômica e esnoba Bruno no mesmo filme. Também é importante mencionar o expressivo menino, exímio com as cartas, que contracena com personagem vivido pelo próprio De Sica em um episódio específico de *O ouro de Nápoles* (*L'oro di Napole*), de 1954.

Embora sua estrutura seja próxima dos filmes posteriores de De Sica, mais plenamente associados ao neorealismo, as diferenças ficam por conta da gradação do viés melodramático, aqui excessivo em relação a todos os critérios já citados, e também na iluminação, inclusive fazendo uso da iluminação-chave jorrando sobre os rostos dos atores em algumas das cenas de maior apelo dramático. Ademais, um diferencial importante em relação às produções neorealistas do realizador é, além de um uso mais comedido do melodrama, o deslocamento da classe social dos envolvidos, para personagens e grupos socialmente marginalizados.

Mesmo que a maior parte da produção não tenha tematizado diretamente as guerras (Guerra da Etiópia e Segunda Guerra Mundial) ou tenha aproximado seus laços com a propaganda, algo que vem a ser defendido pelo diretor do órgão máximo do cinema italiano, criado em 1934, Luigi Freddi, e pelo influente ministro Giuseppe Bottai, não se pode afirmar que o espírito bélico esteve ausente das telas. Antes que ele se reaproximasse de tendências que há muito já haviam demonstrado seu potencial atrativo, como nos filmes que capturam imagens da Guerra da Líbia a partir da perspectiva de aviões já em 1911 (BRUNETTA; PARZEN, 2009), sempre são retratados eventos que mobilizam a nação. Dois exemplos célebres são *L'assedio del alcazar* (1940), de Genina, e *Cipião, o africano* (*Scipione l'africano*) lançado em 1937 sob direção de Carmine Gallone, que tematizam glórias bélicas do presente e do passado, mesmo quando delegadas às identificações do exército fascista com

as forças republicanas de Francisco Franco na Guerra Civil Espanhola ou à libertação da Itália do jugo dos cartagineses empreendida pelos romanos, retrospectivamente. É mais que evidente que, no caso de *Cipião*, co-produzido pelo LUCE, faz-se igualmente uma apologia da Guerra da Etiópia, recentemente travada pela Itália, que resultou na anexação do país à recém-criada África Oriental italiana. Tais filmes se sobrepõem à ânsia do ruralismo enquanto volta às raízes da primeira metade da década, parecendo sentir os efeitos da influência da monumentalidade elaborada pela vizinha Alemanha em filmes como os de Leni Riefensthal. Do mesmo modo, eles parecem evidenciar um novo momento em que narrativas que podem ser associadas com as origens radicais de ascensão ao poder do fascismo, tais como *1860* ou *Vecchia guardia* (1934), também de Blasetti, são menos estratégicas do que aquelas que exaltam os feitos imperialistas, tais como as de Gallone e Genina (CELLI; COTTINO-JONES, 2007).

Muitos subgêneros têm sido ostensivamente pouco estudados, apesar de sua relevância em termos quantitativos, a depender do cômputo que Landy (1998) empreende para os filmes históricos ambientados na Idade Média – nada menos que 42 produções – ou, ainda, o de filmes que abordam o rissorgimento, época associada à fundação da nação sobretudo em películas como o próprio *1860* ou o *Piccolo mondo antico* (1941), de Mario Soldati.

A produção cinematográfica que cobre o período do fascismo no poder (1922-1943), como aliás a de qualquer outra cinematografia que abrange um tão longo período, é por demais extensa e diversificada para ser compreendida apenas através do breve esboço acima aqui referido. Ela pode ser entendida, igualmente, através dos mais distintos recortes e leituras transversais que vão desde gêneros específicos, como os filmes de *telefone branco*, ou, como prefere Brunetta e Parzen (2009), *cinema déco*¹⁴ até a dimensão internacionalista em contraposição aos dramas mais rurais, sendo que esse internacionalismo pode ganhar dimensões formais, como em *Rotaie*, de 1929, visivelmente influenciadas pelas vanguardas como a francesa e a

14 O nome se dá a partir da presença constante de boates em estilo *art déco* na produção do período (cf. LANDY, 1998).

alemã; ou se apresentar de forma ainda mais superficial através da inclusão de objetos de luxo e acenos de cosmopolitismo justamente na produção *déco*, que, mesmo despertando tantas críticas em segmentos fascistas, ao mesmo tempo proporcionava uma “blindagem” contra a tensa realidade vivenciada nos primeiros anos da década de 1940.

Pensar a produção do cinema efetivada durante o fascismo na Itália (1922-1943) suscita ao menos uma questão básica de imediato: a definição em si própria, implicando a proposição sobre a existência ou não de uma estética fascista. Concorde-se, aqui, com a postura adotada por Ricci (2008) para diferenciar *cinema produzido sob o fascismo* de *cinema fascista*, também defendida por outros autores (GAROFALO; REICH, 2002). O primeiro seria toda uma ampla gama de produções efetivadas durante o período, que vai de documentários institucionais a melodramas escapistas, de épicos históricos, já tradição do cinema italiano, a todo um ciclo de filmes de guerra. Trata-se, enfim, de toda a produção cinematográfica italiana efetivada durante o período. A segunda proposição certamente é bem menos fácil de ser definida.

O que seria exatamente um cinema fascista? Aquele que faz a apologia cara e explícita aos valores do regime? Ou aquele que também incluiria dramas históricos e contemporâneos em que tais valores se encontram disseminados em sua diegese? Haveria características estéticas que o tornaria passível de identificação? Pode-se falar de filmes apenas “parcialmente” ou “ambigualmente” fascistas? Os filmes de Rossellini, que aqui nos interessam, poderiam ser assim considerados?

Mesmo uma leitura sobre a estética fascista, sobretudo a voltada para a fotografia e o cinema, como a presente em Sontag (1986), é bastante parcimoniosa na sua descrição de elementos estéticos que poderiam ser identificados como fascistas. Sua crítica veemente contra a arte de Leni Riefensthal, bastante lúcida, detém-se muito mais nos motivos temáticos do filme do que nos critérios propriamente formais e em suas características que transcendem os códigos mais específicos do cinema, o que comprova a necessária conjugação de uma análise que vá além da estético-formal.

A recusa de se acreditar na possibilidade de um papel consensual para o cinema, mesmo em regimes autoritários como o fascista, pode ser levada em questão, por exemplo, quando se pega a diretriz fascista da recusa dos dramas pequeno-burgueses ou escapistas e sua concepção de realidade como *o homem, sua vida, sua associação com outros homens*. A partir dessa prédica, pode-se pensar o díptico de Francesco De Robertis (*Uomini sul fondo* e *Uomini e cieli*), assim como *L'uomo dalla croce*, de Rossellini, como já a partir dos títulos, tendo essa preocupação com o homem. Porém, seria muito simples considerar mesmo seus títulos como uma mera extensão dessa prerrogativa. Para ficar apenas em uma possibilidade de nuance dentre várias, no caso do filme de Rossellini, o título evidentemente faz menção a Cristo, mesmo que, em sua diegese, a referência direta faça referência ao seu protagonista ser membro da Cruz Vermelha. É aproximando-se dos valores cristãos, talvez, que o filme possa vir a ser compreendido.

Tais ressignificações, dentro do período aqui referido, tiveram como maior exemplo a produção *Uomini e cieli* (filmado em 1942), de Francesco De Robertis, em que muito do que era para ser dirigido a um filme que se pretendia de propaganda de guerra fascista – fazendo parte do mesmo ciclo da trilogia de Rossellini e como *Un pilota ritorna*, também com protagonista piloto de avião de guerra – vem ser realocado, sobretudo através da montagem e dublagem, para o momento em que o filme foi finalizado e lançado (1947), transformando-se num curioso “híbrido”. O relançamento em 1957 de *I 3 aquilotti* (1942), de Mario Mattoli, tampouco escapou de tais estratégias de “depuração”.

2.

O realismo no fascismo

O debate sobre o realismo no fascismo, formulado por sua *base orgânica* (ZAGARRIO, 2004) é identificado, ao menos inicialmente, por volta de 1930, com o *verismo cinematográfico*. Segundo essa concepção, mesmo não se encontrando alheia das inúmeras possibilidades de truques que a fotografia favorecia, esta é identificada sobretudo com seu caráter *documental*, portanto duplamente verdadeiro, quase que num platonismo às avessas.

Não deixa de ser curiosa, a priori, essa identificação de um verismo de base documental da imagem com a verdade, mesmo tendo em conta que tal identificação se dá mais através de um viés ontológico do que propriamente estilístico. Porém, preocupações com a estética logo se acrescentarão ao debate, como quando Alberti afirma que o cinematógrafo se mostra mais eficiente quando investe na realidade cotidiana (ALBERTI, 1930 *apud* ZAGARRIO, 2007). Isso, por sua vez, era algo bastante destoante da postura exercida pela crítica brasileira do período, que andava temerosa de que a imagem de cunho *documentarizante* se encontrasse bem menos passível de controle do que as produções efetivadas dentro de estúdio e, justamente por esse motivo, execradas no Brasil pelo grupo de articulistas de Cinearte, em artigos frequentemente citados.

Certamente considera-se que tal quadro não é homogêneo em toda a intelectualidade fascista. Muitas críticas surgiram a essa proposição de realismo como quando o ministro da cultura popular, Alessandro Pavolini, pondera a necessidade de um novo realismo “[...] sem o equívoco que [...] deva por força refletir os aspectos deletérios da sociedade” (BRUNETTA, 2009, p. 207), cuja crítica se endereça ao modelo francês que ficaria conhecido como *realismo poético* e, por extensão, à tentativa de se buscar um caminho semelhante na Itália (BRUNETTA, 2009).

A falta de homogeneidade entre os intelectuais fascistas tendeu a provocar visões diferenciadas sobre qual seria o tipo de cultura a ser incentivado pelo regime. Alguns valorizavam um maior cosmopolitismo e a necessidade de intercâmbio maior com outras nações, como Massimo Bontempelli e Curzio Malaparte. Outros, por outro lado, pretendiam, sobretudo, uma valorização da cultura campestre, *italiana profunda*, guardiã de valores ainda intocados por influências estrangeiras ou, como Giuseppe Bottai destacava, crítica a toda arte modernista, “[...] psicanalítica, fragmentada, sincopada” como “[...] rebeliões contra a grande tradição artística italiana” (BEN-GHIAT, 2001, p. 25). Bottai seria um dos que renegaria o cosmopolitismo com o agravamento das tensões decorrentes da crescente polaridade ideológica provocada pela guerra. Ele afirmaria, então, que “[...] uma estranha mistura de erros, cegueira e moda havia levado os italianos a acreditar que o cosmopolitismo era o melhor para uma cultura nacional. Agora, libertos da ‘escravidão dos vínculos estrangeiros’, poderiam agir como inovadores mais que imitadores na esfera cultural” (BEN-GHIAT, 2001, p. 175).

Por parte dos defensores de um nacionalismo mais tacanho, ocorria uma verdadeira produção de “[...] novas genealogias para movimentos italianos contemporâneos que minimizavam suas conexões com o modernismo europeu” (BEN-GHIAT, 2001, s. p.). No campo do cinema, por exemplo, “[...] em um ensaio de 1938 sobre a história da vanguarda no cinema, o crítico e burocrata do cinema Jacopo Comin minimizava a influência do surrealismo, expressionismo e outros movimentos no desenvolvimento do cinema italiano” (BEN-GHIAT, 2001, p. 136). Nessa estratégia, havia um

esforço de encontrar vinculações a uma herança nacional que afastassem influências de um *estilo internacional*.

Dentre os setores mais à esquerda, houve aqueles críticos da produção cinematográfica de mero entretenimento que ansiavam por um *retorno ao realismo* que “[...] restituísse as especificidades culturais, sociais, políticas italianas” e que servisse à *instrução da população* como Ernesto Cauda e Leo Longanesi, que, nos idos da década de 1930, já reivindicam por um cinema de cunho nacional-popular, aproximando-se “[...] um pouco mais da vida verdadeira e real” (SEKNADJE-ASKÉNAZI, 2000, p. 32-33). Porém, deve-se asseverar que mesmo tal corrente sendo uma das mais culturalmente influentes em tempos do fascismo, ao menos quando a esquerda representou uma força considerável, Longanesi era defensor de uma tradição de arte nacional mais que da defesa de uma arte propriamente fascista, afirmando, no lançamento do primeiro número de uma revista que fundou, que um estilo não pode ser criado da noite para o dia (LONGANESI, 2006).

Já a Cauda (1932 *apud* ARGENTIERI, 2003, p. 64) incomodava sim essa ausência de proposta estética autóctone, argumentando, em livro dedicado ao cinema italiano, que “[...] a cinematografia fascista deve ser fascista na substância assim como na forma”.

Tal prédica por um maior realismo tampouco parece se conjugar com uma estética cinematográfica modernista, já que a aproximação maior efetuada desta, em termos de linguagem cinematográfica, não parece ir além da incorporação superficial de alguns traços estilísticos do estilo de montagem soviético na produção de realizadores como Francesco De Robertis. Do mesmo modo, os cultores dessa necessidade de padrões realistas que buscassem refletir aspectos da comunidade nacional tampouco apreciavam uma outra corrente, diversa tanto da produção rotineira comercial quanto das proposições de um novo realismo, como é o caso da produção que veio a ser denominada, em termos pejorativos, como *caligráfica*.

Mesmo reconhecendo ocasionalmente o tratamento original dado a paisagem, “[...] em perfeita harmonia com a humanidade dos personagens” (LEPROHON, 1972, p. 76), uma das pedras de toque desse articulista, como nesse comentário de De Santis a respeito de

Piccolo mondo antico (1941), de Soldati, o tom geral se encontra mais próximo da crítica do mesmo autor e futuro cineasta à incursão de Renato Castellani ao gênero: “[...] deploramos mais uma vez o casamento entre cinema e literatura; ele é totalmente árido e estéril, frígido e desinteressante” (LEPROHON, 1972, p. 79). Ou ainda a pré-dica de Massimo Mida por roteiros originais que favorecessem à *italianidade*, identificando as adaptações certamente como demasiadamente presas a um modelo pouco propício a explorar, de forma criativa e densa, a paisagem e as relações sociais, por exemplo, como se o recurso de explorar elementos da cultura italiana através de adaptações de obras teatrais e literárias não fosse o suficiente.

O exemplo que Mida elogia, isoladamente, é *O coração manda* (1942) (CINEMA 158, 25/01/1943, p. 47), ainda que, curiosamente, o filme que tenha se identificado mais aproximadamente com as reivindicações dos críticos da revista seja justamente uma adaptação, mesmo que um tanto livre, de um romance norte-americano, que é o caso de *Obsessão*. A rigor, portanto, mais valia uma adaptação da literatura – mesmo estrangeira – que se esmerasse em uma pesquisa pela paisagem e relações sociais do que uma apropriação mecânica de traços da cultura italiana via literatura nacional.

Em vários momentos, na crítica da época, surge o desprezo pela produção cômico-sentimental. Em algumas vezes, esse discurso ganha ares quase de um manifesto contra uma produção “[...] por forma e conteúdo indignos de serem realizados na Itália” (BIANCO E NERO, n. 10, 1937, p. 4.). O tom indignado se refere ao fato que, das 82 películas produzidas “nos últimos três anos” (BIANCO E NERO, 1937, n. 10, 1937, p. 5), 52 se conformaram na produção desancada pelo editorial – estrategicamente coletivo e não assinado por qualquer articulista – enquanto “[...] somente 2 foram os filmes históricos produzidos” (BIANCO E NERO, n. 10, 1937, p. 5), mesmo se tendo em conta que esse foi o gênero que fez a glória internacional do cinema italiano no passado.

É a falta de teor épico e a ênfase em aspectos mezinhos da vida social italiana que irrita essa crítica, indignada com um povo

que, mesmo tendo efetivado a Marcha sobre Roma¹⁵, “[...] deva ter a cinematografia à mercê de certa gente” que a transforma em sinônimo de “produção nacional” (BIANCO E NERO, n. 6, 1937, p. 24).

Além disso, em contraposição a esses produtores, existe um indistinto elogio do cineasta Goffredo Alessandrini, quando, ainda em preparação para *Luciano Serra, piloto* a Vittorio Mussolini, filho do Duce (produtor do filme), disse: “[...] a confiar na sua resposta [...] se não vier a falhar, teremos na história da nossa cinematografia um novo personagem muito humano e interessante que, se tratasse de um filme, seria um prenhe de muito *pathos*, novo no cenário de nossa produção” (CINEMA, n. 24, 25/06/1937, p. 482). O que a consideração pretende conjugar com essa afirmação é a presença de Mussolini como alguém desinteressado, sem o caráter oportunista que marcaria tais profissionais na Itália e, de certa forma, buscando vincular tal tipo de característica ao filme que pretende produzir.

Para autores como Landy (1998), parece ficar implícito que a notoriedade internacional, alcançada pela produção neorrealista, acabe por comprometer qualquer compreensão dessa produção “frívola” que, a seu ver, ao fazer uso da explícita encenação, teatralização e duplicação da característica de espetáculo no próprio corpo dos filmes, era capaz de apresentar, com maior complexidade, muitos dos elementos pertinentes à sociedade italiana do momento relacionados, a exemplo das questões de gênero, geracionais, de relação entre classes e etnias (caso dos dramas e filmes de guerra ambientados nas colônias africanas) etc. Não por acaso os filmes da trilogia de Rossellini são devidamente “esquecidos” em sua quase exaustiva abordagem da produção do período. Além de fazerem parte de um realismo que a autora observa com suspeição, não se prestam de forma tão fácil às suas interpretações, quase

15 A Marcha sobre Roma refere-se ao evento por meio do qual os seguidores de Mussolini (entre 30 e 40 mil soldados amadores) avançaram por um vasto território italiano sem qualquer reação do exército, ocupando cidades e libertando simpatizantes do fascismo presos em Bolonha. Retrospectivamente, esse foi alçado como o episódio de fundação do fascismo no poder tanto em termos simbólicos quanto concretos. O evento foi eivado de um teor épico e guerreiro, algo ausente em uma situação que contava com a simpatia de grande parte dos setores sociais, incluindo a monarquia e segmentos liberais que temiam por um avanço socialista. Sobre o episódio conferir, dentre outros, Sassoon (2009).

sempre calcadas apenas nos enredos dos filmes em questão, no sentido de que se configuram como demasiadamente desdramatizados e pouco eficazes em termos de uma esquematização narrativa mais permeável ao estilo de interpretação elaborado.

O *status superior* gozado pelo filme realista e histórico sobre a produção mais rotineira é bastante presente nos comentários da época:

Um filme histórico, ainda que não bem resolvido artisticamente, possui ao menos uma função didática e educativa; poderá ser grosseiro, não lapidado, mas não será nocivo. Mas um filme cômico-sentimental, de um certo tipo que conhecemos propicia ao nosso espectador, a nossa população das pequenas cidades e popular, uma ideia totalmente falsa da vida burguesa e da metrópole [...]: é esta a vida da cidade, é esta verdadeiramente a vida nos grandes centros nos tempos fascistas? (BIANCO E NERO, n. 1, 1938, p. 5).

Acrescenta-se, logo a seguir, que “[...] se trata de americanos transpostos ao clima italiano, aos quais se adaptou a língua italiana” (BIANCO E NERO, n. 1, 1938, p. 5). Essa crítica parece subsidiar em gênero, número e grau os apontamentos de Landy (1998) sobre o potencial subversivo dessa produção “frívola” em relação aos setores mais conservadores da sociedade. Evidentemente, teme-se aqui pela apresentação “totalmente falsa” do mundo urbano, sobretudo junto aos grupos sociais mais suscetíveis – no caso a população não-urbana e das pequenas cidades e, igualmente, como destacado mais adiante, as mulheres jovens. O temor aqui é o da “corrupção” de alguns dos setores sociais mais fortemente associados com a *strapaese* por um cinema modelado acriticamente no norte-americano¹⁶. Também é importante mencionar a população rural, ceileiro de uma italianidade profunda (ou ao menos assim idealizada), e as mulheres, que, segundo os preceitos fascistas, são associadas sobretudo à maternidade e ao ambiente doméstico. Mesmo que Landy (1998) provavelmente se encontre com razão ao apresentar a riqueza

16 Curiosamente, os Estados Unidos vivenciavam algo equivalente em sua produção, como evidencia Zagarrío, ao afirmar que “[...] o cinema americano aponta com força para a ética rural contra os valores urbanos em crise” (ZAGARRIO, 2004, p. 160), delineando um paralelo entre os EUA do *new deal* e a Itália fascista, algo que passa despercebido dos críticos fascistas.

das representações trazida por essa produção “frívola”, sobretudo quando observada não em termos formais, mas associada ao contexto social de sua recepção, tal compreensão dessa produção não justifica uma equivalente *demonização* da produção realista.

O próprio Rossellini, em determinado momento, numa entrevista, afirmará, em tom de *mea culpa*, que “[...] a fórmula *décors* verdadeiros, pormenores verdadeiros, personagens verdadeiras, dava azo a mentiras infinitamente mais graves do que os erros evidentes dos delirantes *décors* de estúdio” (BALDELLI, 1972, s. p., grifos nossos).

Nos últimos anos do domínio fascista, embora não se possa afirmar com certeza sobre o recrudescimento dessa produção cômico-sentimental, observa-se um ciclo de filmes que já não compartilham, ao menos integralmente, da estreita proximidade com o teatro que a acompanhava. E o que significava essa proximidade? Um grande número de adaptações de obras teatrais (cerca de 220 das 700 produzidas no período entre-guerras); o diálogo e não a ação enquanto motivador maior das situações dramáticas; uma potencial fonte de público para concorrer com a produção norte-americana nos anos que antecedem o embargo, já que mais familiarizado via teatro, com os códigos em jogo nessa produção; movimentos de câmera e enquadramento demasiado incisivos; e trilha sonora vinculada aos estados de ânimo dos personagens¹⁷. Todas ou a maior parte delas observadas com suspeição por críticos que pretendem a defesa de um outro cinema, de cariz realista, mesmo quando a recusa ou incorporação de tais elementos se dava de forma diferenciada nessa produção¹⁸.

Debate crítico sobre o novo realismo

É nas páginas sobretudo de *Cinema* que surge um pensamento que se arvora a reivindicar novas propostas estéticas para um cinema

17 Esse pequeno inventário de características dessa produção se encontra amparado, sobretudo, pelo que é tematizado por Mosconi (2010), ao longo de um capítulo.

18 Padrões igualmente diferenciados valem para o restante da produção de pretensões realistas.

que se encontra sufocado pelos *décors* de estúdio, por ficções demasiado distantes de um desejo de representação de “italianidade” nas telas, pela valorização do documentário e da paisagem e por um maior coloquialismo da palavra falada e uso ocasional de dialetos em associação direta com os personagens como aliados nessa conjunção por um novo realismo.

Com relação ao último tópico, já no período mudo, com *Sole*, as preocupações de Blasetti com uma representação da linguagem coloquial se exprimem através das cartelas no cinema. Isso, importante ressaltar, numa prática que era incomum não apenas ao cinema da época como também à própria literatura, cujos personagens, mesmo populares, tendiam “[...] a se exprimir mediante uma linguagem extremamente culta” (MICHELI, 1990, p. 48).

Essa preocupação de certo modo se chocava com o crescente esforço de padronização da língua italiana, tendo em vista que mais de 20% da população do país, em 1931, comunicava-se exclusivamente através de dialetos (BEN-GHIAT, 2001) e se desenrolava em duas frentes: por um lado, o combate aos dialetos regionais; e por outro, a necessidade de refrear a presença crescente de palavras estrangeiras (sobretudo inglesas) no vocabulário. Com relação a esta última e mal-sucedida campanha, firmada sobretudo após orientações oficiais em 1941, não escapou sequer a palavra *film*, que, por algum tempo, foi designada como o equivalente italiano *filmo*, que logo cairia em desuso (MICHELI, 1990) após sequer ser utilizada nas publicações pesquisadas.

Trata-se de uma dimensão que evidentemente transcendia a questão do uso de uma linguagem mais coloquial, buscado por certos diretores, e se encontrava presente numa diversidade de relações que explicitavam, inclusive, uma correspondência muito mais complexa com os dialetos do que sua mera repressão, como se observa de artigos como o que defende a dublagem em napolitano dos pescadores de *O homem de Aran* (*Man of Aran*), datada de 1934 sob direção de Flaherty (BIANCO E NERO, n. 4, 1937), ou sobre a necessidade das dublagens das cópias de filmes italianos em vários dialetos nos territórios recém-conquistados da África, tendo em vista a alfabetização da maioria da população (CINEMA 3, 10/08/1936, p. 121).

Com relação à ainda pouco estudada prática do documentário nos anos do fascismo, deve-se observar, de princípio, duas questões. Primeiro, que boa parte dos documentários considerados mais pujantes começou a ser produzida não pelo LUCE, mas pelo surgimento da L'Industria Cortto Metragi (INCOM), incluindo alguns dos primeiros de Rossellini, como *Fantasia sottomarina*, sob a iniciativa de um empreendedor privado, Sandro Pallavicini, a partir de seu contato com o célebre cinejornal norte-americano *March of Time*, numa viagem aos Estados Unidos (D'AUTILIA, 2010). E segundo, boa parte da reflexão sobre os anseios de um novo realismo que fosse além da limitada dimensão da propaganda rotineira erigiu-se numa reflexão sobre o documentário, como presente em artigo de Michelangelo Antonioni que antecipa sua realização relativa à região do Po, *gente del po* (D'AUTILIA, 2010).

Tal reflexão sobre o documentário tende, a priori, a sugerir uma maior aproximação com a nova proposta realista de Rossellini e De Robertis, mais próxima do universo do documentário, devendo-se ter em conta que sua (de Antonioni) tentativa de elaborar uma certa poética da região, através de um interesse maior pela paisagem e pela *psicologia* e hábitos dos moradores da região (CINEMA 68, 25/04/1939, p. 257), acaba talvez por aproximá-lo mais da proposta estética encampada por Visconti, cujo longa de estreia também será ambientado na região do Po.

Por mais tentadora que seja a articulação dessa dicotomia em termos didáticos, deve-se ter em conta, no entanto, que sua elaboração é pensada nesses termos, sobretudo a partir do discurso retrospectivo do período pós-guerra. Quando se observa os primeiros clamores conscientes da necessidade de um *autêntico cinema italiano*, curiosamente se tem referências direcionadas tanto a Jean Renoir, influência notória para Visconti (de quem foi assistente, como observado) como ao recém-lançado *Uomini sul fondo*, de De Robertis, mentor cinematográfico de Rossellini como igualmente visto (CINEMA 116, 25/04/1941, p. 263). É o interesse pela paisagem, novamente, que une referências, seja à produção francesa, seja ao cinema italiano em franco diálogo com o documentário. Paisagem em diálogo com o elemento humano, assim como o oposto: “[...] a

paisagem não terá nenhuma importância sem o homem e vice-versa”¹⁹ (CINEMA 116, 25/04/1941, p. 263).

Terá Renoir influenciado o cinema de Rossellini, ainda que em menor medida comparado a Visconti? Giuseppe De Santis traça paralelos entre algumas estratégias utilizadas na narrativa de *Un pilota ritorna* e *A grande ilusão* (*La grande ilusion*), de 1937, mesmo que afirmemos que, no caso do primeiro, ele não conseguiu o mesmo feito, o que bem pode ser uma compreensão do próprio De Santis a partir do estranhamento que lhe proporcionou certos aspectos do filme de Rossellini, como será comentado mais adiante. Em sua detida análise sobre a trilogia, Seknadje-Askénazy (2000) não cita sequer uma vez o nome de Renoir. Porém, o próprio Rossellini afirma, num relato pouco antes de morrer, que a influência do filme de Renoir é clara em *Un pilota ritorna* (GALLAGHER, 1998). Além disso, em determinado momento de uma reflexão sobre *Alemanha, ano zero*, Bazin (2014, p. 221) afirmará que “[...] o ‘realismo’ de Rossellini não tem nada em comum com tudo o que o cinema (com exceção de Renoir) produziu até então de realista. Não é um realismo de tema, mas de estilo”.

Antonioni, então articulista de *Cinema*, mesmo apresentando propostas estéticas que o aproximavam do grupo de Visconti, inicia pela via do documentarismo e será um dos roteiristas de *Un pilota ritorna*, assim como Massimo Mida²⁰, que, anteriormente, já colaborara em um dos curtas de Rossellini e irmão de Gianni Puccini (co-roteirista de *Obsessão*), um dos principais articuladores do debate sobre o novo realismo, o que mais uma vez afasta uma concepção que puna pela polarização absoluta entre os colaboradores de Visconti e Rossellini, tal como defendida por Gallagher (1998).

19 Interessante observar, aqui, a mudança de ênfase nos escritos de Antonioni e De Santis para a paisagem enquanto forte componente de realismo, quando se observa, em um número anterior da revista, a reivindicação de realismo do cinema americano como associado aos cuidados extremos com a cenografia (CINEMA 44, 25/04/1938, p. 268-9).

20 Mida, também co-roteirista de *L'uomo dalla croce*, talvez tenha sido uma importante influência em “[...] mitigar a propaganda do filme”, como relatou em entrevista a Gallagher (1998, p. 77), algo comparável a que Amidei exerceu com relação a heroizar um personagem comunista em *Roma, cidade aberta*. Segundo Gallagher (1998), que apresenta fontes, Rossellini afirmou que ninguém que houvesse trabalhado com Visconti trabalharia com ele.

Dentre outras exceções, se encontra o ator Massimo Girotti e Renzo, o próprio irmão de Rossellini.

Outro dado que talvez evite uma contraposição demasiado esquemática entre as duas propostas de realismo mais influentes é a observação de um contato prévio com a produção francesa não apenas com Visconti, mas também no caso bem menos conhecido de Augusto Genina, cineasta que pode ser associado esteticamente como o mais próximo de Rossellini. O fato de Mireille Balin²¹, atriz de um dos filmes fundamentais associados ao realismo poético francês – *O demônio da Argélia* (*Pépé le moko*, de 1937), de Julien Duvivier, provocador de grande impacto quando de seu lançamento²², sendo seguido, inclusive, por duas versões norte-americanas, em 1938²³ e 1948, respectivamente – encontra-se no elenco de *L'assedio dell'alcazar*, portanto, poderia ser tomada como um desses vínculos. Porém, Genina já havia trabalhado com Mireille na própria França em *O anjo e a pecadora*²⁴ (*Naples au baiser de feu*), de 1937, realizado no mesmo ano de *O demônio da Argélia*.

Ou seja, se o Genina do período contemporâneo ao da trilogia dirigiu produções que se encontravam inclusive com a referência à coralidade, ao realismo etiquetado como a serviço de propaganda do regime e mais próximo do documentário, o mesmo não pode ser dito de produções de seu passado recente, que poderiam ser

21 Um resumo biográfico da atriz, que tentou fugir para a Itália e acabaria sendo presa por cerca de um ano, indo a posterior julgamento, no tribunal sendo referida sua participação em *L'Assedio del alcazar*, filme de propaganda pró-franquista, assim como a medalha recebida na Embaixada da Alemanha em Paris, encontra-se em Mireille Balin (2023). Tal julgamento selaria praticamente o final de sua carreira e um ostracismo que a levaria à morte na penúria. A atriz já havia participado de filmagens na Itália anteriormente, como é o caso da produção franco-italiana *Terra di fuoco*, co-dirigida por Marcel L'Herbier (cf. CINEMA 58, 25/11/1938, p. 84).

22 Não apenas nos Estados Unidos, mas igualmente na Itália, onde uma resenha sobre a película ganha um espaço extraordinariamente mais amplo que o habitual (cf. BIANCO E NERO, n. 12, 1937, p. 67-82) e onde o filme viria a ser satirizado com *Totò le moko*, lançado no ano seguinte ao da segunda versão americana.

23 Quem auxiliará o roteiro da primeira versão norte-americana, curiosamente, é James M. Cain, autor do livro que Visconti extrairá a trama central de *Obsessão*, algo que foi observado em nota, quando ainda se especulava sobre a produção do filme (CINEMA 43, 10/04/1938, p. 213). O fato de o livro de Cain já ter sido traduzido para o francês quando o artigo foi escrito sugere uma certa identidade mútua, que, por sua vez, não deve ter passado despercebida dos críticos italianos e de Visconti.

24 Também conhecido no Brasil como *O ídolo das mulheres*.

incorporadas sem esforço ao chamado *realismo poético francês*, sendo que, antes de *O anjo e a pecadora*, o autor havia realizado outros filmes de guerra mais próximos de uma ética-estética de realismo-propaganda: *O esquadrão branco*, para não falar de uma produção franco-italiana, e outras duas alemãs, provavelmente de perfil não muito distante da produção mais famosa que dirigiu na França. Tal tipo de contextualização tende a solapar qualquer tipo de coesão mais sólida, em termos ideológicos ou estéticos, por parte de um realizador que, como muitos, provavelmente se encontrava em grande parte à mercê dos interesses da indústria.

Tal presença do cinema francês, na órbita dos interesses da crítica italiana da época, teria sido importante ao cinema de Rossellini, ainda que em menor medida que o de Visconti?

As novas propostas de realismo emergente possuem implicações ideológicas e estéticas distintas. A produção de maior propensão à propaganda se encontrava, sem dúvida, associada a essa produção realista, mas é também associado a esse realismo uma das produções que mais se destacou do quadro da produção efetuada durante o fascismo, como *Obsessão*, filme “[...] privado dos equívocos ideológicos e daquele conflito interno que caracterizava o restante da produção” (BRUNETTA, 2009, p. 282).

No campo institucional, a valorização dessa produção pelo *establishment* fascista se encontra bastante delimitada através, por exemplo, das premiações do Festival de Veneza, que, à parte da polêmica premiação ao filme de Renoir (*A grande ilusão*, posteriormente censurado), em 1937, premiará, seguidamente, *Luciano Serra, piloto*, *Abuna messias*, *L'assedio del alcazar* e *La nave bianca*, juntamente com *A coroa de ferro* [*La corona di ferro*] e *Alfa tau!*, além de *Bengasi*, entre 1938 e 1942 (BRUNETTA, 2009). Todas tratam-se de produções envolvendo guerra ou épicos históricos de potencial apelo laudatório. Também se reitera um grupo de realizadores, tais como Goffredo Alessandrini (premiado por *Luciano Serra* e *Abuna messias*), Francesco De Robertis (com *La nave bianca* e *Alfa tau!*) e Augusto Genina (com *Alcazar* e *bengasi*), associados a esse novo realismo.

Ainda assim, muitas interrogações, contradições e nuances podem ser pensadas em relação a tal produção realista. Até que

ponto tal realismo se aproximaria, de fato, dos preceitos fascistas, ou, principalmente no que diz respeito aos últimos anos do regime, se utilizaria de um estilo apreciado por boa parte da *intelligentsia* do regime, mas cujas narrativas já apresentavam uma distância cada vez mais ampla da possibilidade de consenso? Com relação a uma das questões principais trazidas pelo fascismo, a da unificação da língua italiana, como admitir, tal como certo articulista da época, “[...] que o personagem da tela [deve] falar como aquele que o espectador encontra cotidianamente no meio da estrada, no café, no trabalho, no salão?” (MICHELI, 1990, p. 35).

Além disso, como podemos compreender, através do debate crítico da época, do debate retrospectivo e do próprio corpo dos filmes, até que ponto o realismo presente nos filmes da trilogia já pode ser equiparado ao defendido por críticos como Bazin ou Amédée Ayfre²⁵ na década seguinte, a respeito da obra neorrealista de Rossellini? Como pensar a riqueza que a contribuição dessa produção traz para a articulação de novas formas narrativas que já não podem ser tidas como plenamente clássicas, tampouco ainda como modernas?

Para além desses questionamentos, é importante destacar o que se observou e leu da presença ao menos de duas correntes de realismo cinematográfico que possuem estilos e composições ideológicas bem distintas. Uma delas, aquela agrupada em torno da revista *Cinema*, bastante consciente de se aproximar de uma causa que envolve não apenas um *novo cinema italiano*, mas igualmente “[...] a afirmação de uma ideologia alternativa” (BRUNETTA, 2009, p. 209). E outra, por sua vez, que se manifesta de forma mais

25 Sobre o garoto de *Alemanha, ano zero*, por exemplo, o último afirmará “[...] que é impossível dizer que ele ‘interpreta’ bem ou mal. Ele não é parte do jogo neste sentido, assim como o espectador não é envolvido por níveis de simpatia ou antipatia. A criança simplesmente vive e existe diante de nós, capturada em sua ‘existência’ pela câmera” (HILLIER, 1985, p. 184). Ou ainda Bazin (2014, p. 220), que, em um conhecido e citado trecho a respeito, afirma: “[...] a profunda originalidade de Rossellini consiste em ter recusado deliberadamente qualquer recurso à simpatia sentimental [...]. Seu menino tem onze ou doze anos, seria comum que o roteiro e a interpretação nos fizessem entrar no segredo de sua consciência. Ora, se sabemos alguma coisa sobre o que esta criança pensa e sente, isso nunca acontece por sinais diretamente legíveis em seu rosto, tampouco por seu comportamento, pois só o compreendemos através de verificações e conjeturas”.

ambígua e não tão ideologicamente coesa, à qual se filia a produção acima referida, vencedora do Festival de Veneza, que tem Rossellini como um de seus membros²⁶.

A produção cinematográfica dirigida por Roberto Rossellini na trilogia militar, mesmo apresentando características que a diferenciam de boa parte da produção contemporânea em questão, encontra-se longe de abordar temáticas que eram opostas ao ideário fascista, ou assim foram reconstruídas retrospectivamente, como é o caso do contemporâneo *Obsessão* (1943), de Luchino Visconti, que teve sua exibição censurada poucos dias após o lançamento²⁷. Antes, pelo contrário, aparentemente se tratava apenas de filmes apologeticos ao regime. Porém, um exame mesmo não tão detido proporciona leituras de filmes que, mesmo não entrando em choque diretamente com o ideário em questão, tampouco o enfatizam de forma heroica, inclusive quando comparado ao que de equivalente se produziu, por exemplo, em Hollywood²⁸; ou mesmo

26 Prencipe (1996), ao tentar demarcar tal produção do ideário fascista, acaba por explicitar, na verdade, a ambiguidade aqui defendida ao se referir tanto à boa recepção crítica da estreia de De Robertis pelas revistas menos alinhadas ao regime (*Bianco e Nero e Cinema*) quanto à premiação deste no Festival de Veneza, que ele considera como “[...] já de alguns anos completamente assujeitado às razões do Estado [...]” (PRENCIPE, 1996, p. 21).

27 A censura ao filme de Visconti, que seria lançado posteriormente com cortes, é bastante significativa das relações contraditórias no âmbito do regime autoritário italiano; o filme, quando de sua produção, havia recebido resenhas elogiosas em um órgão oficial do Partido Fascista – *Lo Schermo* – por um lado, mas teve seus roteiristas presos por alguns meses após seu lançamento (cf. BEN-GHIAT, 2001). Outro exemplo significativo é a mesma *Lo Schermo* apresentar, em um mesmo número, um editorial que faz menção desqualificadora ao cinema norte-americano como *de bandeira judaica em sua inspiração e conteúdo*, com Vittorio Mussolini ainda defendendo posições em nada diversas das apontadas em sua própria revista *Cinema*, em 1936, sobre a necessidade de o cinema italiano se basear no modelo norte-americano, e não no europeu. Tudo isso em pleno 1941, quando todo um movimento de radicalização em torno de uma indústria nacional com pretensões de domínio no mercado europeu já se fazia presente, assim como o antissemitismo e uma substituição do espaço reservado à produção hollywoodiana direcionada para as cinematografias do Eixo, sobretudo a alemã. Sobre as considerações de Mussolini em *Cinema*, ver *Cinema* 06, 25/09/1936, p. 213; e sobre as críticas em *Lo Schermo*, ver *Lo Schermo* (n. 1, 1941). Sobre artigos explicitamente anti-semitas, ver *Os Judeus no cinema*, de Domenico Paolella, *Bianco e Nero* n. 1, 1939, e outros.

28 Nesse sentido, seria interessante uma comparação entre *Un pilota ritorna* (1942) ou mesmo *La nave bianca* (1941) com *Rumo a Toquio* (*Destination Tokyo*, de 1943), de Delmer Daves, ou *Horas de tormenta* (*Watch on the rhine*, de 1942), de Herman Shemlin, dentre muitos outros. Mais adiante, é empreendida, nesta obra, uma modesta análise comparativa com produções de temática similar realizadas por outros países no mesmo período.

com produções italianas da década anterior, como *Luciano Serra*, piloto, que teve justamente Rossellini como um dos roteiristas.

A produção de Rossellini desse período pode ser melhor compreendida quando se leva em conta tanto o panorama do cinema italiano, efetivado no fascismo acima esboçado, quanto se considera, particularmente, sua relação com o seu então mentor Francesco De Robertis e suas produções, com os escritos para a revista *Cinema* e com os primeiros documentários que realizou, distribuídos pelo LUCE.

Segundo Ricci (2008), a historiografia sobre o cinema tem muitas vezes ignorado a produção efetivada durante o fascismo por simplesmente considerá-la automaticamente como fascista, portanto não merecedora de qualquer análise mais detida, ou, por outro extremo, acreditarem na inexistência propriamente de um cinema fascista, já que grandes obras de arte não poderiam ser reduzidas a julgamentos políticos ou ideológicos. Enquanto o cinema produzido antes da *libertação de fato* tem sido sistematicamente ignorado pelos historiadores do cinema até um período relativamente recente, por volta de meados da década de 1970, quando o oposto se deu, tendo em vista a imensa bibliografia já existente sobre o tema, pode-se especular a respeito da segunda observação. Isso não impede que visões sumárias do período se reproduzam em período bem mais recente e também pelos próprios italianos, como com Scarfò (2001 *apud* O'LEARY, 2008, p. 283), ao afirmar que, “[...] durante o vintênio fascista, o cinema projeta e narra ‘uma península que não existe’. As histórias cinematográficas sem uma referência precisa: abstratas nos personagens, fabulosas nas cenografias: máscaras e ‘caracterizações’ que são adotadas em série, para obterem sempre os mesmos resultados”.

Com relação à segunda das afirmações que Ricci (2008) aponta no parágrafo anterior – a de que grandes obras de arte não poderiam ser reduzidas –, o autor, assim como na primeira alegação, não cita as fontes em questão às quais se refere, tornando-as um tanto genéricas e, em decorrência disso, tornando bastante questionável a suposição de que toda uma corrente que se detém sobre a questão afirme, através de argumentos tão simplórios, a inexistência de um cinema fascista porque a maior parte do que é produzido pelo

cinema não pode ser enquadrado como *grandes obras de arte*. Se tornasse mais produtivo pensar que mesmo filmes mais diretamente compreendidos como de propaganda muitas vezes trazem elementos que fogem da ideia de “consenso” que é normalmente associada com os regimes autoritários, talvez daí adviria a relativa imprecisão que se poderia alcunhar um filme como *fascista*, algo que já seria inerente ao próprio cinema, dada a sua polimorfia expressiva que contava com pelo menos cinco pistas de expressão (imagem, diálogos, ruídos, música e materiais escritos), como aponta Metz (1980).

Essa falta de consenso pode ser percebida como extensiva, de certo modo, da própria falta de consenso em termos políticos mais amplos²⁹, que também se fazia presente no campo estético. Trata-se de algo que se reflete na própria recepção crítica dessa produção, que ganha, ocasionalmente, laivos de negatividade impensáveis para a imprensa brasileira do período a respeito da correspondente produção nacional, como a presente no seguinte trecho de Leo Longanesi que, inclusive, associa tal produção à sua subserviência ao regime:

A cinematografia italiana, até hoje, não teve nenhum mito, mais ou menos como a literatura: nossos filmes continuam sendo pobres imitações formais do cinema norte-americano, francês e, algumas vezes, russo (*Terra Madre*). Nunca se propôs uma tese e se procurou defendê-la, mesmo que ingenuamente, porque não existia uma tese, porque os expoentes da nossa cinematografia não tem crítica alguma a ser contraposta à sociedade italiana: na nossa terra, fazer um filme é uma questão alheia aos interesses e às ideias políticas do país; *procura-se conquistar as simpatias do regime e do público com expedientes retóricos, patrióticos, indecorosos como nunca; faz-se*

29 Que deve, evidentemente, ser relativizada em relação ao conquistado pela Alemanha em termos de consensualidade, mas também com relação ao fracasso expressivo da mesma na Itália que, inclusive, possibilitou o surgimento do fascismo, em grande parte possível pela dificuldade quase incontornável do regime liberal democrata ser observado como minimamente expressivo com relação à representação das classes populares ou da fundamentação de um Estado Nacional que fosse além da dimensão política formal. No discurso de instituição do fascismo, que extrapolou em termos de caricatura as instituições existentes, assim como no afã de sua proximidade com a Igreja, havia a crença de que um dos motivos para esse fracasso até então era o “[...] agnosticismo liberal que perpetuava o vazio entre o Estado e as massas”, assim como esse vazio estar sendo preenchido pelas forças ‘antinacionais’ de extração socialista (DE GRAZIA, 1981, p. 6).

o possível para não chocar a censura e a mentalidade dos “tempos que correm” e manter, por outro lado, a velha fisionomia da produção alegre-sentimental pequeno-burguesa (FABRIS, 1996, p. 58, grifos meus).

Em tom semelhante, Corrado Pavolini, outro intelectual de peso, faz menção ao fato da necessidade de serem realizados não só filmes apenas bons, o que se subentende que não ocorria, mas sobretudo que fossem expostos a *expressão única e moderna da coletividade nacional* de forma semelhante à conquistada pela Alemanha, pelos Estados Unidos ou pela União Soviética, cujo *sentimento coletivo* é “[...] expresso numa forma cinematográfica apropriada” (TEVERE, 1930 *apud* LIEHM, 1984, p. 5).

Trata-se, portanto, não de críticas isoladas – sendo a segunda efetuada em um órgão oficial do próprio partido –, dado que a quantidade de comentários negativos com relação ao cinema nacional pode ser apreciada numa pequena antologia de textos depreciativos arrolada por Brunetta (1994). Ela é bastante ampla, incluindo desde a produção “frívola” cômico-sentimental até a mais pretensiosa e realista de Blasetti. Além disso, há até mesmo filmes considerados como de mais intensa propaganda, como *Cipião, o africano*, que, mesmo “liberado” para as salas do circuito não-católico³⁰, recebia algumas ponderações como a que dizia respeito ao seu “sabor pagão” (REICH, 2002, p. 15). Essa possibilidade de dissenso se encontra presente, por exemplo, na polêmica na qual ninguém menos que Vittorio Mussolini se contrapunha ao crítico Luigi Chiarini e ao modelo de filme artístico que se pretendia erigir, defendendo a vitalidade do cinema norte-americano e recebendo uma resposta de Chiarini:

Não procede que o Caderno do Centro Sperimentale é contrário, de modo preconceituoso, à produção americana, como comprova este mesmo número que dá um amplo espaço e em tudo favorável a uma

30 A Igreja Católica possuía seu próprio circuito, o Centro de Cinema Católico, onde podia intervir diretamente na recusa de determinados filmes, como é o caso do dirigido por Gallone, algo que somente podia recomendar em termos do circuito comercial tradicional. De toda forma, o fato de a Igreja não distribuir, ao menos sem alguns cortes necessários, um dos filmes de maior apelo produzidos pelo regime, com supervisão do próprio Mussolini, é bastante significativa de uma sociedade de relativa possibilidade de dissenso.

produção proveniente de Hollywood. [...] a tarefa do crítico é, parece-me, ao invés, aquela de formar, educar, orientar o gosto do público, difundir a produção sã nacional, desintoxicar as massas da colossal máquina publicitária americana, fazendo-o sentir toda a nobreza, a beleza daquela obra cinematográfica que possui um senso de dignidade, de decoro nacional e que exprime uma atmosfera saudável, ou seja, NOSSA. (BIANCO E NERO, n. 3, 1937, p. 83-84. Caixa alta do autor).

Curiosamente, o filho do próprio Duce exaltava as virtudes da produção *hollywoodiana*, encontrando uma resposta defensiva e nacionalista do crítico a quem seu petardo havia sido dirigido.

No auge do militarismo e das vitórias bélicas do Eixo, a revista *Cinema*, de Vittorio Mussolini, estranhava o crescente enrijecimento e falta de discussão crítica que acompanha a mostra de Veneza, tradicionalmente considerada um bastião de relativa liberdade:

A guerra tem ditado suas leis de ferro até sobre Veneza. Ela tem posto em prática uma unidade silenciosa e inofensiva. Assim, ela tem acabado com todos os esforços e polêmicas que haviam outrora animado um corpo hoje inerte. Pareceria sem sentido hoje olhar para o entusiasmo e para os intermináveis debates que haviam estimulado os espíritos dos críticos e espectadores (CINEMA 149, 10/09/1942 apud STONE, 2002, p. 298).

Embora Mida reclame pela falta de debate crítico nos anos da guerra, a produção cinematográfica parecia vivenciar um fluxo diferenciado em que os filmes de Blasetti, De Robertis ou Rossellini já se encontravam demasiadamente distantes da euforia de filmes de propaganda da década anterior, parecendo observar, nas entrelinhas, uma posição cautelosa ou mesmo crítica ocasionalmente ao regime. Aristarco (1996, p. 55), a esse respeito, comenta que a retórica nos filmes dos dois últimos anos “[...] já não é gritada”, ocorrendo “[...] um avanço da melancolia” em relação aos filmes anteriores. Isso, por sua vez, não parece ser somente uma visão retrospectiva, ao menos se se acredite num crítico da época que a estende para a produção como um todo: “[...] o que é certo é que em nossas salas triunfa a melancolia. O cinema não é mais um local para a diversão, mas um retiro para meditações solitárias dos hipocondríacos” (CINEMA 124, 25/08/1941, p. 114) e logo desfaz qualquer associação dessa com o drama, afirmando que a “[...] melancolia é parente

próxima da abulia” enquanto o drama “[...] provocador de reações ativas” (CINEMA, 125, 25/08/1941, p. 114). Ou ainda outro, que afirma, a respeito de *Uomini sul fondo*, que se trata de “[...] uma produção permeada pela austeridade do momento” (ASCARELLI, 1991, s. p.).

Bazin, talvez demasiadamente enfático, ao comentar a produção como um todo do período fascista, afirma que “[...] se eles produziram filmes ineptos, melodramáticos e munificentes, não impediram, contudo, alguns homens inteligentes (e bastante hábeis para filmar roteiros de atualidades *sem se subordinar ao regime*) de realizarem obras de valor que prefiguram suas obras atuais” (BAZIN, 1991, p. 234, grifos meus). Deve-se levar em conta que a revista *Cinema* acabou por se tornar o último reduto de um “fascismo de esquerda”, que, por sua vez, havia chegado a dominar a orientação cultural do regime por volta de meados da década anterior.

A relação do Estado com o cinema ganha contornos bastante próprios. Ao contrário do modelo alemão³¹, o fascismo italiano procurou cooptar seus artistas e intelectuais com prêmios e empregos numa dimensão semelhante ao Estado Novo brasileiro, ainda que, evidentemente, tampouco os mecanismos de repressão direta e censura deixassem de existir, sendo, no entanto, em grande parte introjetados pelos próprios produtores culturais. Cesare Pavese, um dos mais respeitados romancistas de então, afirmou em seus *Diários*, publicados em 1948, que:

De um modo geral, a inteligência humanista – as artes e as letras – não sofreu sob o fascismo; eles passaram a seguir suas próprias tendências, aceitando cingidamente o jogo como tal. O fascismo exerceu vigilância foi em prevenir as relações entre a intelligentsia e o povo, mantendo as pessoas desinformadas (PAVESE, 1948 *apud* LIEHM, 1984, p. 2).

Outros depoimentos parecem, ao menos nesse sentido específico, dar razão a Pavese. Alberto Lattuada, quando ainda mais voltado

31 Essa flexibilização em relação às artes, como pode ser observado no caso do cinema, dá-se igualmente no plano ideológico, onde tampouco o fascismo apresentava uma ideologia coerente como a nazista ou marxista-leninista. No caso específico do cinema, as produções se encontram bem mais engessadas a uma estética normativa nos regimes autoritários alemão e soviético (GAROFALO; REICH, 2002).

para a foto fixa do que para o cinema, afirma que havia organizado um livro com seu material e que se sentira temeroso de ser censurado por apresentar “[...] imagens do povo, ambientes modestos, de vida humilde, de pessoas abandonadas” (ZAGARRIO, 2004, p. 242). Porém, acabou sendo acordado que o livro seria lançado, mas em apenas duas mil cópias dirigidas sobretudo para críticos e para a elite cultural. Ou seja, o que importava era que tal “[...] livro não iria impressionar a massa dos italianos” (ZAGARRIO, 2004, p. 242).

Já Luigi Comencini, comentando sobre sua experiência com a revista *Corrente*, de postura crítica e cultural que buscava independência com relação ao fascismo, afirma que tal censura *privilegiava a elite* e que fora tolerada por cerca de dois anos, já que “[...] não dizia respeito às massas, não minava a tranquilidade social e não abordava problemas de natureza classista” (ZAGARRIO, 2004, p. 239).

Deve-se levar em conta, de acordo com Seknadje-Askénazi (2000, p. 36, grifo do autor), que “[...] tais considerações vinham de indivíduos que se pronunciavam das esferas protegidas das elites intelectuais e artísticas da Itália, da *intelligentsia* que talvez não tenham tomado ou quis tomar consciência da violência arbitrária do regime mussoliniano em termos de política”.

Mesmo a presença de um discurso de postura defensiva nacionalista em Bianco e Nero (1937), como exposto acima, não oculta o fato de que o Centro Sperimentale di Cinematografia, criado com o intuito de se tornar um “[...] instrumento de formação de intelectuais fascistas”, venha a se tornar “[...] um dos locais de maior confluência dos intelectuais anti-fascistas” (BRUNETTA, 2009, p. 47) e que a própria revista, como órgão de publicação do Centro, acabe adotando uma postura menos radical que *Cinema*, mas certamente menos partidária da ideologia fascista que *Lo Schermo* ou *Film*; ou mesmo que o circuito de cineclubes, associados à Juventude Universitária Fascista (GUF), aborde “[...] fenômenos culturais bastante diferentes daqueles oferecidos pelo fascismo [...]”, tornando-se basicamente um “circuito alternativo” (BRUNETTA, 2009, p. 75).

Por fim, propostas que muito de longe poderiam valorizar um interesse comum – a paisagem italiana, por exemplo – ganham contornos estéticos e ideológicos bem distintos, em certo caso

como relatado em artigo de Giulio Cogni numa valorização bem afinada com um discurso racial, associando-a a *valores eternos* e afirmando algo como “[...] se o cinema italiano retornar a essa fonte sagrada, retornará a alma ancestral da nossa raça e do nosso sangue” (BIANCO E NERO, n. 7, 1938, p. 55). Em outro caso, como o de Michelangelo Antonioni, por mais idealizada e romântica que possa parecer sua apreciação da relação entre o povo e o rio na região do Pó, sente-se uma concretude e uma visualidade em tudo ausentes em Cogni, que descreve “[...] a população – gente sólida, de gestos lentos e pesados” que “erra pelo bosque” (CINEMA 68, 25/04/1939, p. 255). Aqui, não existe propriamente um destaque em primeiro plano para a paisagem; esta surge em conexão direta, quase inseparável, com a população que nela habita, enquanto que, no outro caso, a paisagem se vincula às abstrações generalizantes, menos amparadas na realidade física, sendo algumas delas de extração ariana e não influentes na tradição italiana. Quase como num diálogo que bem poderia ser melhor endereçado a Cogni, um temeroso Antonioni destaca um material rico, porém perigoso, pois se presta facilmente a vertentes retóricas.

Isso de modo algum significa uma atmosfera livre da opressão ou mesmo que resguardava punições de maior monta para seus adversários, inclusive no campo cultural aqui discutido. Intelectuais que manifestaram sua discordância com relação ao regime, a exemplo de Benedetto Croce, ficaram à margem dos círculos de poder na cultura ou mesmo foram presos e exilados, como foi o caso do próprio Pavese e de Antonio Gramsci. Outros que não se indispuseram contra o regime, como o dramaturgo Luigi Pirandello, foram agraciados por ele³².

Para além da questão repressiva direta, deve-se atentar para o caráter unidirecional do comando de Luigi Freddi³³ na Direzione

32 Quanto ao escritor Marino Moretti, foi-lhe negado o Prêmio Mussolini, em 1932, por ele ter assinado o manifesto de oposição ao fascismo escrito por Croce, seis anos antes. Pirandello foi alçado a membro da mesma Academia Italiana (BEN-GHIAT, 2001).

33 Uma comparação provocadora não deixaria de ser a da influência de Freddi no campo cinematográfico no período citado e a influência atribuída a Giulio Andreotti, no período que comandou o Subsecretariado para o Espetáculo da Presidência do Conselho de Ministros (1947-1952). Mesmo após o processo de redemocratização, ocorre uma certa continuidade na concentração de poder nas mãos de uma única pessoa.

Generale per la Cinematografia, que, de fato, fez vingar uma produção mais próxima do modelo *hollywoodiano* do que do alemão. Nesse sentido, o período 1934-38 deve ser evocado não apenas como de institucionalização de uma cinematografia nacional por conta de todos os órgãos e estabelecimentos criados relativos ao cinema, mas igualmente pela “[...] crescente estandardização do produto” (FANCHI; PITASSIO, 2010, p. 15). Ou seja, quando se observa a produção italiana da primeira metade da década de 1930 e se compara com a da segunda metade, tende-se a uma maior uniformização, inclusive em termos de adequação a modelos de gêneros fílmicos já estabelecidos, no que concerne à segunda, algo que se deve a um fenômeno estreitamente relacionado de maior atenção do Estado associado a um crescente número na quantidade de títulos.

No próximo capítulo, será discutido um panorama sobre a indústria cinematográfica durante o fascismo, incluindo o *star-system* gestado pela mesma.

3.

A indústria cinematográfica italiana durante o fascismo

O cinema italiano viveu o interessante caso de ter um de seus zênites em termos quantitativos de produção e recepção durante os últimos anos do fascismo, tornando-se a quinta indústria do mundo, no ano de 1942, com 470 milhões de ingressos vendidos (LANDY, 1998), consolidando-se como o cinema de maior público e com o maior número de produções lançadas do período em questão – 96 longas³⁴, número que só voltaria a ser superado dez anos após.

Observando-se uma chamada que lista os cinemas de um periódico popular de Turim, tem-se a impressão de que a produção

34 Este é um número que varia de fonte a fonte, tendo sido encontrado quem se referia a 117 e até mesmo 120 títulos (MOLITERNO, 2009). Como Moliterno (2009) não cita nenhuma fonte, preferi as estatísticas da Società Italiana degli Autori ed Editori. Embora o ano de 1942 seja o mais expressivo do contexto em questão, ele se refere a 96 títulos nacionais e 127 estrangeiros aprovados para projeção pública, quando, nos três anos anteriores, a diferença era de mais que o dobro e, em 1938, antes do embargo, a diferença era de mais de cinco vezes a quantidade de filmes estrangeiros aprovados em relação aos italianos. A estatística se refere a filmes com mais de mil metros, o que equivaleria a produções acima dos 40 minutos de duração, considerado longa-metragem por instituições como a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood e o American Film Institute – mas não na França (acima dos 58 minutos) ou Brasil (acima dos 70 minutos). Os dados referentes aos EUA, Brasil e França se encontram em Longa-metragem (2020).

italiana está dominando praticamente quase todas as telas de cinema. Da programação referente às 29 salas, esta se encontra presente em 20 salas, ou 2/3 do total: *Giarabub* (em 2 salas), *Fra diavolo* (em 2 salas), *Via dele cinque lune*, *Un garibaldino al convento*, *Luce nelle tenebra*, *Vertigine*, *violette nei capelli*, *I piratti della Malesia*, *Se Io fosse onesto*, *Una signora dell'ovest*, *Il chiromante*, *La fortuna viene dal cielo*, *Il mercante di schiave*, *Tentazione*, *Sancta maria*, *Un pilota ritorna* e um filme não identificado (2 salas). Do 1/3 restante, se encontram em cartaz os franceses *L'etrange monsieur Victor* (1937), *L'empreinte du Dieu* (1940), o argentino *Puerta cerrada* (1939) o sueco *Valfangare* (1939), o norte-americano *Rebecca* (1940) e os alemães *Operette* (1940), *Das herz der königin* (1940) e *Komödianten* (1941) (LA STAMPA, 1942)³⁵.

Trata-se de um fato curioso por se tratar, igualmente, do ano em que o país foi mais fortemente atacado pelas forças aliadas, sendo a inflação, a dificuldade de abastecimento de comida, a interrupção na produção, a evacuação para as zonas rurais e a falta de moradia intensas (LANDY, 1998) algo que jamais se poderia supor ao se assistir à produção cinematográfica de então. De todo modo, os números acima citados não podem esconder que a influência do cinema *hollywoodiano* persistiu mesmo nesses anos, como evocada por um articulista da *Lo Schermo* como algo “imoral”, já que se trata “[...] de um absurdo que o público continue preferindo o filme americano” (LO SCHERMO, n. 3, 1941, p. 8) em relação ao filme italiano ou alemão, mesmo sabendo se tratar do mesmo país que possui “[...] um exército inimigo que mata nossos soldados e cidadãos” (LO SCHERMO, n. 3, 1941, p. 8), realizando uma comparação em que o público italiano reagiria de forma semelhante a uma moça de boa índole que se

35 O cineasta Carlo Ludovico Bragaglia possui dois títulos em cartaz simultaneamente, assim como De Sica se encontra na tela como protagonista em um filme e noutra produção como cineasta. A primeira impressão ao se deparar com o anúncio é de que as películas estrangeiras eram mais antigas por problemas de distribuição após o início da guerra, mas o fato de dois dos três filmes produzidos na própria Alemanha não terem sido lançados no ano imediatamente anterior sugere uma dinâmica comum para a produção internacional como um todo, sendo a única exceção o filme francês, produzido meia década antes. Deve-se ter em conta que, como em outros mercados, provavelmente havia um circuito que operava com lançamentos mais recentes e outro com filmes que já circulavam há mais tempo no mercado.

apaixona por um homem indigno e que a cura para tal *enfermidade* seria a publicidade e a crítica (LO SCHERMO, n. 3, 1941, p. 8).

De fato, é o modelo americano (e não o soviético ou o germânico) que guiará as pretensões da indústria cinematográfica italiana através de algumas características aqui elencadas: 1) a ausência de uma indústria cinematográfica voltada diretamente para a propaganda; 2) uma acomodação dos gêneros clássicos *hollywoodianos* na produção italiana (comédia, melodramas, musicais); e 3) a promoção de um *star-system* nos moldes *hollywoodianos*, ainda que mais modesto e posteriormente também objeto de controvérsias, como se verá a seguir, ao qual as revistas de cinema desempenharam um papel importante.

Com relação aos três tópicos, pode-se argumentar que o mesmo poderia se aplicar à produção germânica, mesmo não se tratando exatamente do caso. Travando um contato primeiro com a produção ficcional *mainstream* produzida no país, observam-se várias distinções. Mesmo que os filmes não sejam explicitamente de propaganda, quando se toma as produções dirigidas por um realizador seminal do período (Veit Harlan), percebe-se que, em seus filmes, que seriam os equivalentes “escapistas” dos filmes de telefone branco italianos, a infiltração de elementos ideológicos ocorre de forma bem mais incisiva através da chamada *persuasão retórica* (THOMPSON, 1988), a exemplo do que acontece em *Opfergang*, de 1944.

A trama gira em torno de um triângulo amoroso em que o casal Albrecht e Octavia Froden terá que lidar com o crescente interesse de Albrecht pela jovem vizinha, a nórdica Äls. A forma como Albrecht conhece Äls apresenta um nível de esquematismo em relação aos valores privilegiados pelos preceitos nacionais-socialistas de forma algo impensável na produção italiana equivalente, talvez até mesmo por tais valores, como visto, não se encontrarem tão firmemente definidos em um conjunto mais orgânico.

Ele se contrapõe aos modos elitizados como a família de sua esposa percebe a vida. Numa manhã ensolarada de sábado, toca-se piano e se discute questões de interesse cultural-filosófico. Trata-se de um mundo demasiadamente preso às abstrações e pouco aberto à própria experiência físico-sensorial. Sendo coerente com seus

princípios, Albrecht simplesmente abandona o ambiente após uma situação de certo constrangimento e vai passear de canoa em um lago próximo. Enquanto exercita tal atividade, é abordado pela jovem nórdica, que se banha nua. Mesmo que, ao contrário dos célebres filmes que exaltavam corpos masculinos e femininos, os apresentando nus, seu corpo seja somente entrevisto de relance sob as águas, aponta-se aqui para uma ideal de exaltação do esporte e do corpo que se contrapõe, de forma automática, ao ideal representado por uma cultura literária e *decadentista*. Que o personagem tenha justamente saído de uma discussão na qual criticava exatamente um mundo ainda voltado para “refinamentos estéreis” e que venha a encontrar, “coincidentemente”, algo como o seu duplo – uma jovem impetuosa e igualmente dada as virtudes “varonis” que privilegiam uma energia do corpo, mais que da mente –, é algo que até mesmo os poucos filmes de propaganda italianos provavelmente se constrangeriam a fazê-lo. É como se o mundo conspirasse a seu favor ao ponto de, em questão de minutos, transformar seu desejo em realidade concreta, como o envolvimento posterior afirmará.

Albrecht consolidará sua aproximação com a garota nórdica através da equitação. Mesmo consternada com a situação, Octavia apoia o marido, pois o percebe mais empolgado que nunca. Porém, o que ambos ainda não sabem é que toda a vitalidade presente em Äls tem tempo marcado para se extinguir, pois a jovem sofre de uma doença terminal. O que o filme parece apontar é que, enquanto a elite tradicional vive como morta, alguém que se encontra na iminência da morte real apresenta um fulgor semelhante ao dos guerreiros que tombam pela nação nos campos de batalha. Sensação esta que se torna ainda mais reforçada quando se sabe que a protagonista do filme é Kristina Söderbaum³⁶, diva do cinema nacional-socialista, que já contava com vários papéis anteriores em que também possuía um fim semelhante.

36 Grandemente tematizada no documentário *O Mito da eterna beleza* (2003), de Marcel Schwierin.

A morte de Àls servirá como pretexto para reunir o casal, agora sob outro espectro, pois Octavia, ela própria, aderiu a uma forma de vida também cheia de energia.

Com seus valores de produção invejados pela crítica e pelos trabalhadores da indústria italiana, que incluem sua extravagante fotografia em cores, prática em uso restrito somente em países como os Estados Unidos, Inglaterra e a União Soviética e uma vinculação mais forte com preceitos ideológicos que também ansiava parte da elite pensante fascista o filme, a produção apresenta um estilo visual algo depauperado quando comparado ao cinema clássico norte-americano, soando como um arremedo quase caricato.

Com relação ao terceiro item (a promoção de um *star system*), pode-se observar, por exemplo, que, mesmo a partir de uma revista como *Cinema*, uma das que possuía maior consistência teórica e que lançaria as bases para o debate sobre o realismo, ocorre um culto ao divismo, que domina praticamente todas as suas capas. Se inicialmente muitas delas são povoadas por astros e estrelas do panorama internacional, sobretudo norte-americanas, com o passar do tempo, esses astros serão recorrentemente substituídos pelos italianos, produtos da recente – e relativamente bem-sucedida – implantação de políticas de maior atenção aos meios culturais que começa a se dar a partir da segunda metade da década de 1930³⁷. A substituição, no entanto, deixa evidente uma continuidade com o modelo norte-americano nas poses dos casais³⁸, ou sobretudo atrizes, que passam a ser destaque nas capas, parecendo refletir a inexistência de um projeto estético diferenciado, tal como o soviético ou alemão.

37 Michelangelo Antonioni lança sua ponderação crítica a esse novo divismo – tendo em vista que o fenômeno havia sido associado anteriormente à produção italiana dos anos 1910 – em editorial onde afirma que, “[...] num ambiente oficial que incrementou uma intensa atividade e facilitou a aceitação dos artistas italianos pelo nosso público” (*CINEMA* 75, 10/08/1939, p. 85.), também houve um acréscimo orçamentário grande nas produções direcionada para o pagamento do cachê das estrelas, que, por sua vez, teria sofrido um aumento entre 50 e 200% com relação ao momento anterior.

38 É uma ruptura com a tradição do divismo da era do cinema mudo, em que atrizes como Eleanora Duse e Francesca Bertini eram consideradas como modelos inatingíveis, como considera Gundle (2002). Por mais que as estrelas *hollywoodianas* exalassesse *glamour*, também se tornavam passíveis de terem suas formas de se comportar, vestir, etc. possíveis de serem copiadas por seu público (GUNDLE, 2002).

Quando não, deixa clara uma representação que faz imediata alusão aos tipos *hollywoodianos* mundialmente conhecidos, a exemplo de Carmen Miranda (CINEMA 134, 25/01/1942), cujo visual exótico, dos balangandãs a um chapéu de frutas, um pouco menos extravagante, e fazendo uso de um jogo de braços semelhante, vai sendo reproduzido em uma das capas da revista – não por coincidência no auge do sucesso da atriz-cantora em Hollywood, efetivado, no entanto, por uma atriz *tailandesa*.

Vale ressaltar que a substituição não chega a ocorrer de todo, de uma única guinada. Entre 1936, ano de fundação da revista, até o final de 1938, nada menos do que 23 capas foram protagonizadas por estrelas ou diretores estrangeiros, notadamente *hollywoodianos*, mas também franceses e alemães, contra apenas três vinculados à produção cinematográfica italiana. O mesmo pode ser sugerido pela sessão *Galeria*, uma espécie de púlpito do *star-system* quinzenal, que apresentava, em meia página, uma retrospectiva da carreira da personalidade escolhida até então, seguida posteriormente por uma foto de página inteira dela. Quando se acredita que referências *hollywoodianas* sumiram tanto das capas da revista quanto da referida sessão – e isso se dá de junho de 1940 até fevereiro do ano seguinte –, a edição desse último mês estampa uma capa com uma dupla de atores infantis norte-americanos (Gene Reynolds e Jacqueline Nash), assim como apresenta, na sessão *Galeria*, a atriz Billie Burke (CINEMA 111, 10/02/1941, p. 102).

Mesmo quando se leva em conta os avanços inegáveis da produção italiana e os crescentes obstáculos para o produto norte-americano penetrar no país – dados referentes aos anos de 1938-1939 fazem menção ao aumento de venda de número de ingressos para filmes italianos de 54.3 milhões para 104.5, enquanto os americanos decresceram de 344 para 252 milhões (CINEMA 104, 25/10/1940, p. 289.) –, ainda assim trata-se de um número cerca de duas vezes e meia maior do que a quantidade de ingressos em relação à produção italiana.

A forte e dominadora presença do cinema *hollywoodiano* sobre as telas italianas não deixou de se refletir, de forma irônica, no próprio cinema italiano, linha de continuidade que, brevemente interrompida

nos anos finais do fascismo, volta com força no período pós-guerra. Tal representação não se encontra evidentemente no cinema dos tempos do fascismo, mas já posto em reflexões retrospectivas de *Ladrões de bicicleta*, onde o protagonista é observado pregando cartazes de Rita Hayworth, a protagonista de *Gilda* (1946) a *Americano vermelho* (*Americano rosso*, 1991), de Alessandro D'Alatri, ambientado em 1935 no Vêneto, onde “[...] encontra-se tabernas nas quais se fala de Clark Gable como modelo masculino, mas ninguém conhece o nome do diretor Alessandro Blasetti” (BRUNETTA, 2009, p. 300).

É o orgulho mal disfarçado, e não o discurso anti-americano, mais presente sobretudo a partir de 1938, com o boicote das produtoras norte-americanas diante das novas leis protecionistas direcionadas ao cinema italiano, que observa a nota do *L'Osservatore Romano*, reproduzida em *Cinema* (1936), comentando, por exemplo, dentre muitas outras virtudes no panorama recente do cinema nacional, como a Mostra de Veneza, a Direção Geral de Cinematografia, a Cinecittà e o Centro Sperimentale, a decisão da Paramount de produzir no país “[...] algumas de suas mais importantes películas”³⁹; assim como o fato de Walter Wanger, um dos mais influentes produtores de Hollywood, ter constituído uma sociedade cinematográfica, “[...] colaboração esta que não poderá trazer à nossa cinematografia senão grandes vantagens” (*CINEMA* 2, 25/07/1936, p. 80.). Em matéria publicada no ano seguinte, observa-se o orgulho de, em questão de meses, se ter a visita dos irmãos Jack e Harry Warner à Itália, não deixando de vincular o passado de um deles (Harry) à Itália para onde “[...] foi trazido [...] por seus pais à idade de sete anos” (*CINEMA* 18, 25/03/1937, p. 222), algo não exatamente referido por seus biógrafos, como era igualmente sabido que, dentre os grandes magnatas da indústria cinematográfica, os Warner foram reconhecidamente os mais reticentes a qualquer tipo de aproximação com o Eixo, produzindo filmes anti-alemães antes mesmo da guerra, tais como *A vida de Emile Zola* (*The life of Emile*

39 Ainda que a se fiar na mesma revista, tal cômputo no panorama relativo a produções a serem realizadas na Europa seja bastante modesto não consistindo de mais do que “uma ou duas” contra vinte em Londres e oito em Paris (cf. *CINEMA* 3, 10/08/1936, p. 93.).

Zola), de 1937, e *Confissões de um espião nazista* (*Confessions of a nazi spy*), de 1939, e, a partir do ano seguinte a visita de Harry à Itália, a crer, em artigo da revista *Time*, datado de 1938, gradualmente impedindo a distribuição de seus filmes na Alemanha e Itália.

Já se comentou, anteriormente, sobre o fato de o cinema documentário mais dinâmico produzido na Itália fascista, o produzido pela INCON, inspirar-se no modelo do mais célebre cinejornal norte-americano de sua época. Porém, além disso, a produção de documentários em curta-metragem exemplifica bem essa relação ambígua para com os Estados Unidos, já que se os documentários do LUCE traziam menção direta a uma postura antiamericana e os do INCON tinham como alvo a Inglaterra, nunca se direcionando criticamente contra o país norte-americano⁴⁰.

Do mesmo modo, em artigo já referido, Vittorio Mussolini vai além de pensar os Estados Unidos somente como modelo para a cinematografia italiana, chegando a indagar se seria “[...] forte heresia afirmar que o espírito, a mentalidade e temperamento da juventude italiana, mesmo com a lógica e natural diferença imprescindível de outra raça, é muito mais próxima daquela juventude do outro lado do oceano que da russa, alemã, francesa ou espanhola?” (CINEMA 6, 25/09/1936, p. 213).

Por outro lado, a participação de italianos em Hollywood tampouco passa despercebida dos olhos de Gianni Puccini, ressaltando a origem meridional da maior parte: “[Frank] Capra é siciliano, [Gregory] La Cava é de origem calabresa, os operadores [Tony] Gaudio e [Sol] Polito, um romano, outro siciliano; também sicilianos são os atores [Henry] Armetta, [Paul] Porcasi, [Frank] Puglia, sendo [Rudolph] Valentino barese, Jack La Rue de origem calabresa, [Jimmy] Durante e [Cesare] Gravina napolitanos” (CINEMA 20, 25/04/1937, p. 329). Ao ressaltar, apenas os sobrenomes, Puccini descarta igualmente a anglicização dos primeiros nomes que acompanha a todos, com exceção de Gravina. Numa

40 Mazzarelli (2010), em sua tese de doutorado, alenta a possibilidade de tal postura ser bastante prosaica: o casamento de Palavicini, seu diretor, com uma filha de um primo em segundo grau do presidente Roosevelt.

estratégia conciliatória nem sempre (ou quase nunca) tida em consideração no caso brasileiro com relação à Carmen Miranda, Puccini encontra, no ator Lon Chaney, mesmo “[...] tendo negado sua origem italiana” e encarnado personagens bastante distantes “[...] do caráter peculiar de sua raça” (o francês Beaucaire, um toureiro espanhol, um árabe, um herói russo), uma afirmação de sua italianidade em seu próprio modo de ser, ofuscando quaisquer das origens inventadas pelo mundo da ficção (“permaneciam sempre italianos”) (CINEMA 20, 25/04/1937, p. 329) ou da não ficção (o ator alegava origem franco-britânica e irlandesa). É bastante significativo o fato de Hollywood ser citada já de início e em ocupar as referências de quase todo o artigo, e dos italianos, que trabalham ou trabalharam em outros países europeus (Alemanha e França), assim como a Argentina (onde quase todos os atores e diretores são de origem italiana) serem referidos somente brevemente ao final.

No próprio campo da estrutura cinematográfica estatal que se erige a partir de meados dos anos 1930, sobretudo a cargo de Luigi Freddi, ela ocorre logo após uma viagem deste a Hollywood em vista de um ambicioso projeto que pretendia conjugar o “[...] sistema hollywoodiano, a planificação soviética e a mesma política intervencionista estatal alemã, perfeitamente alinhado com a prédica mussoliniana de uma ‘terceira via’ entre o capitalismo e o comunismo, entre Nova York e Moscou” (ZAGARRIO, 2004, p. 47).

Talvez um dos fatos curiosos que venham a coroar essa relação complexa com os Estados Unidos seja justamente um romance norte-americano, *The postman always rings twice*, de James M. Cain, ter servido como motivo para a realização de *Obsessão*, o filme de Visconti que traria uma abordagem da realidade nacional ainda inédita na produção italiana. Nas palavras do próprio Visconti, “ao transpormos as grandes linhas da história de Cain para esse meio, queríamos construir um filme absolutamente italiano”.

De forma menos retórica e mais embasada em pesquisas quantitativas e qualitativas efetuadas na revista *Cinema*, pode-se ter uma proporção talvez mais pontual da influência da produção norte-americana. A revista tinha como uma de suas maiores fontes de publicidade em seus primeiros anos, justamente os anúncios das

produções *hollywoodianas*. Os materiais de destaque escrito sobre essa produção, assim como a numerosa quantidade de capas e seções dedicadas aos astros *hollywoodianos*, também podem servir como um bom parâmetro.

Dois indicadores podem ser considerados como bom termômetro de um *star system*: a seção *Galeria*, em que se apresenta um perfil da personalidade vinculada à indústria cinematográfica, e a própria capa da revista. É bem sintomático da influência da indústria *hollywoodiana* que o primeiro a ser dedicado um perfil na sessão da galeria de personalidades seja justamente o realizador Frank Capra, vivenciando seus dias de glória em Hollywood, porém italiano, como observado acima, como se, de algum modo, os italianos também se sentissem merecedores de compartilhar dessas glórias, ainda que indiretamente.

Com relação à seção *Galeria*, contabilizou-se o seguinte quadro:

QUADRO 1 | Quadro de personalidades da indústria cinematográfica contemplados na seção *Galeria* da revista *Cinema* por ordem de nacionalidade das carreiras artísticas aos quais se encontram prioritariamente vinculadas e ano de aparição na coluna⁴¹

País	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	Total
EUA	3	17	19	7	7	2	1		56
Itália	3	2	3	9	8	9	1	2	37
França	3	-	2	3	5	3	-	-	16
Alemanha	2	1	-	2	2	6	1		14
Reino Unido	-	1	-	-	-	-	-	-	1
Hungria	-	-	-	1	-	-	-	-	1
Suécia	-	-	-	-	-	1	-	-	1
Não identificado	-	1	-	-	-	1	-	-	1

Fonte: dados coletados a partir de *Cinema* (1936-1943).

41 No caso de personalidades que tiveram expressividade em mais de uma cinematografia, optou-se pelo período em questão no qual foi identificado pela coluna e no caso mais restrito de personalidade atuante fortemente em mais de uma cinematografia da época, caso da atriz húngara Lida Baarova. Sendo assim, optou-se por sua inclusão tanto na Alemanha como na Hungria.

42 A partir de 1942, a coluna deixa de ser publicada com a mesma periodicidade de antes.

Pode-se observar, de início, uma tentativa de equiparação do *star system* em criação na Itália com o já bem mais estabelecido modelo norte-americano (3 entradas para cada, no primeiro ano da revista), que demonstra não acompanhar o fôlego nos dois anos seguintes quando, mesmo com a produção crescente de produções italianas, tal indicador não se reflete na galeria da revista, maciçamente dominada por celebridades *hollywoodianas* (17 a 2 e 19 a 3, respectivamente). No biênio 1939-1940, mesmo com as consequências do bloqueio imposto às produções norte-americanas, o número de celebridades vinculadas à indústria norte-americana ainda se encontrava próximo da italiana, sugerindo uma inserção demasiadamente intensa junto ao público, para ser rompida abruptamente apenas com a restrição de suas presenças nas telas restrição esta que acabará por, de certo modo, inviabilizar, provavelmente, a própria consecução da coluna, como se, numa hipótese, as próprias indústrias italiana e de seus aliados não pudesse suprir tal panteão, ou, noutra, que o número crescente de colaboradores da revista, refletindo a situação social mais ampla, preferisse a interromper a utilizá-la como veiculação indireta de um projeto de nação não compartilhado.

QUADRO 2 | Número de capas da revista *Cinema* com personalidades ou temas associados aos países de origem⁴³

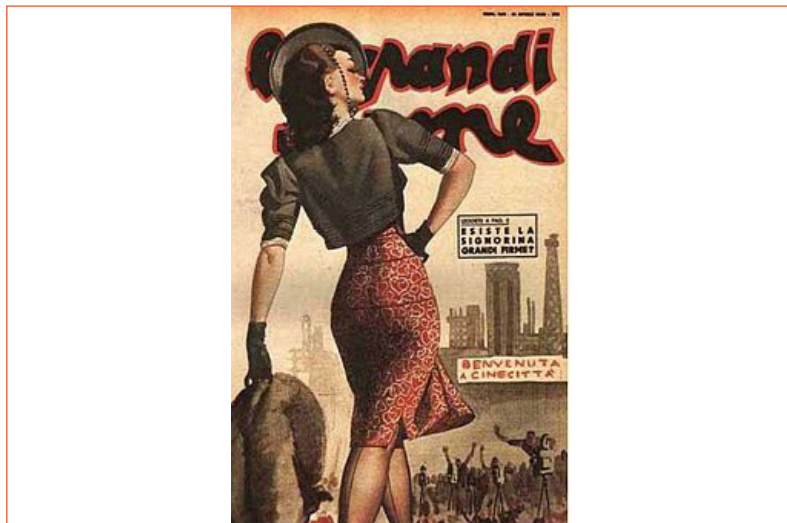
País	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943
EUA	8	14	14	12	3	5	-	-
Itália	2	3	3	8	17	17	15	8
França	-	-	-	2	-	-		1
Alemanha	-	2	2	2	2	3	4	1
Japão	-	1	-	-	1	-	-	-
Reino Unido	-	1	2	1	-	-	-	-
Tailândia	-	-	-	-	-	-	1	-
Suécia	-	-	-	-	-	-	1	-
Hungria	-	-	-	-	-	-	1	-
Não identificado/ não relevante	1	1		1				1

Fonte: dados coletados de *Cinema* (1936-1943).

⁴³ No caso de um fotógrafo italiano com destaque em Nova York, optou-se duas vezes pela inclusão tanto como interesse vinculado aos EUA quanto a Itália.

Uma outra possibilidade ainda seria o desaparecimento se encontrar relacionado a uma política mais ampla de cerceamento às manifestações da cultura de astros, que incluíam a diminuição dos salários destes e o banimento de revistas que incentivavam o culto as mesmas tais como *Omnibus* e *Le Grandi Firme* (cf. Figura 1), assim como de concursos de beleza (GUNDLE, 2002). Gundle (2002) nem precisava dispor de tanto espaço em seu artigo para rebater acusações da inexistência de tal culto, inclusive em relação ao cinema *hollywoodiano*, devido ao ainda precário desenvolvimento do país, e, conseqüentemente, de seus meios de comunicação de massa, como expresso em artigo de Franco Rositi, datado do final dos anos 1960 – cujo recorte temporal finda em 1938, justamente deixando de lado os anos finais do regime em que o cinema italiano passa a ganhar maior prevalência. A mera presença de uma revista como *I Grandi Artisti del Cinema*, já em meados dos anos 1920, com números completos dedicados a um único astro (invariavelmente não italiano), o desmentiria.

FIGURA 1 | A beleza associada a um padrão grandemente motivado pelo protótipo hollywoodiano de mulher sensual e associado diretamente ao cinema italiano como demonstra a forte referência à Cinecittà



Fonte: capa da Revista Le Grandi Firme, n. 360, 21/04/1938.

No caso das capas de revistas (cf. Quadro 2), tal inversão ocorre de forma mais didática. Se no primeiro ano em que o bloqueio à produção norte-americana, apesar do aumento de capas estampadas com personalidades italianas, ainda ficar atrás dos EUA (12 a 8, respectivamente), no ano seguinte (1940), tal situação se inverte (17 a 3), algo que, com relação à seção *Galeria*, somente se concretizará em 1941 (9 a 2 para a Itália), sendo que a Alemanha agora passa a ocupar a posição de nação estrangeira com maior número de personalidades retratadas (6, mesmo que longe de se equivaler, em quantidade, ao número de norte-americanos que serviram de tema à coluna antes do embargo). Dois marcos históricos são relevantes aqui: o embargo à importação de fitas americanas, em outubro de 1938, após os desacordos com o órgão representantes dos grandes estúdios americanos; e a entrada dos EUA na II Guerra Mundial, em dezembro de 1941. Nos anos de 1942 e 1943, por exemplo, nenhuma capa vem mais a ser estampada com estrela *hollywoodiana*, ainda que a atriz Ingrid Bergman, que mesmo sueca vivenciava seus dias de glória em Hollywood com *Casablanca*, viria a ser motivo de um perfil da coluna *Galeria* em pleno outubro de 1942.

Por fim, pode-se tomar um indicador menos subjetivo, presente na coluna *I Film del Mese*, que arrola a quantidade de produções que foi endereçada à censura italiana para conseguir o visto de exibição nas telas, organizada por nacionalidade. A partir dos dados relatados por essa coluna, durante seu período em vigor – deixará de ser publicada em julho de 1939 – observa-se o acréscimo da produção italiana (de 16 para 33 títulos) quando se toma os primeiros semestres de 1937 e 1939, respectivamente (cf. Quadro 3). Nota-se, também, a queda visível que acompanha a quantidade de títulos norte-americanos, pouco depois da anunciada monopolização da distribuição nacional – Vittorio Mussolini comenta positivamente o decreto em editorial da revista (*CINEMA* 58, 25/11/1938, p. 307). Nos últimos anos, tal quantidade chega ao irrisório quando comparado ao que fora – não mais que 5 títulos, algo mais comumente associado aos outros países europeus que dominavam uma relativamente modesta fatia do mercado (França, Inglaterra, Alemanha) ou à própria Itália. Esses países, mesmo no caso da França, que

passa a dominar o mercado, encontram-se longe, ao menos até onde se pode acompanhar tal coluna, de suprirem a lacuna deixada pela quase inexistência de filmes norte-americanos em circulação. Compreende-se nesse contexto, portanto, a barganha pretendida para novas negociações que são sugeridas em um comentário, sobre a visita do Conselho Geral do *Motion Pictures and Producers of America* (MPPDA), a associação comercial que representa os interesses de seis grandes estúdios norte-americanos à Itália (CINEMA 76, 25/08/1939, p. 119)⁴⁴.

QUADRO 3 | Filmes dirigidos à censura italiana com vistas a serem lançados comercialmente no país por mês, ano e procedência

1937	EUA	Reino Unido	Áustria	França	Alemanha	Itália	Suiça	Hungria
Junho	24	1	1	1	5	-	-	-
Julho	18	-	-	-	-	-	-	-
Agosto	33	2	-	10	6	5	-	-
Setembro	56	2	2	6	3	3	-	-
Outubro	41	3	-	2	3	4	-	-
Novembro	42	4	-	10	3	-	-	-
Dezembro	29	2		9	2	4	-	-
Total	243	14	3	38	22	16	-	
1938								
Janeiro	23	7	1	7	3	6	-	-
Fevereiro	29	4	-	10	2	3	-	-
Março	38	7	-	8	-	2	-	-
Abril	30	1	-	5	2	1	1	-
Maiο	27	6	-	6	3	-	-	-

44 O MPPDA não chegou a um acordo em relação às novas exigências impostas pelo Estado italiano, retirando-se do mercado do país. Tal ação é ironizada pelo artigo em questão da *Cinema*, que acusa uma postura de prepotência por parte dos norte-americanos, revista sob o pretexto da falta de filmes que suprissem o mercado exibidor. Infelizmente, nenhuma referência ao caso foi encontrada nos arquivos digitais do MPPDA.

1938	EUA	Reino Unido	Áustria	França	Alemanha	Itália	Suiça	Hungria
Junho	24	5	-	3	2	-	-	-
Julho	22	2	-	3	2	-	-	-
Agosto	36	2	-	5	5	-		1
Setembro	32	1	-	7	8	6	-	-
Outubro	37	7	-	9	4	9	-	-
Novembro	19	11	-	3	2	6	-	1
Dezembro	12	2	-	2	2	6	-	-
Total	329	55	-	68	35	41	-	1
1939								
Janeiro	7	-	-	4	2	4	-	
Fevereiro	10	1	-	5	2	10	-	1
Março	11	6	-	13	3	5	-	-
Abril	5	4	-	13	5	8	-	-
Maiο	5	9	-	11	4	4	-	
Junho	5	4	-	9	6	2	-	-

Fonte: dados coletados a partir de Cinema (1937-39).

Infelizmente, com o final da coluna, não se pôde acompanhar a gradual penetração de produções alemãs e húngaras no mercado italiano.

Curiosamente, mesmo com todas as restrições impostas pelo boicote à produção cinematográfica dos aliados, observa-se, em meio à extensa documentação sobre dados estatísticos relativos ao cinema (e as artes em geral), que, mesmo no ano de 1941, com relação às bilheterias dos filmes estreados, como apontado no Quadro 4, a produção internacional ainda supera a italiana em receitas, apesar do notável crescimento desta última ao longo do período; e quando se leva em conta as reprises, a produção estrangeira leva vantagem em todos os anos do arco temporal em questão⁴⁵.

⁴⁵ A partir de 1943, por conta do agravamento das condições bélicas, a coleta de estatísticas é interrompida e retorna somente em 1947.

Dentro de uma moldura social mais ampla, em um período relativamente restrito de tempo, passa-se de uma relação ambígua para condenatória do modo de vida americano, inclusive para a luta na guerra contra os membros das forças opositoras. Quando se pensa que, desde agosto de 1941, não se estampa mais capas da revista com astros provenientes dos estúdios *hollywoodianos* e que é o *star-system* dos países do Eixo ou de nações neutras que passa a assumir esse papel, para que, novamente, os Estados Unidos, assim como as forças aliadas em geral, deixem de ser consideradas inimigas, a partir do armistício com os aliados decretado em 8 de setembro de 1943 (OLIVA, 2003), tem-se uma ideia da confusão entre valores e gostos privados e manifestações de teor público terem provocado tantas mudanças em tão pouco tempo.

QUADRO 4 | Arrecadação (em libras) das estreias cinematográficas da produção italiana e estrangeira, respectivamente, no período 1937-1942⁴⁶

Ano	Renda (em libras) da produção italiana	Renda (em libras) da produção estrangeira	Total
1937	57.561.735	303.546.438	361.108.173
1938	54.281.426	344.036.730	398.318.156
1939	104.524.975	252.461.806	356.986.781
1940	169.335.863	206.871.095	376.206.958
1941	266.080.456	313.787.359	579.867.815
1942	432.750.924	331.684.401	764.435.325

Fonte: Società Italiana degli Autori ed Editori (2023).

Quando se observa o impacto da produção realista nos anos do fascismo, talvez um dos elementos que chame a atenção seja o sucesso, ainda que ocasional, de público em relação compartilhada com a avaliação crítica da mesma produção, mesmo que exceções ponham em perspectiva tal consideração. O sucesso de público de *La nave bianca*, algo aparentemente não sucedido com os filmes

⁴⁶ Tabela adaptada a partir das mais complexas tabelas originais com os respectivos quinquênios (1937-1941/1938-1942), ajustando-se aos propósitos aqui discutidos.

de Blasetti dos anos 1930⁴⁷, por mais que os filmes do último pudessem potencialmente despertar um maior interesse do público, dada a sua maior espetacularização e convencionalidade dramática, não foi um fenômeno isolado, quando se observa que *L'assedio del alcazar* fora o campeão de bilheteria no país dois anos antes (BONDANELLA, 1993). Nem toda a produção configurada como realista, no entanto, obteve uma recepção unânime da crítica, mesmo de uma revista incentivadora do realismo e bastante severa com a produção “escapista” como *Cinema*, como demonstra a forma desigual e relativamente moderada com que um filme como *Un pilota ritorna* foi recebido.

No capítulo seguinte, se buscará situar a obra de Rossellini no panorama cinematográfico do período.

47 Dentre os muitos elogios dirigidos ao realizador em perfil, também se observa algo relativo ao público não ter se dignado a segui-lo (cf. *CINEMA* 5,10/09/1936, p. 162.). Vários outros elementos devem ser levados em consideração, inclusive o fato de a indústria cinematográfica italiana em 1941 se encontrar, de longe, mais sólida tanto em termos de produção quanto de ocupação do mercado interno, como já observado, comparada à primeira metade da década de 1930. De toda forma, o estilo realista esteve longe de ser impopular e meramente restrito a um pequeno número de admiradores.

4.

Rossellini nos tempos do fascismo

Uma das coisas que mais chama a atenção, no entanto, mesmo em um primeiro contato com a obra de Rossellini que antecede a sua fase neorrealista, é a presença de elementos que viriam a ser associados com o neorrealismo já no primeiro filme da trilogia, *La nave bianca* (1941), tais como as filmagens em locação, o uso de atores não profissionais e o controverso distanciamento do foco narrativo em razão de um interesse peculiar pela dimensão espacial e pelos diversos agentes nela compreendidos na qual se insere o drama retratado. À primeira vista, todos esses elementos seriam fatores que se contrapunham à estética dominante no período fascista, cuja aparente representação mais comum, como visto, eram os chamados filmes do *telefone branco*. Porém, duas considerações devem matizar tal contraposição. Primeiro, como já observado, não havia uma intenção dos intelectuais simpatizantes do fascismo que apontasse para um programa estético bem definido, antes uma recusa dos valores que acreditavam serem nefastos. Assim, pode-se pensar os filmes de *telefone branco* talvez menos como uma expressão de uma estética orgânica ao fascismo do que como dramas escapistas que eram tolerados pela *intelligentsia*, por não serem diretamente apologéticos aos valores fascistas e não os questionarem criticamente.

Depois, era meio que disseminado como um dos critérios apontados para a valorização de uma obra artística durante o período não somente na Itália, mas em boa parte da Europa, a sua dimensão *realista*. Portanto, tais filmes, a priori, são os que se encontrariam mais próximos dos preceitos fascistas, desde que acreditando fazerem parte de uma cultura do consenso.

Mesmo que não houvesse critérios estéticos disseminados prevaletentes como diretrizes únicas como uma forma de tentar lidar com a diversidade de grupos que o fascismo pretendia unir sob sua bandeira, um grupo mais radical criticava essa postura *complacente*, afirmando que:

[...] o que conta para nós é ser sincero e sério, recusar a mistificação de nossos ambientes com belas palavras, observando a realidade como ela é, sem ficções ou hipocrisia, sem ter que recorrer a pretextos covardes como céus azuis, nuvens róseas, tronos, dominações e querubins: belo, porém falso. A realidade significa o homem, sua vida, sua associação com outros homens; com eles e para eles nós vivemos, nada mais importa (BEN-GHIAT, 2001, p. 30-31).

Além disso, ainda que o cinema se encontrasse bastante marginal em relação ao que era considerado “cultura” na época, muito provavelmente as revistas que possuíam pretensões de maior criticidade, como *Cinema e Bianco e Nero* e, em um campo mais próximo da ideologia fascista, *Lo Schermo*, se encontrariam longe de angariar o prestígio cultural das que discutiam pintura, teatro e literatura, ainda que uma mudança rápida estivesse ocorrendo dentro da visão de mundo dos intelectuais. Como afirma Pietro Ingrao: “[...] se alguma coisa foi sacrificada foi a própria literatura, a forma clássica de expressão artística, não o cinema. Isso se deu porque o cinema possuía este âmbito social novo que nos interessava profundamente. Como espelho da sociabilidade e da civilidade, e como possibilidade de comunicação” (ZAGARRIO, 2004, p. 278).

As influências estéticas arroladas são provenientes de vários campos e apresentam pequenas variações, a depender do autor em questão. Lizzani (1954) elenca: (a) uma parte da melhor tradição crítica italiana (Francesco De Sanctis); (b) a literatura realista (Verga); (c) o estudo atento e obstinado dos clássicos das telas (Eisenstein,

Pudovkin, Stroheim, Chaplin); d) o novo “verismo” francês (Duvivier, Carné e, sobretudo, Renoir); e) a literatura contemporânea italiana (Corrado Pratolini, Elio Vittorini, Cesare Pavese, Vasco Pratolini); e f) a crítica fomentada no Centro Sperimentale di Cinematografia (e, por extensão, em sua publicação, *Bianco e Nero*).

Dentre os “esquecimentos”, se encontram a literatura norte-americana (Faulkner, Dos Passos, Hemingway), devidamente salientada por Bazin (1991), assim como a prática no documentário de boa parte dos realizadores e/ou críticos, como é o caso de Rossellini, Visconti e Antonioni, sendo importante salientar a citada influência de Gramsci no caso do segundo⁴⁸. E a presença forte igualmente da revista *Cinema*, para o qual, aliás, muitos deles colaboravam episodicamente ou em alguns casos, com maior frequência.

O relativamente reduzido número de produções de propaganda (25 dentre as 400 do período 1940-1943, ou pouco mais de 6% da produção total⁴⁹) talvez não tenha sido motivo de preocupação no

48 Talvez algo questionável, já que ela é alegada em texto originalmente publicado em 1960, quando se sabe que os cadernos de Gramsci foram publicados entre 1948 e 1951 (DI NOLFO, 2002) e a filmagem de *A Terra treme* se inicia em novembro de 1947. Deve-se acrescentar, no entanto, que houve um volume de cartas escritas na prisão publicado, com grande impacto, em 1947 (GUNDLE, 2002), além do fato de que, dada a sua inserção nos círculos da esquerda, não é impossível que Visconti tenha tido acesso prévio ao material somente posteriormente publicado. Os arquivos pessoais de Visconti, por sinal, hoje pertencem ao Instituto Gramsci, e sua reprodução textual pode ser consultada em Visconti (2021).

49 Trata-se de um número um tanto discutível, uma vez que o autor não apresenta os dados aos quais chegou a esse número assim como tampouco o faz Cakoff, que chega à contabilidade de 17 (PRUDENZI; RESEGOTTI, 2006). Em termos quantitativos, Rondolino (1983) pode ser considerado, juntamente com Morandini (1996) – que se refere a trinta de um conjunto de 722 filmes produzidos entre 1930 e 1943 –, como o que apresenta o maior número de produções tidas como de “propaganda”. Muitos autores referem-se aos poucos títulos mais conhecidos usualmente associados ao termo e se chega aos extrêmes de Gallagher (1998), que sugere que a produção de propaganda basicamente se restrinja aos curtas produzidos pelo LUCE. É praticamente impossível se chegar a um número preciso quando se leva em conta, inclusive, quais critérios são considerados para, assim, classificar uma determinada produção. Quiçá uma estatística mais fácil de ser conferida seja a que diz respeito a filmes ficcionais cujas temáticas abordavam, em sua centralidade, aspectos vinculados à história do fascismo e que Sorlin (1996) conta em cinco, efetivados entre 1924 e 1941. De qualquer forma, tende-se a se aproximar, aqui, mais do sugerido por Morandini (1996) e Rondolino (1983) do que por Gallagher (1998), tendo em vista um esforço estruturado para uma produção de filmes de guerra que chegou a incluir, em determinado ponto, “[...] o plano para um grande filme histórico anti-judaico” (LO SCHERMO, n. 5, 1941, p. 6). Embora a produção antijudaica seja justificada como uma reação a Hollywood, “[...] e não apenas Hollywood” (LO

sentido de o próprio envolvimento do país na guerra ser um assunto doméstico bastante controverso (RONDOLINO, 1983). Além disso, como nos próprios filmes produzidos com intenção de propaganda, havia uma referência pouco precisa aos eventos de guerra em questão, algo ao qual a trilogia de Rossellini provavelmente se adequa.

Rossellini e o fascismo

A participação de Rossellini na direção de uma trilogia de fins eminentemente de propaganda em um período (1941-1943) no qual até mesmo muitos dos intelectuais e artistas que haviam realizado obras laudatórias ao regime, como Alessandro Blasetti, já procurava uma prudente distância do gênero (SEKNADJE-ASKÉNAZI, 2000), sendo até hoje fonte de polêmica. Porém, em meio a muitos de seus críticos e defensores, parece bastante razoável que não se possa acusá-lo enfaticamente de *trasformismo*, termo-chave da cultura do período pós-guerra – mas bastante enraizado na história italiana – que designa a capacidade de mudar de lealdade de acordo com as mudanças nas estruturas de poder como condição de sobrevivência⁵⁰ (BRUNETTE, 1996), numa convergência de interesses sobretudo entre a classe média proprietária e culta e a aristocracia liberal (LANDY, 1998), observada impiedosamente de forma contemporânea no cinema de Luigi Zampa (*Anni difficile*) e sob uma perspectiva menos implacável e mais generosa na literatura de Ítalo Calvino (*Il sentiero dei nidi di ragno*)⁵¹, ambos de 1948 e 1947, respectivamente.

Se não era possível ter um controle sobre as ações passadas, certamente se podia transformar as suas representações, como

SCHERMO, n. 5, 1941, p. 6.), ou seja, fortemente vinculada ao campo do cinema, ela também se encontra evidentemente associada a uma valorização das políticas racistas e a uma maior submissão a política cultural alemã, algo pouco disseminado, espontaneamente, na cultura italiana contemporânea.

50 Para uma descrição, em termos políticos, do *trasformismo* em meio à Câmara dos Deputados enquanto prática que envolve o clientelismo, ver Pollard (1998). Para uma descrição mais complexa do termo e sua efetiva compreensão no contexto histórico italiano ao longo do tempo, ver Valbruzzi (2015).

51 No Brasil, traduzida como *A trilha dos ninhos de aranha* e publicada no ano de 2004 pela Companhia das Letras.

é o caso (para ficar num único exemplo) do noivo de uma das irmãs da amante de Mussolini, que entra com medidas legais contra um cinejornal que divulga imagens de seu casamento pedindo a exclusão das cenas por meio das quais era possível reconhecê-lo (MAZZARELLI, 2010).

Aparentemente, Rossellini obteve uma carteira do Partido Fascista temendo que não a possuir poderia implicar seu desligamento do projeto de *Un pilota ritorna*, caso os boatos chegassem aos ouvidos de alguns desafetos seus na produtora do filme – Scalera. Seu irmão e colaborador nas trilhas sonoras, Renzo, teve problemas para obtenção de vaga como docente em universidade por se recusar a possuí-la, somente conseguindo emprego em um conservatório por um amigo tê-lo conseguido sem ele próprio ter conhecimento (GALLAGHER, 1998).

A prática habitual no cinema italiano de um número relativamente grande de colaboradores no roteiro sugere fortemente colaborações que não significavam exatamente uma aceitação acrítica do trabalho em questão, como é o caso de Mida, posteriormente preso como comunista, que se refere à sua participação no roteiro de dois dos filmes da trilogia militar de Rossellini como *compromissos*, “[...] não considerávamos sério, algo do qual se arrepender posteriormente” (GALLAGHER, 1998, p. 77). Em termos semelhantes, Mario Soldati, que nunca tivera filmes fortemente associados à ideologia fascista, comenta seu roteiro para *Il grande apelo*, de Camerini, que também expressou remorso pelo filme da seguinte forma: “[...] mesmo que eu nunca tenha sido fascista, *Il grande appello* constitui minha contribuição ao regime. Também cometi um erro” (BEN-GHIAT, 2001, p. 135).

Ao mesmo tempo que parece pouco evidente incluir Rossellini como um dos cineastas que, oportunisticamente, trocaram simpatias políticas ao sabor do regime, tampouco seu perfil parece se enquadrar por completo na sensata observação de Zagarrío (2007) a respeito de um *doloroso processo de maturação* que envolve toda uma classe de homens “[...] na imprensa, na justiça, no cinema, na economia, na arte da nova Itália”, não cabendo aqui a definição trazida, de forma eloquente, por Norberto Bobbio de uma “[...] vida dividida

em duas partes” ou de se “[...] participar de uma nova existência, completamente diversa da precedente” (ZAGARRIO, 2007, p. 12). Rossellini, conhecido por se encontrar como distante de um discurso mais enfaticamente fascista, tampouco se tornará um dos mais ardorosos críticos antifascistas nesse período de transformações sociais intensas. Pensar o campo do cinema nos termos de Bobbio seria pensar em termos de uma ruptura radical com o passado, sendo Rossellini um exemplo de continuidade nessas mudanças inclusive no tocante aos seus projetos cinematográficos.

A se fiar em Gallagher (1998), os únicos cineastas que sofreram algum tipo de sanção foram Goffredo Alessandrini, Carmine Gallone e Augusto Genina, e, ainda assim, a punição foi bastante branda, restringindo-se a ficarem sem trabalhar por seis meses, algo que, aparentemente, sequer foi cumprido. Os únicos membros da indústria cinematográfica italiana que sofreram por sua contribuição com o regime que se teve conhecimento foi o casal Osvaldo Valenti e Luisa Ferida, tendo ele assumido a chefia da Direzione Generale per la Cinematografia em Salò, sendo ambos executados⁵². Ainda em plena época da Itália dividida e da República de Salò⁵³, se evocam os tempos não tão distantes os quais, numa Cinecittà, ainda comandada pelos fascistas, “Doris Duranti fazia escândalo porque o automóvel que viria pegá-la atrasara 3 minutos; onde o barão Osvaldo Valenti iniciava qualquer jovem admiradora ao nebuloso nirvana da cocaína”. É curioso observar que já se apresentam dados biográficos que serão trabalhados em *Sanguepazzo*, quando Valenti não apenas se encontrava vivo, mas era o presidente do previamente poderoso órgão. Talvez seja algo sintomático da revista em questão ter surgido justamente quando as publicações mais tradicionais deixaram de ser publicadas por conta do caos reinante e a

52 A trajetória do casal é dramatizada no filme *Sanguepazzo* (2009), de Marco Tulio Giordana.

53 A República de Salò abrangia uma área de pouco menos da metade do território italiano, ao centro-norte, então sob controle nazista, tendo como líder mais uma vez Mussolini, que havia sido libertado da prisão em 12 de setembro de 1943 por uma ação alemã, tendo como sede a pequena cidade de mesmo nome, embora fosse de fato o poder administrativo dividido em várias cidades como Maderno, Cremona, Verona, Treviso, Pádua e o cinema em Veneza, sendo instaurada no dia 23 do mesmo mês e durando até abril de 1945 (cf. OLIVA, 2007).

polarização crescente se refletia no ressentimento contra antigas figuras de destaque do campo cinematográfico.

Os laços precisos de Rossellini com o fascismo tem sido objeto de especulação até hoje, com o cineasta muitas vezes evitando, por motivos óbvios, aprofundar o assunto. Filho de uma família bastante afluente, sabe-se que vivia próximo de onde Gabrielle D'Annunzio, conhecido de sua tia, proferiu um de seus inflamados discursos belicistas na época da I Guerra Mundial. Sabe-se, também, que ele possuía uma residência frequentada pela fina flor das artes e ciências italianas, incluindo alguns dentre os que se tornariam mais renomados intelectuais fascistas, como é o caso de Massimo Bontempelli. Seu pai não era simpatizante de Mussolini (MASI; LANCIA, 1987), e, aparentemente, teve grandes perdas de patrimônio com o regime.

De fato, não consta em nenhuma fonte sobre qualquer simpatia irrestrita do realizador ao fascismo em nenhum momento de sua vida adulta e carreira profissional, algo que não pode ser aplicado com relação ao próprio Blasetti ou principalmente a figuras como Carmine Gallone, realizador da talvez mais conhecida e monumental peça de propaganda fascista, *Cipião, o africano* (1937), que dirigiria no imediato período pós-guerra o drama de resistência *Ante ele toda Roma tremia* [*Avanti a lui tremava tutta Roma*], de 1946. Ou ainda, como lembra Gallagher (1998), *Pian delle stelle*, primeiro filme do período pós-guerra a tematizar os partisans que foi dirigido por Giorgio Ferroni, que, poucos meses antes, se encontrava em Salò e que Alessandrini havia sido pensado inicialmente como uma das opções para dirigir *Il sole sorge ancora*, outra produção da leva inicial a tematizar a resistência.

Rossellini também parte de uma realização de *propaganda* em *L'uomo dalla croce*, de 1943, em que os comunistas são execrados para a seguinte (ao menos concluída) *Roma, cidade aberta* (1945), em que, por sua vez, a resistência, tendo como um de seus protagonistas um comunista, é heroicizada. Porém, ao contrário de Blasetti ou Gallone, parece haver uma maior coerência estilística e moral entre sua trilogia militar e o filme lançado no imediato período pós-guerra em comparação às obras dos outros realizadores. O papel reservado aos alemães, então aliados, já parece antecipar algo da antipatia

quase caricata detalhada por Sitney (2013). De fato, no filme em questão, Gino sofre mais sob o bombardeio cerrado provocado pelos alemães como prisioneiro dos ingleses do que propriamente dos ingleses, que o tratam com grande cordialidade até sua tentativa de fuga; enquanto dos nazistas se “[...] oferece um retrato bastante ácido”, como bem lembram Masi e Lancia (1989, p. 15).

Talvez nem Francesco De Robertis, que acabaria se aliando aos produtores da República de Salò em Veneza, possa ser acusado de *trasformismo*. Sua filmografia anterior e posterior à guerra continua, a despeito de certos slogans e momentos de exaltação patriótica nos filmes produzidos durante o fascismo, concernente a temáticas semelhantes, invariavelmente vinculadas ao universo da marinha, e com um estilo de montagem que, mesmo depois de findada a guerra, como é o caso de *Marinai senza stelle* (1948)⁵⁴, é impulsionado por uma influência capilar da vanguarda soviética em sua opção por planos breves.

Não devemos esquecer, no caso de Rossellini, que, entre *L'uomo dalla croce* e *Roma*, houve um projeto denominado inicialmente como *Scalo merci*, o qual trabalhava ao lado de Giuseppe De Santis (e outros) não apenas no roteiro, referido em jornal da época (LA STAMPA, 1943), como também no primeiro dia de filmagem, em 19 de julho do mesmo ano, que fora interrompida pelo lançamento de mais de 700 toneladas de bombas em suas locações (GALLAGHER, 1998). O filme viria a se chamar *Desiderio* e seria finalizado pelo amigo de Rossellini – Marcello Pagliero – somente após o fim a guerra, sendo seu realismo sombrio certamente influenciado pelo *Obsessão*, de Visconti, Mesmo que, no momento de sua produção, Mussolini perdesse rapidamente apoio e greves organizadas pelos comunistas desde março (GALLAGHER, 1998), assim como a invasão norte-americana à Sicília, ocorrida no mesmo mês, tornando o

54 Deve-se lembrar, no entanto, que o filme, montado pelo próprio De Robertis, foi iniciado em 1943. A influência do cinema de vanguarda soviético está longe de ser uma idiossincrasia do realizador, refletindo um interesse político-cultural pelo novo regime soviético por parte das lideranças intelectuais e políticas fascistas que vivenciará seu auge em meados da década de 1930. Tal interesse se refletirá no campo do cinema, através de artigos críticos e na própria formação ministrada no Centro Sperimentale di Cinema.

futuro da ditadura crescentemente incerto⁵⁵, pode-se apontar algo como um distanciamento de uma postura mais servil aos propósitos de propaganda do regime bem antes do seu projeto seguinte, considerado como o marco do surgimento do neorrealismo, ao contrário de De Robertis. Aliás, a própria proximidade a certo momento de De Robertis, comandante naval e entusiasta do fascismo, seguida pela de De Santis, que chegou a abandonar o projeto de *Desiderio* para efetivar atividades clandestinas ligadas ao Partido Comunista, parecem atestar a ausência de qualquer dogmatismo político do que propriamente o *trasformismo*.

Talvez alguns indícios mais importantes para se pensar a adesão de tal produção com o panorama de sua época, mais produtiva do que a tentativa (até hoje polêmica) de buscar vincular determinado realizador ou não com o fascismo, como o caso de Blasetti⁵⁶, e particularmente de sua obra *A coroa de ferro*⁵⁷, seja a representatividade

55 Mussolini seria exonerado de seu posto pelo rei menos de uma semana após a tentativa frustrada de início das filmagens de *Desiderio*. No plano do debate intelectual, essa postura de oposição aberta ao fascismo já se encontra presente em publicações como os *Quaderni ittaliani*, que, a partir de seu primeiro número, em janeiro de 1942, possui artigos com títulos tão sugestivos quanto *Aspectos do novo anti-fascismo na Itália*, *Sobre a tortura fascista* ou *Por um socialismo liberal*. Não encontrei fontes que se refiram a como se dava a circulação dos artigos, tendo em vista a forte repressão que, a partir de 1940, se tornou mais rigorosa e, três anos após, sinalizava positivamente para apenas 1/3 das publicações submetidas à censura, conforme dados encontrados em Ben-Ghiat (2001). Em março de 1943, os primeiros movimentos grevistas no mundo fascista ocorrem em Turim, rapidamente se espalhando por cidades do Norte, seguidas por substanciais concessões de empregadores e do governo no mês seguinte. Eventos similares ocorreram no Norte durante a República de Salò (GINSBORG, 1990).

56 Se é disputada a aproximação ideológica de Blasetti, no final dos anos 1930, como a nota seguinte evidencia, torna-se algo consensual pensá-lo como se afastando progressivamente dos ditames do regime nos anos finais deste, algo que pode ser ressaltado ao seu não engajamento em *filmes militares*, como lembra Brunetta (2009), assim como sua contribuição para um dos filmes que mais se vinculam a uma nova proposta de realismo: *O coração manda* (1943).

57 Argentieri, por exemplo, atribui um sentido pacifista ao filme e considera Blasetti um crítico do fascismo já nessa produção (cf. ZAGARRIO, 2004) – posição não compartilhada por Zagarrío, que critica uma linha de pensamento que encontra *mensagens cifradas e situações de conflito* inexistentes. Aqui bem caberia uma pequena digressão, em termos de teoria do cinema, dentre a corrente que acredita na possibilidade de compreensão textual e domínio de uma determinada obra, a partir da sua leitura “correta”, e alguns pós-estruturalistas de orientação barthesiana, que, em última instância, dessacralizaram a possibilidade de *leitura científica* unívoca de uma determinada obra ou *corpus* a partir da decodificação de sua estrutura narrativa, sendo antes *produções de sentido* de tão ou maior amplitude por parte do leitor/espectador quanto do(s) autor(es) (PEARSON; SIMPSON, 2001).

da produção de realizadores como Blasetti, Genina, De Robertis ou Gallone após a guerra, praticamente nula, em comparação com a de Rossellini, único caso diferenciado cujo discurso cinematográfico seria aprimorado (ZAGARRIO, 2004) e, não por acaso, obtido relevância em plano internacional.

Pode-se até arriscar dizer que a trilogia com a qual Rossellini se engajou nos anos finais do fascismo, assim como outras produções do gênero, funcionaria menos como efetivo veículo de interesse ao regime do que os dramas ou comédias *escapistas*⁵⁸ bem mais numerosas lançados no período. Prencipe (1996) consegue formular, numa única sentença, tal relação, ao afirmar que o cinema ideal para a ideologia fascista oficial é aquele que, “[...] quando não é instrumento de consenso, deve ter somente função de evasão” (PRENCIPE, 1996, p. 22). Porém, duas questões devem ser aqui matizadas. Primeiro, a complexa interação sobre uma produção aparentemente consensual, ou seja, a partir de uma produção abraçada como consensual se pode valorizar aspectos outros, demonstrando que tal consensualidade ou não se encontra mais nos olhos de quem vê⁵⁹. E segundo, o cinema de evasão é plenamente ideológico e não deve ser necessariamente contraposto a uma perspectiva consensual de sociedade. Um cinema de entretenimento que funcione como veículo de propaganda indireta, em que valores como família, relações entre gêneros, ruralismo e relações cordiais entre classes sociais (ZAGARRIO, 2004) reafirmem, em seu público, um *sensu de ordem*, é “[...] certamente uma forma mais transparente de propaganda” (HAY, 1987, p. 7)⁶⁰ comparada àquela vinculada pelos filmes de

58 Por mais que Landy (1998) conteste, com relativa autoridade e através de exemplos, a pecha de escapista a essa produção, sob certos aspectos bem mais sofisticada do que habitualmente se pensa, preferi manter o termo ao menos por dois motivos. Primeiro, o excessivo tom interpretativo que a leitura retrospectiva da autora empreende sobre a mesma, talvez ausente em sua recepção imediata. E segundo, por sua apreciação crítica no momento do lançamento, habitualmente negativa.

59 Para um exemplo, observar a recepção crítica diferenciada a *Un pilota ritorna* por parte de quem o observa como dentro de uma perspectiva consensual e por quem o adota como pre-nhe, sobretudo, de novos valores estéticos e distante dos padrões de reprodução dos mitos *hollywoodianos*. Ver comentário na análise subsequente sobre a produção.

60 Embora Hay (1987) cite tal compreensão, não se trata exatamente da que ele defende, já que parte de uma percepção que toda narrativa compartilha paradoxos e ambivalências que estão longe de serem esgotados de forma monolítica.

conteúdo ideológico mais explícito ou atrelados a uma ótica cara ao fascismo. Trata-se de um ponto pacífico que ganha defensores como Luigi Freddi e Giuseppe Bottai, para não falar do próprio Duce.

Para além dessa tese, avessa a muitos produtores de países tanto da Europa como dos Estados Unidos de que a propaganda direta se torna um veículo pouco apropriado para se conquistar as massas (apenas solidificando os já fiéis, mas não atingindo os indiferentes ou adversários como afirmava Freddi)⁶¹, a própria trilogia dirigida por Rossellini não parece compartilhar nem do modelo heroico, exaltado nas produções de guerra da década anterior, nem servir como panegírico para a exaltação das virtudes morais pequeno-burguesas dos dramas e comédias de costumes, como se tentará observar mais detalhadamente a seguir.

61 Cf. Zagarrio (2004).

5.

A trilogia militar de Rossellini

Definição

Optou-se por tal denominação e pela recusa de *trilogia da guerra fascista*, referida em vários textos (SEKNADJE-ASKÉNAZI, 2000; BEN-GHIAT, 2001), ou mais resumidamente *trilogia fascista*, por não se acreditar que exista identificação irrestrita entre a ideologia fascista e a produção cinematográfica realizada em seu período, mesmo quando se trata de filmes produzidos com essa intenção, como se trata do caso em questão. Por outro lado, *trilogia da guerra*, que chegou a ser escolhido de início até mesmo pelas vantagens que apresentava ao se referir tanto à diegese dos filmes quanto ao momento em que foram produzidos, contava com a dificuldade de poder ser confundida com outra *trilogia de guerra* mais célebre, efetivada por Rossellini após o final da II Guerra Mundial.

Optou-se, então, pelo emprego do termo *trilogia militar* até mesmo por se aproximar mais da intenção inicial dos três filmes, cada um abordando aspectos relativos de uma das três forças armadas, mesmo sabendo ser tal denominação tampouco isenta de problemas no sentido de que parece não abranger os três filmes com a mesma intensidade. *Un pilota ritorna* e *La nave bianca* são,

em grande parte, ambientados em instituições ou equipamentos militares, mas, em *L'uomo dalla croce*, isso ocorre em menor medida até pelo fato de seu protagonista se identificar mais com a Cruz Vermelha do que propriamente com a hierarquia militar do Exército. Antes de se discutir a concepção de coralidade e os próprios filmes, será efetuada uma pequena digressão metodológica que, por sua vez, apresenta algumas das questões as quais nos deparamos no processo de elaboração do texto.

Breves comentários metodológicos

O trabalho de análise e interpretação de imagens possui diversas armadilhas e não se pretende, aqui, imaginar que se conseguirá fugir de todas. Uma bastante comum é a que “casa”, sem mais delongas, observações efetivadas a partir da análise fílmica com questões levantadas pela bibliografia sobre o tema. Um, dentre vários exemplos habitualmente encontrados, refere-se a um estudo sobre o Novo Cinema Alemão. No trecho abaixo, há uma comparação entre o cinema alemão produzido nos anos 1950 e o Novo Cinema Alemão:

Consequentemente os filmes de dois diferentes períodos articulavam ideias muito diferentes sobre o que significa ser alemão. Os filmes ‘escapistas’ dos anos 50 podem ser vistos como articulando um mito dominante da identidade alemã, enquanto o significado de muitos dos filmes do Novo Cinema Alemão reside no fato de que marcam a emergência de uma diversidade de “contra-mitos” sobre ‘ser alemão’ no pós-guerra (KNIGHT, 2004, p. 91).

Embora, a rigor, tal tipo de análise não se encontre equivocada e exista tal relação, elaborada com uma apreciação ao menos basicamente detida na elaboração das imagens de vários filmes produzidos que foram vinculados ao Novo Cinema Alemão, pode-se refiná-la. Indo direto à questão, não esquecendo de tópicos mais voltadas e/ou relevantes ao campo específico do cinema, filmes “escapistas” e mais afeitos a determinados gêneros já existiam e não deixaram de existir durante e depois do período temporal habitualmente associado ao Novo Cinema Alemão. Sua predominância no cenário do período pós-guerra certamente pode se encontrar

vinculada a uma nação traumatizada pelos recentes eventos relativos à II Guerra, mas também podem se encontrar associado às questões de logística e de mercado que tampouco se encontravam ausentes em contextos histórico-sociais distintos. Que a maciça produção dos *heimatfilms*⁶² esteja concentrada nos anos 50 é algo bastante significativo, mas o que dizer, então, do musical norte-americano contemporâneo a essa produção? Por qual motivo esse musical teria, inclusive, resistido a mudanças sociais e de gosto de público amplas, sendo comum encontrar superproduções do gênero até ao menos no final dos anos 1960?

Um segundo exemplo similar, agora a partir da bibliografia mais diretamente vinculada à pesquisa, se dá quando Reich (2002), mesmo fazendo todas as ressalvas com relação à presença de gêneros cinematográficos existentes em períodos anteriores e posteriores ao fascista, comenta sobre o fato de que os filmes produzidos nesse período “[...] refletiam as grandes inconsistências inerentes na própria ideologia fascista. Visões da ‘realidade’ contraditórias e ambíguas aparecem nos filmes, revelando os muitos conflitos culturais e políticos que caracterizavam o fascismo italiano” (REICH, 2002, p. 4).

Ocorre um semelhante exercício de adequação, de forma um tanto mecânica, de aspectos da sociedade fascista *refletidos* na produção cinematográfica em questão, facilidade de equiparação que, talvez, não ocorra em relação a outros períodos não demarcados por regimes de exceção ou autoritários.

Segue-se um terceiro exemplo mais pontual a partir da trilogia de filmes que se pretende estudar. No filme *La nave bianca* ocorre, em mais de um momento, uma extensa descrição de atividades associadas a práticas e técnicas de controle da segurança ou ataque de um navio. O nível altamente hierarquizado com que tais comandos são proferidos pelo comandante e posteriormente disseminados

62 Gênero que habitualmente descreve uma vida sem maiores problemas no campo, assim como filmes de aventuras baseados em romances populares, filmes históricos ambientados no império austríaco e aventuras e comédias românticas ambientados em locais pitorescos (KNIGHT, 2004).

por seus subordinados e “intermediários”, até chegarem aos operacionalizadores das ações, pode sugerir uma metáfora do próprio grau de hierarquização e verticalidade radicais da sociedade fascista na Itália e, enquanto tal, servir como interpretação possível para tais seqüências⁶³. Porém, quando se toma um filme como *A grande esperança* (*La grande speranza*, de 1954), de Duilio Coletti, produzido mais de dez anos após a queda do regime fascista, tem-se semelhante descrição de operações técnicas que são referidas pelos comandos e orquestrada por uma montagem de planos relativamente curtos, por mais que se diferenciem em termos estilísticos pela ausência de proposta documental, tal como em Rossellini. Por qual motivo, então, tal interpretação não serviria igualmente para o segundo filme, ambientado num submarino? Dentro do corpo de análise de um filme, por que associá-lo a tais práticas políticas e até que ponto elas seriam prevalentes em relação a códigos por demais instituídos dentro do próprio universo do cinema e que de muito transcendem a esfera do próprio cinema italiano, como pode ser percebido, inclusive, em filmes e séries de televisão produzidos em outros países, como nas influentes produções *hollywoodianas*? Não seriam aqui os códigos associados a um determinado gênero, prevaletentes sobre a tentativa de se identificar, maquinicamente, códigos extra-fílmicos, associados à sociedade mais ampla, em um filme?

Ademais, levando ainda mais longe o exercício de se ter como hipótese de interpretação a situação acima discriminada, com que autoridade se poderia, de fato, utilizar a ideia da presença constante de cenas descrevendo as atividades técnicas acima referidas como

63 A própria polissemia potencial da imagem fílmica pode sugerir interpretações bastante distintas. Sobre essa hipótese em minha análise exploratória, o próprio Rossellini, em entrevista concedida no início da década de 70, aponta para o horror provocado pela situação de se encontrar na posição do protagonista do filme, apenas apertando botões, mas sem conseguir ter uma visão ampla do que está ocorrendo ao seu redor, confinado que está em sua posição (cf. GUARNER, 2006). Não se pode descurar, tampouco, o viés interpretativo do realizador como uma maneira de traçar uma leitura que seja mais condizente, ideologicamente, com o período em que efetua seu redimensionamento. Já a partir de Bondanella (1993), numa avaliação provavelmente mais perspicaz que a minha ou a do próprio realizador, poder-se-ia associar tais cenas com a conjugação homem-máquina em uníssono, valorizada pela ideologia fascista e referida neste texto.

comuns em filmes ambientados em navios ou submarinos? Ela seria uma vaga rememoração do acúmulo de lembranças igualmente vagas do repertório de um único pesquisador ou ancorada numa pesquisa quantitativa que faz uso de uma quantidade representativa de títulos produzidos num determinado período? Mesmo que possa aparentar ser um mero capricho ou excessivo zelo, tal indagação chega ao próprio centro do que aqui se discute – as metodologias quantitativas e qualitativas e a sua utilização nos estudos sobre o audiovisual. Bordwell e Carroll (1996) e os teóricos associados ao cognitivismo anglo-saxão têm demonstrado intensa desconfiança com relação à união entre interpretação e erudição proveniente de disciplinas acadêmicas, sobretudo no tocante à psicanálise, muitas vezes deixando de lado uma tentativa de compreensão dos mecanismos básicos de estruturação estilística e narrativa dos filmes em questão⁶⁴.

Ao contrário de Bordwell e Carroll (1996), no entanto, não se pretende, aqui, abdicar do esforço interpretativo⁶⁵, até mesmo por se saber que tal atitude seria em vão; vale, sim, apenas tentar evitar associações mecânicas entre questões do interesse do pesquisador que não possuam uma fundamentação vinculada igualmente ao contexto histórico de determinada produção ou ao corpo do próprio filme, inclusive tentando fazer com que as questões surjam a partir da análise interna aos filmes em questão, sendo esse um mecanismo não exclusivo.

Nesse sentido, outra armadilha metodológica não menos perigosa seria o de se centrar, por exemplo, somente na análise fílmica da produção específica em questão, mesmo que a relacionando com a produção contemporânea italiana ou norte-americana. De fato, a partir de *La nave bianca*, ter-se-ia apenas a noção de que o filme relativamente se afastaria do tom de exaltação fascista ou, pelo menos, de um maior otimismo, presente em outras produções da época como *I 3 aquilotti* ou *Alfa tau!* Porém, por outro lado, não se

64 Para uma abordagem dessa temática e o universo das pesquisas acadêmicas sobre o cinema no Brasil, ver Vasconcelos (2009a).

65 Talvez a mais lúcida e bem argumentada crítica à recusa a interpretação em Bordwell se encontre em Bhaskhar (2004), cujo texto foi traduzido no ano de 2015 (BHASKHAR; VASCONCELOS, 2015).

dimensionaria o fato de que, apesar de fazer parte dos filmes mais identificáveis como de propaganda e de apresentar experimentações estéticas que o diferenciam bastante da produção clássica *hollywoodiana* e de seus equivalentes nacionais produzidos na Itália, o filme foi um enorme sucesso de crítica e de público, tornando-se uma das maiores bilheterias do ano e ganhando um prêmio no Festival de Veneza, além de se integrar perfeitamente na busca de uma estética e conteúdo que seguem a mesma conjugação de *disciplina estética e psicológica* que havia sido saudado em *Uomini sul fondo*, de De Robertis. Ou seja, emergiu uma nova forma de se contar uma história que moldava uma ficção a partir da mais “seca” composição documental, fazendo uso de locações e “atores naturais” e casando-se com uma contenção dramática por parte dos soldados que demonstrava uma disciplina nas ações de risco que contradizia os resultados pílios da Itália no campo de batalhas real (BEN-GHIAT, 2001). Portanto, longe de se encontrar à margem do *establishment* cinematográfico, como se poderia pressupor a partir de uma leitura somente textual, o filme de Rossellini se encontrava no centro da cena cultural e ideológica de sua época. Já *Un pilota ritorna* receberia o prêmio de melhor “filme de guerra e político” na mostra de Veneza do ano seguinte (LA STAMPA, 1941)⁶⁶. O mesmo se aplica a *L'uomo dalla croce*, onde minha análise restrita somente ao caráter textual encontrava poucos elementos de propaganda na figura do protagonista – um capelão que sequer é membro do partido fascista e que parece ter como única percepção diretriz o humanismo cristão. Trata-se, porém, de uma narrativa inspirada em um famoso padre que se tornará símbolo do fascismo, dimensão que se encontraria como fundamental na compreensão da narrativa para o público italiano contemporâneo a seu lançamento.

Por outro lado, a leitura textual serviu como forte hipótese para Brunette (1996) defender o extremo oposto, ou seja, que críticos de

66 A existência de tal premiação se encontrava atrelada ao recente surgimento de um Comitê pelo Cinema de Guerra e Político, composto por altos membros do *establishment* cultural fascista, tais como o presidente do Instituto LUCE, o presidente da Confederação Fascista dos Profissionais e Artistas, o presidente da ENIC etc. (LO SCHERMO, n. 5, 1941).

Rossellini enxergaram em demasia ou sequer viram, mas se apropriaram a partir de leituras prévias equivocadas do filme, como é o caso da existência de uma insígnia fascista ao lado do símbolo da Cruz Vermelha na indumentária da enfermeira de *La nave bianca*.

Uma leitura textual ou dialogando com a fortuna crítica produzida no momento da produção em questão tampouco pode ficar demasiadamente centrada apenas numa dimensão nacional, por mais que o momento seja um dos de maior confinamento e consumo interno da produção cinematográfica italiana. Se, de certa forma, ficou-se refém em grande medida de tal perspectiva, até por motivos associados à amplitude do material à disposição, buscou-se minorá-la a partir da inclusão de periódicos de outros países, notadamente a França, assim como da acentuação da relação entre a produção francesa da década de 1930 – conhecida como realismo poético francês – e expoentes da nova produção realista, caso de Luchino Visconti.

O caráter transnacional do cinema pôde antecipar muitas das questões que somente seriam teorizadas academicamente décadas após. Carlo Lizzani (1954), bem antes disso, no auge de um pensamento nacional-popular, já tenta um equilíbrio para acomodar esse corpo estranho do cinema, ao afirmar, de forma algo precipitada, que “[...] a autonomia da linguagem cinematográfica não significa que as várias cinematografias se distingam da cultura nacional. Antes que, quanto mais a gramática do cinema se torna mais precisa, tanto mais as cinematografias se radicam nas tradições nacionais dos vários povos” (LIZZANI, 1954, p. 58).

Por fim, fechado este ponto, a própria abordagem metodológica do termo *coralité*, fundamental para a consecução de todo o projeto, é algo que foi e ainda tem sido motivo de indagações. Ela deveria se restringir por eventuais discriminações críticas (sendo muitas vezes o termo tido como dado) do mesmo em publicações da época ou posteriores, a busca de uma maior definição conceitual ou, ainda, abranger uma possível reflexão a partir da construção narrativa dos filmes citados pelo próprio Rossellini? Por um lado, parece pesar a exigência da precisão conceitual imposta pelo meio acadêmico; mas, por outro, há uma necessidade de compreensão que surge igualmente da própria produção em questão, e não somente

imposta *de fora*. Nada implica que um diálogo entre ambas as concepções, que inclusive não necessariamente seriam excludentes, possa ser efetuado.

A coralidade e um novo realismo

O termo *coralítá*, remanescente da tragédia grega, sem dúvida se disseminou de forma bem mais ampla no universo da música – como no canto coral, que surge na Europa por volta do primeiro milênio. Com relação ao contexto em questão, a expressão, segundo Sitney (2013), foi utilizada pela primeira vez pelo crítico Carlo Trabuco em relação ao filme *Roma, cidade aberta*, enquanto que, para Bondanella (1993), ela seria parte da priorização dos valores coletivos sobre os individuais disseminados pela crítica fascista (PIRRO, 2009). Tudo leva a crer que a hipótese de Bondanella (1993) faça mais justiça, dada a ênfase que a valorização de uma arte realista e que se afaste do drama burguês convencional e *decadentista* ganha por parte dos críticos e nos manifestos escritos durante o fascismo. Bondanella (1993) igualmente acerta quando afirma sobre o seu surgimento durante os anos do fascismo, como se pode observar, por exemplo, a partir de uma crítica sobre *L'assedio del alcazar*, sobre o qual ninguém menos que Michelangelo Antonioni afirmaria que fora comentado como sendo *um filme coral*, o que Antonioni concorda, ao menos parcialmente (CINEMA 104, 1940), sendo que tal artigo não era desconhecido do autor (BONDANELLA, 1993). De fato, a pronunciada *qualidade coral* do filme é notável quando se toma em conta o grupo de filmes ao qual se teve acesso do período, ou ainda quando Giuseppe De Santis afirma que um dos problemas do cinema italiano contemporâneo é que “[...] os personagens do nosso cinema vivem todos em solidão”, associado a sua “[...] dor por não serem de carne viva” (CINEMA 102, 25/09/1940, p. 221) e, implicitamente, conjugando o irrealismo de uma produção sem *substância humana* a uma produção fechada em seu próprio universo diegético, em contraposição ao homem *real*, “[...] que não habita o mundo como o bicho, fechado em sua limitadíssima concha: é rodeado de seus semelhantes, dos animais, dos jardins, das estradas, das montanhas,

de um céu, de um mar, da vida” (CINEMA 132, 25/12/1941, p. 388). O antídoto para tal cinema é justamente o de um cinema *coral* que caminhe, passo a passo, com os problemas e aspirações da nossa alma, fazendo jus ao povo italiano, sem igual, em termos de “interesse espiritual” (CINEMA 132, 25/12/1941, p. 388).

A coralidade aqui é pensada de forma algo panteísta, englobando não apenas um enfoque mais amplo das relações humanas, mas igualmente a paisagem onde essas se desenvolvem, dimensão essa já apontada por De Santis em artigos anteriores da revista, mesmo que sem a associação com o termo *coral*.

Muitas questões podem ser pensadas quando se conjuga a complexa relação entre o texto fílmico da trilogia de Rossellini e a estética buscada por certos pensadores fascistas. A célebre *coralita*, presente desde os seus primeiros trabalhos e que será tão louvada em suas obras da fase neorrealista, pode ser considerada como uma idiossincrasia autoral nesse primeiro momento ou antes como uma aproximação da prerrogativa fascista de que o *sensu* das massas substitui o individual como centro da vida (BEN-GHIAT, 2001); assim sendo, sua produção anônima substituiria as ambições individuais? A primeira hipótese, aparentemente, aponta para o sentido contrário, pelo menos diverso dessa compreensão da coletividade fascista.

Quando se toma, por exemplo, a sequência final em que os soldados enfermos do navio-hospital saúdam a chegada do encouraçado ao porto em *La nave bianca*, visivelmente inspirada na cena final do *Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, de 1925), de Eisenstein, não existe uma multidão indistinta enquanto coletivo uníssono de teor quase abstrato⁶⁷, mas personagens que já haviam sido apresentados em situações distintas antes e que voltam a sê-

67 Este seria o caso do final de *Uomini sul fondo*, realizado no mesmo ano por Francesco De Robertis, ainda que com importantes distinções que devem ser explicitadas no momento oportuno. Um filme anterior na cinematografia produzida durante o fascismo já havia feito referência ao clássico soviético de forma tão ou mais acentuada. Trata-se de *Aldebaran*, filme pouco lembrado de Blasetti, que, segundo Zagarrío (2004), apresenta um final apoteótico evocativo de *Potemkin*, algo mais emulado do que propriamente explicitado no caso do filme de De Robertis-Rossellini.

-lo inclusive nesse momento final. Antes que sejam vistos juntos, os marinheiros são apresentados em brevíssimos planos separados que demarcam sua individualidade em meio à presença coletiva, como já apontara Brunette (1996) em sua análise do filme. Talvez essa situação represente bem o elemento *coral* na obra do realizador. Não se trata de personagens *totalmente arredondados*, como no drama habitual *hollywoodiano*, tampouco *engrenagens sem rosto*, como nos filmes soviéticos (BRUNETTE, 1996).

Isso, por sua vez, não justifica uma compreensão da coralidade enquanto idiosincrasia autoral por parte de Rossellini, já presente na obra de realizadores anteriores, para além do já citado De Robertis, como é o recém-referido exemplo de *L'assedio del alcazar* (1940), de Augusto Genina. Tais opções críticas são sustentadas por posturas que privilegiam, em um caso, sobretudo a análise fílmica (BRUNETTE, 1996), e, em outro, o contexto cultural (BONDANELLA, 1993) em que os filmes foram lançados e sua articulação provável com o olhar do espectador italiano contemporâneo ao lançamento dos filmes⁶⁸.

A postura coral em Rossellini parece privilegiar uma aproximação de um grupo de personagens que, por vezes, deixa até mesmo em suspensão sobre quem de fato seria o personagem principal – no caso de *L'uomo dalla croce*, esse só começa a se delinear como sendo o capelão por volta de 10 minutos do início do filme –, mas sem que indivíduos percam características peculiares que o subsumam a um determinado grupo ou classe social. Ainda que o

68 Com relação às especulações sobre a espetatorialidade do filme à época de seu lançamento, Pierre Sorlin (1996) acrescenta a dimensão geracional, ou seja, o quanto o filme poderia ser apreciado de forma diferenciada a partir dos valores que compunham o imaginário social de diferenciadas gerações, à guisa de fugir da concepção habitualmente homogênea e monolítica com que é apreciada, sendo, aliás, tal estratégia que estruturará o seu livro. Duas considerações, no entanto, devem relativizar o importante comentário de Sorlin (1996) sobre a questão: 1) não se pretende, aqui, o mesmo otimismo que o autor acredita ser possível na prospeção dos pontos de vista subjetivos que compuseram as gerações sucessivas de espectadores que criaram a cultura cinematográfica italiana, ainda sendo essa uma questão marginal em relação aos propósitos aqui buscados; e 2) além da dimensão geracional, vários outros elementos deveriam ser levados em conta nessa apreciação, como classe, raça, gênero etc. Ou seja, mesmo tentando fugir do esquematismo, o autor apresenta uma opção que tampouco deixa de ser arbitrária ou demasiadamente genérica.

termo *coral* possa sugerir, quase que intrinsecamente, um alto grau de harmonia, como no caso da música, no cinema, até mesmo por sua própria conformação polissêmica, nem sempre parece ser sinônimo de completa integração. Essa, de fato, pode ser entrevista em momentos como os que organizam as operações militares aéreas ou navais dos dois primeiros filmes, onde apresenta um maior grau de organicidade em relação a uma coletividade bastante específica e marcadamente nacional, porém tampouco deixando de se encontrar presentes em muitos outros momentos, apresentando formas de reagir diferenciadas dentro do próprio grupo, ainda que a *diversidade interna* seja mais amplamente explorada no caso dos soviéticos, em que um deles acaba assassinando o outro em *L'uomo dalla croce*, do que entre os italianos. Tampouco o mesmo filme deixa de apresentar *solidariedades temporárias* como as que unem momentaneamente o capelão, a combatente soviética e a camponesa que acaba de ter um bebê. O efeito da coralidade, em última instância, não subjugaria a diversidade representada pelos indivíduos frente a um coletivo comum, como é o caso da compreensão da coletividade defendida pelo fascismo e presente de forma quase didática no filme *Acciaio*⁶⁹ (1933), de Walther Ruttmann, a não ser em momentos estratégicos como uma ação de guerra. Não por acaso os momentos bélicos que envolvem a presença somente de militares em ação como os acima referidos se encontram igualmente entre os mais propensos a servirem como apologéticos ao regime. Mais propensos do que propriamente apologéticos, já que mesmo que a intrincada teia de operações observada em *La nave bianca* no momento do conflito naval ressalte, de forma evidente, a dimensão de hierarquia e a decisão centralizada no comandante do navio, assim como o rigor e disciplina de uma divisão de trabalho bem complexa, seu efeito final é muito menos o da emulação romântica dos atos heróicos, como no filme de Eisenstein, do que de uma logística racional que acaba

69 Para uma análise da crítica do egocentrismo associado ao liberalismo que provocaria a separação do protagonista do filme de seus companheiros operários, ver Ben-Ghiat (2001). Foram apontadas até o momento por comentaradores desse texto interpretações diversas do filme de Ruttmann, mas não localizadas.

se sobrepondo a qualquer façanha heróica, individual ou coletiva e chega a ser efetivamente monótona em termos dramáticos.

Uma postura diferenciada, por outro lado, é a proposta por Bondanella (1993), que identifica a *coralità* em oposição polar ao indivíduo como igualmente em perfeita sintonia com a lógica que o fascismo celebrava, sendo que um dos *slogans* pintados no navio – *uomini e macchine, un sol palpito* (*homens e máquinas, num só movimento*) representaria sua melhor síntese. Nessa segunda hipótese, a coralidade, reproduzindo a sua própria definição nos dicionários italianos e no canto coral, privilegiaria uma coletividade harmônica⁷⁰, havendo inclusive algumas cenas de *La nave bianca* que poderiam reforçar a idéia do referido *slogan*⁷¹. De fato, Brunette (1996) não deixa a oportunidade de associar o bordão ao tema da coralidade em sua análise do filme, porém o faz de forma menos mecânica, como exposto acima. Da mesma forma, pode-se concordar com Brunetta (2009, p. 136) quando este afirma que, nessa produção de guerra, se dá amplo espaço aos “problemas privados” e ao “homem” mais do que à “representação do conflito” em si mesma. Poder-se-ia pensar que, sob a superfície dos bordões fascistas, opera um drama em que a sobrevivência humana ganha muito mais relevância que a situação do conflito em si próprio, afastando-se grandemente da postura nazista, calcada grandemente no auto-sacrifício. Caso se defenda a segunda hipótese, no entanto, algumas interessantes indagações se fazem presentes: o termo coralidade foi aplicado igualmente a obras neorrealistas que se encontravam longe de apresentarem um universo consensual e que Brunetta (2003) chama de *diário público*, ou seja, uma radiografia da sociedade italiana que, ineditamente,

70 Do mesmo modo, Aristarco (1981, p. 9) o associa com o próprio clima da Itália fascista como um todo, ao menos aquela que o discurso oficial pretende fomentar “[...] um grande clamor épico, coral, popular, um ambiente heroico projetado para angariar da nossa população simpatias para nossa humilde guerra de conquista”.

71 Bondanella (1993), no entanto, mesmo apresentando detalhes como o referido acima em sua análise, parece ser por vezes pouco cuidadoso em menção ao corpo de *L'uomo dalla croce*, referindo-se ao fato de o capelão ter arriscado sua vida para buscar água para o soldado enfermo que toma conta. Mesmo que a maior parte do filme o vejamos heroicamente fazer o papel de protetor do soldado ferido, no trecho em questão quem arrisca sua vida é uma das camponesas russas.

traz como protagonistas uma pequena burguesia crescentemente proletária e um aburguesamento do proletariado. Dito isso, será que a definição de *coralità* de Bondanella (1993) não dá conta do que se encontra presente já na trilogia realizada sob o fascismo, ou, pelo contrário, o termo foi aplicado indiferenciadamente em propostas ideológicas e configurações narrativas bastante distintas? A compreensão da obra de Rossellini, um dos poucos cineastas a fazer uso da referida característica tanto em tempos de guerra como no período pós-guerra, pode ser esclarecedora; não apenas ela, mas também a utilização crítica do termo no período em questão.

Se depender do que escreve, por exemplo, Umberto Marvardi, mais uma vez Bondanella (1993) não parece ter razão. Em artigo por meio do qual critica os filmes históricos, por conta de se tornarem dramas centrados nos *sentimentos pessoais*, destituídos de caráter épico, o autor ressalta que “[...] a coralidade e a unidade históricas são confiadas apenas ao número de figurantes que formam a massa” (CINEMA 141, 10/05/1942, p. 142). Quando se pensa a identificação de ambos os termos, tratados como sinônimos, poderia se dar razão ao argumento de Bondanella (1993); porém quando se critica justamente a ilustração da mesma enquanto *mera massa*, pode-se supor que, embora a coralidade aqui não deve ser pensada enquanto comportando uma grande relevância individual, sendo esse um dos motivos de crítica, sua obsessão pelos *motivos individuais e privados* deve ao menos ser expressão das forças sociais em jogo no momento, portanto uma unidade histórica que comporte igualmente diversidades.

É sabido que Rossellini associava a dimensão coral de seus filmes como talvez o elemento mais importante na configuração de um realismo diferenciado do modelo *hollywoodiano*, ainda que o que ele entenda pelo termo *neorrealista* parece abranger correntes bastante diferenciadas na produção que antecede o marco neorrealista que foi identificado com seu próprio filme *Roma, cidade aberta*, como apontado no trecho de uma célebre entrevista sua, reproduzida em vários livros e línguas, para Mario Verdone:

Se o impacto do chamado neorrealismo no mundo derivou de *Roma città aperta* é algo para os outros decidirem. Eu vejo o nascimento do neorrealismo muito antes: sobretudo em certos documentários

de guerra romantizados, aonde contribuí com minha parte em *La Nave Bianca*; assim como em filmes propriamente ficcionais, aos quais me vi envolvido no roteiro, tais como *Luciano Serra Pilota* ou na direção como em *L' Uomo Dalla Croce*; e finalmente, e sobretudo, em filmes menores, como *Avanti c'è Posto*, *L'Ultima Carrozzella*, *Campo de' Fiori*, nos quais a fórmula, se assim podemos chamá-la, do neorealismo é montada através da criação espontânea dos atores: de Anna Magnani e sobretudo de Aldo Fabrizi (WAGSTAFF, 2007, p. 122, grifos do autor).

Essa declaração de Rossellini é bastante significativa para que se pense em duas correntes que iriam influenciar sua obra neorealista, sobretudo o filme que é considerado o marco do surgimento do movimento – *Roma, cidade aberta* –, mas não necessariamente o neorealismo como um todo. Primeiro, considera-se o realismo presente nos filmes da trilogia, assim como nos de De Robertis; depois, os filmes que ele considera “menores”, dos quais tirará partido sobretudo dos gestos e expressões do cotidiano, algo ainda bastante limitado na restrita dramaticidade dos filmes de propaganda. Quando Rossellini apontava para filmes como os de Mario Bonnard, certamente se encontrava consciente da outra vertente fundamental a influenciar o neorealismo, a *criação espontânea dos atores*, aquela que valoriza a influência da fala e dos gestos do povo tão bem expressa por atores de dramas e comédias populares como Fabrizi e Magnani, não por acaso os protagonistas de *Roma, cidade aberta*, numa aliança tão improvável⁷² que seria séria candidata ao ridículo involuntário por membros da indústria cinematográfica italiana⁷³. Nessa segunda influência, Rossellini desloca o eixo da composição da estrutura narrativa para a forma dramática de interpretação dos

72 Um dado que não pode ser deixado de levar em conta, lembrado por Sitney (2013), é o de que, mesmo Pina e o padre tendo finais trágicos, são fonte, em boa parte do filme – até a trágica morte da primeira –, de uma reserva de humor associado à espontaneidade e impulsividade da primeira ou ao caráter algo taciturno e ingênuo do segundo. Assim sendo, sua escalção nesse aspecto para os personagens que representam não se torna assim tão distante do habitual.

73 Situação representada a determinado momento de *Sanguepazzo*, quando a personificação de Osvaldo Valenti, o ator que assume a direção geral do cinema na República de Salò, como observado, espanta-se com a escolha dos atores para o projeto então iniciado de Rossellini.

atores⁷⁴. São eles, sobretudo, que trazem a dimensão humana e cotidiana para o realismo documental demasiado distanciado, ou talvez mesmo tosco, das interpretações das produções de De Robertis ou Rossellini da época da guerra. Como continuidade entre a produção da época da guerra e a do período pós-guerra, Rossellini compreende o elemento coral como um importante eixo de ligação:

Eu não trabalho com fórmulas ou pressuposições. Porém se eu observo em retrospecto meus filmes, sem dúvida alguma, encontro elementos que permanecem constantes neles, e que são recorrentes, de forma não programada, mas antes, repito, bastante natural. Sobretudo o elemento coral [coralità]. O filme realista é, por si próprio, coral. Os marinheiros em *La Nave Bianca* possuem tanto valor quanto os refugiados na cabana ao final de *L'Uomo Dalla Croce*, assim como a população em *Roma, città aperta* ou os guerrilheiros em *Paisà* ou os frades em *Giullare* (WAGSTAFF, 2007, p. 118, grifos do autor).

De fato, a composição dos planos em Rossellini secundariza o drama a partir do viés do melodrama familiar, ao contrário de De Sica. Mesmo quando momentos desse tipo ocorrem, como no caso sobretudo de *Roma, cidade aberta*, parecem sempre subjugados ao aspecto coral do filme, ou seja, um drama em meio a vários outros, sendo seus filmes longe de monotemáticos como habitualmente são os de De Sica, como se importasse a Rossellini menos temas (a infância abandonada, o desemprego, a velhice desassistida, no caso dos filmes neo-realistas de De Sica) do que propriamente recortes mais amplos e multifacetados de momentos históricos mais precisos. Fabris (1996) pontua, de modo conciso, algo que Bazin (1991, p. 279) já apontara – as diferenças entre ambos, a partir de dois filmes cujos protagonistas são crianças:

A modernidade formal de Rossellini, em relação a outros realizadores neorrealistas, pode ser constatada, por exemplo, num rápido

74 Ainda que Rossellini apenas enfatize, nessa produção, o que se refere à interpretação dos atores, trata-se curiosamente da produção cômica, que é tida como se destacando do panorama algo amorfo da comédia italiana contemporânea justamente por introduzir uma dimensão de maior teor realista, segundo Faccioli (2010), que volta a citar os mesmos três títulos referidos por Rossellini. Tampouco se deve negligenciar, como habitualmente faz a bibliografia sobre o período, o papel do jovem Fellini como colaborador não creditado do roteiro tanto de *Campo de' Fiori* (FACCIOLI, 2010) quanto co-roteirista de *L'ultima carrozzella* e *Roma, cidade aberta*.

confronto entre dois filmes que tiveram crianças como protagonistas: de um lado, *Germania, anno zero*, de outro Sciusià, cujo argumento é de Zavattini, o qual, apesar de propugnar um cinema renovado em seu conteúdo e, logo, em sua técnica, continuou preso a uma rigorosa concatenação dos fatos que levava a uma empatia imediata entre o público e os protagonistas. Se em Sciusià, De Sica-Zavattini permeavam o filme de pieguismo, na acusação que moviam ao mundo dos adultos em particular, e consequentemente, à sociedade como um todo, em *Germania, anno zero*, Rossellini, ao contrário, acompanhava com austeridade formal e isenção de arbítrio o itinerário percorrido por Edmund [...]. Em resumo, enquanto De Sica-Zavattini se valiam de uma retórica patética para denunciarem fatos candentes, Rossellini reduzia o enredo a um mero pretexto dentro do qual a personagem se movia, sem que o espectador fosse solicitado a julgar (FABRIS, 1996, p. 78, grifos nossos).

Complementando o que é posto por Fabris (1996), pode-se pensar que o mesmo se aplicaria a Visconti, que, por um viés bem diferenciado do de De Sica, também se aproximaria de opções dramáticas bem mais convencionais do que as de Rossellini. Quando aborda *A Terra treme*, por exemplo, Micciché refere-se duas vezes ao adjetivo coral para se referir ao tratamento efetuado por Verga na descrição da comunidade de Accitrezzi, algo que seria substituído, no filme, por “[...] uma espécie de saga familiar” (MICCICHÉ, 2002, p. 17), em que acaba por se sobressair o isolamento da família em relação à comunidade, e, portanto, uma visada privilegiada das relações familiares como força motriz do elemento dramático, algo bem distante do universo de Rossellini⁷⁵.

Pode-se afirmar a coralidade como igualmente aliada da descrição de *homens comuns* mais do que personalidades célebres, ainda que, nesses homens comuns, exista uma dimensão peculiar e excepcional (*Roma, cidade aberta, L'uomo dalla Croce*) – tratamento que será uma das marcas registradas do neorealismo –, mesmo que tal abordagem do homem comum possa se configurar através de recortes dramáticos mais convencionais, como é o caso de

75 Há quem pense diferente, como é o caso de Restiro (2002), que acredita que o termo se adequa melhor em *A Terra treme* do que em *Roma, cidade aberta*. Tendo a concordar com Micciché, embora talvez seja mais importante se ressaltar que a falta de uma definição mais objetiva do termo acabe gerando tais discordâncias.

De Sica). Deve-se ressaltar, também, que se busca compreender o termo aqui a partir do que se acredita ser a visão de Rossellini, de uma dispersão da atenuação da rígida divisão de papéis a um ou vários pequenos núcleos com personagens principais e secundários que caracterizam o cinema clássico, e não enquanto reprodução da função do coro grego, de comentário e propiciador de identificação com o espectador, que é percebida por Bazin (1991) no garoto Bruno em *Ladrões de bicicleta* ou nos garotos que assistem à execução ao final de *Roma, cidade aberta* e endossada e apropriada por Pirro (2009) na sua ânsia de demonstrar os vínculos entre a tragédia grega e o drama neorrealista. No limite, pode-se afirmar que a proposta de Rossellini se encaminha para uma direção oposta.

Não se afirma, evidentemente, que Rossellini tenha sido precursor no uso da coralidade. Na década de 1930, ela já podia ser encontrada na obra de Blasetti, e, com ainda maior intensidade, em *L'assedio del alcazar* (1940), de Augusto Genina. Entretanto, tem-se como hipótese que seu efeito, somado a outras estratégias discursivas, possui uma identidade distinta na sua obra, inclusive da De Robertis.

O estilo distinto de Rossellini não é apenas uma percepção retrospectiva a partir da grande figura que o realizador se tornou. Uma comparação útil pode ser efetuada entre seu filme da trilogia, reservado à Força Aérea (*Un pilota ritorna*), e todo um ciclo de filmes sobre pilotos (*Luciano Serra, piloto*, *Uomini e cieli*, *Gente dell'aria*, *I 3 aquilotti*) então produzidos, a partir de 1938, para não falar da produção internacional contemporânea.

Quando comparado a *Luciano Serra, piloto*, roteirizado pelo próprio Rossellini e um dos filmes que cita como associado ao surgimento de um novo realismo, como observado acima, a comparação parece demeritória com relação à própria elaboração formal da trilogia militar. De fato, o filme é praticamente todo construído a partir de planos fechados e até mesmo alguns dos poucos planos mais abertos que não apresentam cenas aéreas, *establishing shots* ou cenas de conflito. Talvez o momento mais virtuoso do filme acaba através de uma grua, se dirigindo para o seu protagonista e algumas pessoas que conversam com ele em um bar, sendo todos observados de bem perto. O filme não apenas é construído a partir de planos

fechados, como se torna bastante recorrente o corte sobre o próprio eixo, motivo para que planos mais aproximados contribuam com uma noção de continuidade mais que clássica⁷⁶. Algo idêntico se aplica ao uso não menos recorrente do plano/contraplano em sua acepção mais tradicional. Sua trilha sonora possui uma dimensão praticamente incidental, dada a sua insistência e, por vezes, a falta de adequação aos momentos apresentados pelo filme. De todas essas características formais, talvez apenas a trilha musical possa ser comparada com a da trilogia de Rossellini, ainda que mesmo as trilhas assinadas por seu irmão Renzo possuem maior personalidade e soam menos monocórdias. Além disso, talvez seja igualmente remetido à trilogia o seu ritmo cadenciado, longe de eufórico, que parece já antecipar não apenas uma certa matriz *melancólica* à produção dos idos da década seguinte como particularmente uma característica presente na trilogia de Rossellini. Isso, inclusive, é algo que vem a ser justamente criticado por um articulista quando de seu lançamento, ao afirmar que “[...] o filme revela alguns defeitos, particularmente em sua primeira parte, um pouco aborrecida na descrição dos personagens e do ambiente” (CINEMA 57, 10/11/1938, p. 288).

Centrado numa figura heroica vivida por um dos astros mais cotados do período (Amedeo Nazzari), o filme também se vincula fortemente a uma dimensão familiar e melodramática bem mais convencional; afinal, o drama se desenvolve a partir de uma contraposição entre o senso de heroísmo e de paixão pela aviação do protagonista, veterano da I Guerra Mundial, que não se adapta à rotina em tempos de paz e à sua mulher e seu sogro, que o acham inconsequente inclusive em relação aos seus deveres familiares. O fato de o filho seguir o mesmo caminho do pai, para mais completo desgosto do lado materno da família, sela a diferença, bastante passível de ser lida como tal, entre uma postura burguesa, acomodatória

76 Não por acaso será citado como o *mais americano* dos filmes históricos dos anos 30 por Muscio (2010). Por outro lado, apesar dessa declaração meritória de Rossellini ao filme, Aprà (2006, p. 18) se refere ao desacordo de Rossellini “[...] com o modo de trabalho de Alessandrini, que filma profissionalmente, à americana”, mesmo sem se referir às fontes de tal afirmação.

e pouco viril, e o oposto, condizente com as prédicas fascistas que tentavam criar o mito do próprio Mussolini como exemplo maior de tal vitalidade anti-burguesa.

Se existe algo que remete à obra posterior como diretor de Rossellini e provavelmente sugerida por ela, esta diz respeito ao flagrante uso da elipse em um momento crucial da narrativa, mais especificamente quando Luciano Serra desaparece com seu avião. Observamos o avião em queda livre e voos rasantes, mas a sequência seguinte apresenta seu filho se alistando no exército. Quando se retorna a ela, já o observamos juntamente com soldados em um caminhão. Ele não empreende nenhum esforço de se comunicar com sua família, mudando inclusive de nome. Seu desejo é o de guerrear anonimamente, sem o peso que traz o nome do aviador célebre e sem as exigências familiares de regresso ao lar. Sua identidade somente será reassumida tendo como eixo as ações militares, ao reencontrar o filho. Foi com o desejo de encontrar o filho que ele partiu da sua relativamente pacata vida na América do Sul para a Etiópia.

A partida em um avião numa situação de conflito eminentemente contrária também remete a *Um piloto retorna*, mas, analisando as duas sequências, se tem o teor da diversidade igualmente de ambas. Nos dois casos, os protagonistas atravessam um espaço onde ocorrem tiroteios (*Luciano Serra, piloto*) ou bombardeio pesado (*Um piloto retorna*). No caso de Luciano, no clímax da *imaginação melodramática* (BROOKS, 1995)⁷⁷, ele encontra ninguém menos que o próprio filho, também ferido, dentro do avião que assume o comando. Em ambos os casos, a atitude dos respectivos pilotos sinaliza para o que seria o equivalente à *liberação das forças do mal* por aqueles dotados de virtude, que compunha o terceiro ato do melodrama (ou a catarse na tragédia grega). Porém, se nos dois filmes tais *forças do mal* não se encontram personificadas por sujeitos concretos, no caso daquele dirigido por Alessandrini também é o momento

77 Termo-título de obra de Peter Brooks, que propõe que a retórica melodramática “[...] representa uma vitória sobre a repressão [...]. A expressão melodramática rompe com tudo que constitui o ‘princípio de realidade’, todas as censuras, acomodações, moderações. [...] o melodrama compartilha do universo do sonho [...] e isso nunca é mais verdadeiro que na possibilidade que proporciona de dizer o que na ‘vida real’ é indizível” (BROOKS, 1995, p. 41).

para que o drama da *esfera privada* se resolva em consonância com o mais amplo, caso similar ao que acompanha boa parte das narrativas clássicas analisadas por Bordwell. Luciano, após uma clássica sequência enquanto moribundo em seu leito de morte, ainda faz um último afago ao filho, internado a seu lado, antes de morrer.

Visualmente, a construção das sequências aéreas de fuga nos aviões também se dá de modo diferenciado. No caso de *Luciano Serra, piloto*, a operação de captura do avião contém 119 planos, contados desde o momento em que Luciano sabe que o filho se encontra no avião e passa a ter como objetivo se aproximar deste. É uma sucessão de “pequenos suspenses”, bastante codificados já na época. Sabendo que o filho se encontra no local através de um colega dele, Luciano pede algumas granadas aos amigos e enfrenta, primeiro, um grupo de etíopes, lançando granadas contra eles; depois, um deles o fere e é ferido gravemente (ou morto) por ele. Vencidos esses dois obstáculos, o terceiro suspense diz respeito ao filho, que, pela inquietação inicial de Luciano, pode se encontrar morto, mas logo abre os olhos e sorri docemente para o pai. Quando fogem, se deparam com atiradores, mas conseguem escapar desse terceiro obstáculo. Por fim, um último suspense diz respeito à capacidade física de Luciano (se ele irá conseguir guiar ou não o avião até o final, pois, em determinado momento, ele solta o manche). Há, além disso, um plano óptico que evoca o estado de semiconsciência do piloto através do desfocamento da imagem. O avião consegue pousar, colidindo contra uma barraca.

Se no caso de Luciano Serra encontra-se no terreno mais próximo do heroísmo tradicional, conseguindo ele vencer tanto um grupo quanto um indivíduo que se engalfinha portando uma faca e consegue dominá-lo – de modo semelhante ao que Tarzan o faria com algum animal em produções contemporâneas norte-americanas para chegar ao avião –, no caso de Gino seu ato mais se aproxima do oportunismo de conseguir uma brecha em meio a tantas explosões e tem que reagir de forma bem menos heroica, sem precisar lançar granadas ou lutar em um combate mortal com uma faca, apenas empurrando um soldado que se aproxima para tentar impedi-lo. O ato mais heroico de Gino é sobrevoar o próprio território

com um avião inimigo, despertando reações de baterias antiaéreas e terror na população de uma cidade que sobrevoa em voo rasante. Aqui a opção buscada é mais próxima de um pendor de Rossellini para destacar a incompreensão por parte do outro, da motivação de determinado indivíduo em um filme como *Paisà* do que propriamente do filme de Alessandrini.

A comparação de *Un pilota ritorna* com o filme de Mario Mattoli (*I 3 aquilotti*) também se torna particularmente interessante não apenas pelo fato de ambos os filmes terem sido produzidos no mesmo ano e até mesmo terem compartilhado certas locações, como é o caso do aeroporto militar, que serve de alojamento tanto para o protagonista do filme de Rossellini quanto para a dupla principal e várias dezenas de extras do filme de Mattoli; além, claro, de terem tido como argumentista Tito Silvio Mursino, pseudônimo de Vittorio Mussolini, e por terem tido o suporte técnico e supervisão artística do Centro Fotocinematográfico do Ministério da Aeronáutica que declara, em um almanaque de cinema italiano da época, que “[...] hoje o centro está em ativa operação preparando quatro longas-metragens que irão exaltar os feitos dos pilotos italianos que serão lançados na ocasião do vigésimo aniversário da fundação da Força Aérea” (RONDOLINO, 1983, p. 232). O fato de os resultados terem sido distintos quanto ao que se pode considerar como a exaltação dos *feitos dos pilotos italianos* demonstra que, mesmo sem evidentemente se contraporem ao objetivo supracitado, os filmes, por suas próprias complexidades de signos em interação direta não apenas com os códigos sociais da época, mas igualmente com referências do próprio universo cinematográfico, incluindo Hollywood, tornam-se ambíguos quando se deparam com os códigos do melodrama ou do realismo que começava a ser articulado por Rossellini, a partir da influência de De Robertis. De fato, à primeira vista, mesmo o realismo do realizador sendo bem mais *domesticado* do que o de um filme como *Obsessão* (1943), de Visconti, tampouco deixava de apresentar, em suas imagens – sendo o mesmo verídico até mesmo para os filmes de maior aderência à causa fascista como os de De Robertis –, aspectos pouco positivos da realidade militar, e, talvez – ponto crucial para se pensar as próprias definições

possíveis dos primórdios desse novo realismo – mais domesticado por conta sobretudo do espectro ideológico em que um filme como *La nave bianca* se distingue do de Visconti, já que, efetivamente mais próximo de ser considerado um filme de propaganda do regime, ainda que em termos formais, sua proposta possa até mesmo vir a ser considerada mais radical comparada à do filme de Visconti. O último evidentemente não deixaria de tirar partido ao valorizar o elemento ideológico em oposição do que se observa no depoimento de Rossellini, fundamentando esse como mais importante para as origens do movimento identificados em seu próprio filme:

Por mais que se diga [...] ‘mas, já havia *O navio-hospital* e *O homem da cruz*, de Rossellini, ou *Uomini sul fondo*, de De Robertis’, esses filmes, de fato, eram documentários. A meu ver, é absolutamente necessário deixar de lado os dois filmes de Rossellini que citei, porque eram fascistas, de propaganda fascista. De Sica ainda rodava filmes como *Teresa Venerdì*, *Un garibaldino al convento* e, pouco depois de *Obsessão*, realizou *A culpa dos pais*, que já seguia a mesma linha. [...] o termo ‘neo-realismo’ nasceu com *Obsessão*⁷⁸ (FABRIS, 2006, p. 199, grifos meus).

A afirmação do realizador se torna instigante quando comparada ao depoimento de Rossellini não apenas por explicitar as diferentes abordagens possíveis desse novo realismo como também por, ironicamente, contrapor o discurso de Visconti, sempre conhecido por sua preocupação estética e pictórica com a imagem, desqualificando o realismo de Rossellini por ser “fascista”, ou seja por sua dimensão ideológica; enquanto Rossellini, conhecido por sempre contestar uma maior preocupação com questões estéticas, acredita que seus filmes da trilogia podem ser considerados como portadores desse novo realismo, senão em termos de composição visual, por questão de uma nova abordagem da narrativa, quase numa inversão de papéis. Mesmo se tendo em vista as diferenças ideológicas que marcam os dois cineastas nesse momento, pode-se pensar,

78 Noutro momento, numa entrevista para uma TV de língua inglesa, ele é mais redutor ao afirmar que somente o que havia na época eram *comédias eróticas*, gênero que, na verdade, só veio a ganhar destaque na cinematografia italiana dos anos 1960. A entrevista se encontra presente no documentário *Visconti* (2002), produção da BBC com direção de David Low.

aqui, numa tentativa de encontrar raízes do neorrealismo mais associadas às suas próprias obras, partindo de critérios diferenciados (inovações narrativas ou do uso da paisagem e abordagem de temas, a depender do caso), buscando demonstrar a significância de suas obras e sua influência dentro do campo artístico em questão.

No próximo capítulo, teremos uma aproximação mais minuciosa dos três filmes.

6.

A trilogia militar cena por cena

A coralidade na trilogia militar

O termo *coralita* surge nada menos que 30 vezes na obra de Brunette (1996), que analisa a carreira de Rossellini filme por filme. Talvez (não coincidentemente) seja justamente no período que antecede *Roma, cidade aberta*, e na sua segunda trilogia, efetivada no período pós-guerra, que ocorra o maior número de referências (8 cada), ainda que a fase de parceria com Ingrid Bergman, conhecida por uma crescente individualização dos protagonistas, conte igualmente com bastante referências (7). Antes mesmo de associada à trilogia militar, ela já é observada, retrospectivamente, como *embrião* em seus curtas documentais, a exemplo de *Fantasia sottomarina*, que privilegia a diversidade das relações entre as espécies marinhas no aquário ao invés de se deter somente em algumas (BRUNETTE, 1996).

Pensar na coralidade com relação à história do cinema pode suscitar, talvez, uma série de comparações com propostas como a do filme de múltiplos enredos, tal como ficou celebrizado sobretudo a partir de seu uso sistemático por um realizador influente como Robert Altman⁷⁹. Isso, inclusive, é algo que a proposta defendida de

⁷⁹ Devo essa interessante sugestão a uma conversa informal tida com Renato Pucci, no início de 2011. Uma proposta mais aproximada do filme de múltiplo enredo na produção italiana

forma ligeira por Rossellini em suas entrevistas, mas efetivada de fato em seus filmes, não parece sustentar.

Ao contrário do filme de múltiplo enredo, não se acompanha paralelamente a trajetória de vários personagens. Analisando de forma mais detida os filmes que eram adjetivados como corais, estes talvez possuam menos o esmaecimento da figura do protagonista, embora, em alguns momentos, tal estratégia seja recorrente em comparação ao avanço em relação a uma situação de relativa contenção espaço-temporal, provocando ao menos duas situações, ambas distintas da ordem dramática convencional que norteou o cinema clássico.

A priori, é importante destacar uma situação em que o protagonista possui menos momentos de interação com figuras recorrentes ou tais interações se dão de uma forma dispersiva, não proporcionando os núcleos dramáticos convencionais principal e secundário(s) habitualmente associados à narrativa clássica. Existem personagens recorrentes que, ainda dividindo o mesmo espaço físico que o protagonista, como é o caso de *La nave bianca*, não são canais para um investimento nas relações dramáticas entre os envolvidos, como é comum em filmes norte-americanos que reúnem igualmente grupos relativamente pequenos em situações de confinamento espacial, motivo comum em filmes de guerra. Fica-se, portanto, com uma impressão de maior aleatoriedade entre os encontros, acentuando o caráter documentário que seria associado, particularmente, a esse filme da trilogia, como se a dimensão fabular fosse pouco mais do que uma encenação com *atores naturais*⁸⁰, o que está longe de corresponder ao filme como um todo. Além disso, mais do que nos dois filmes subsequentes, tem-se a impressão de uma maior presença da narrativa onisciente, apresentando várias digressões que não possuiriam qualquer justificativa caso observadas sob o mais restrito parâmetro de seus personagens. A presença de Basso, o protagonista de *La nave bianca*, seria a mais intermitente e irregular no

do período seria a presente em alguns dos filmes de Augusto Genina, tais como *L'assedio del alcazar* e *Bengasi*, como voltarei a me referir com mais detalhes adiante.

80 Termo utilizado por Bernardet para especificar pessoas que interpretam a si próprias diante da câmera, não se encontrando primordialmente direcionadas a interpretar personagens criadas a partir de um universo ficcional.

desdobramento da narrativa, mesmo que sua definição enquanto protagonista se dê mais antecipadamente do que *L'uomo dalla croce* e mais tardiamente do que em *Un pilota ritorna* e ele, como no último, seja praticamente o único personagem digno de ter algum desenvolvimento fabular minimamente consistente que vá além da aproximação bastante restrita dos outros personagens.

Em segundo lugar, importa destacar uma situação em que a constante mobilidade do protagonista faz com que ele trafegue por ambientes, situações e pessoas diversas, como é o caso, mais uma vez, de *L'uomo dalla croce*, assim como de alguns episódios de *Paisà* que denominarei (dada a falta de um melhor termo) de *fluxo contínuo*. No caso do primeiro episódio do último, assim como do prólogo de *L'uomo dalla croce*, pode-se falar inclusive numa mobilidade que é anterior ao foco no protagonista, podendo ser pensada enquanto mobilidade da própria narrativa que, por sua vez, passa a coincidir com a do protagonista a partir de determinado momento da trama. Noutros, como é o caso do episódio da galeria de *Paisà*, segue-se, passo a passo, a rota do protagonista. Em alguns casos, mesmo se tendo definido já o protagonista, a *mobilidade da narrativa* pode se arvorar a seguir outros personagens por cenas praticamente inteiras, como é o caso de *Un pilota ritorna*, existindo igualmente no último um descentramento no próprio plano visual da figura do protagonista, como voltará a ser abordado mais adiante.

Numa analogia com a percepção mais usual do termo, associado ao canto coral, talvez se possa pensar o que se poderia aplicar bem à trilogia militar na relação entre um ou mais *solistas* que ganham prevalência no canto coral com a dos protagonistas dos filmes em questão, porém sem nunca obscurecer a dimensão coletiva, sempre demasiadamente presente.

Em outras palavras, pode-se pensar que os filmes da trilogia se aproximam mais dos traços de uma crônica do que propriamente de uma intriga dramática⁸¹ no sentido convencional do termo, sendo que a primeira muitas vezes possibilita que se abra o escopo da narrativa para o mundo mais amplo com maior facilidade do que a forma

81 O pontapé inicial para essa reflexão se deu a partir de uma análise de Jean-Michel Frodon (2014) sobre um filme de Jia Zhang-ke.

dramática tradicional. É comum à crônica, também, o apego pela descrição, algo que a verve dramática procura não fazer uso intenso por ser contraproducente em termos de uma logística que priorize um avanço da trama que, por sua vez, se encontra muito vinculada às questões que dizem respeito ao universo privado das personagens.

Também os fazem mais próximos da crônica uma predileção pela aderência espacial que não se encontra aqui vinculada à perspectiva que reforça o ponto de vista de um determinado personagem, como observado por Thompson (1988) em sua análise do filme *Laura* (1944), de Otto Preminger⁸². O uso de tal recurso nos filmes da trilogia se aproxima mais daquele posteriormente enfatizado por um cineasta como Miklos Jancsó, que limita os poderes da narração onisciente, ou talvez, definindo melhor, não investindo em núcleos dramáticos situados em espaços distintos. Quando se observa, por exemplo, o corte dos planos com o encouraçado em *La Nave Bianca*, onde se encontra Basso, para sua madrinha, observa-se a sua decepção por não ter encontrado o marinheiro; porém, não se segue com ela e os planos em que surge, discutidos mais detidamente logo a seguir, e não há a proposição de um investimento dramático típico, pois não são contrapostos aos de Basso, que, por sua vez, não é observado na sequência em questão. O mesmo pode ser dito da mãe de *Un pilota ritorna*, em ambiente completamente distinto do filho, mas somente entrevista ao início do filme.

A discussão sobre a coralidade pode ganhar apenas uma mínima fundamentação que vá além de algumas impressões genéricas se for passível de ser compreendida a partir da análise mais detida das narrativas em questão, o que pode nos levar, igualmente, a pensar até que ponto esse novo realismo que surge nos anos finais do regime fascista pode ser observado enquanto diferenciado ou não da narrativa clássica e do cinema moderno que lhe procede.

No caso de *La nave bianca*, assim como efeturemos no filme seguinte, temos a seguir um esquema apresentando uma organização da estrutura do filme por cenas e planos, tendo como fim facilitar a compreensão da discussão sobre narrativa que se segue.

82 O ponto de vista em *Laura*, tradução minha de Thompson (2008) ainda não publicada.

La nave bianca

Cena 1⁸³ – planos 1 a 5

O encouraçado; os canhões efetivam manobras de treinamento.

Cena 2 – planos 6 a 77

Discussão a respeito das *madrinhas* no interior do encouraçado. Basso acaba improvisando uma dispensa para encontrar com a sua *madrinha*, tirando proveito de Morero, o líder do grupo e seu substituto.

Planos de transição – planos 78 a 82, excetuando o 81

Homens a postos no convés. Movimentação de canhões. Pequeno bloco de planos cuja função não parece ser outra que a de efetuar a transição entre as cenas 2 e 3.

Cena 3 – planos 81-110, excetuando o 82

Uma nova manhã no encouraçado. Os soldados troçam entre si. Basso tem sua rede levada ao chão numa ação efetivada por Morero e Rizzello. Ele recebe um telegrama de sua *madrinha*.

Planos de transição – planos 111-115

Operações como a do lançamento de balões não tripulados da costa e do avanço da frota de navios. Outro pequeno bloco que parece não ter outra função imediata que a de fazer a ponte entre as cenas 3 e 4.

83 Compreende uma ação em relativa continuidade espaço-temporal. Faz-se uso do termo *cena* – e não *sequência* – por seu compartilhamento com uma tradição que remonta ao teatro e por não se achar passível de distinção com relação ao termo *sequência*, que pretensamente incluiria elipses, ao contrário de *cena*, como posto por Aumont e Marie (2003). Como Marie (2011) deixou evidente em sua análise do filme *Acossado*, as possibilidades de demarcação de um filme são múltiplas.

Cena 4 – planos 116-138

Basso tenta, com esforço, capturar uma flor para colocá-la junto à sua lapela. A mesma é jogada ao mar por um superior seu. Ele corre, mas, após ter se dispersado na atividade da captura da flor, perde o barco que se dirige à terra, retornando desolado ao alojamento.

Cena 5 – planos 139-163

A *madrinha* de Basso o aguarda com o buquê de rosas para um encontro ao qual ele não comparece. Surge um grande encouraçado partindo do porto e sendo saudado por centenas de curiosos que lá se encontram, dentre eles a *madrinha* de Basso, Elena.

Cena 6 – planos 164-180

Atividades de alerta de guerra no interior do navio.

Cena 7 – planos 181-7

Homens reunidos em atividades de lazer são chamados à ativa por Morero.

Cena 8 – planos 188-450

Operação de guerra (defesa a um ataque aéreo).

Cena 9 – planos 451-626

Após o primeiro combate, dá-se início ao socorro aos feridos e aos contatos para transferi-los para outra embarcação. Logo se seguirá, há a ocorrência de outro combate enquanto Basso recebe uma transfusão de sangue e é operado em uma maca. O comandante discursa, agradecendo a combatividade de todos e a vitória perante o inimigo.

Cena 10 – planos 627-639

O transporte de feridos para o navio-hospital.

Cena 11 – planos 640-672

Resgate de um náufrago para o navio-hospital.

Cena 12 – planos 673-684

Transporte de Basso para o navio-hospital.

Cena 13 – planos 685-704

O médico-chefe passa pela enfermaria e vai até a cama do náufrago, que se recupera bem. A enfermeira traz o cachorro que havia sido salvo juntamente com o náufrago para o leito desse. Enquanto isso, Basso é operado. Uma reunião de oficiais com a enfermeira-chefe detalha e checa os próximos procedimentos.

Cena 14 – planos 705-716

Soldados, sobretudo alemães, cantam em um momento de lazer no deque; em um momento posterior, uma missa é celebrada no mesmo deque e saudações ao Duce e ao Rei são efetuadas.

Planos de transição – planos 717-20

Cena 15 – planos 721-769

Na enfermaria principal, ordens são dadas pela enfermeira-chefe. Na enfermaria 6, o pelotão de Basso, incluindo o próprio, encontram-se acamados. A nova enfermeira que chega para tomar conta da enfermaria é Elena Fondi, que o reconhece pelo medalhão em seu peito.

Cena 16 – planos 770-794

Pessoas desembarcam do navio-hospital. Na enfermaria 6, Basso reacorda pela primeira vez após a segunda cirurgia, para a alegria de todos os seus colegas e da enfermeira Masi.

Planos de transição – planos 795-807

Desembarque de feridos do navio-hospital.

Cena 17 – planos 808-860

Elena Fondi ouve relatos na enfermaria, inicialmente de Basso, sobre a tentativa frustrada do encontro dela própria com Basso. Ela escreve uma carta de Basso dirigida a ela própria. Posteriormente, Elena sugere que Basso escreva uma carta para sua família, mas que deve conter sua própria caligrafia, estando ela disposta a ajudá-lo na escrita.

Cena 18 – planos 861-870

Fondi, enquanto escreve uma carta de despedida a Basso, conversa com uma colega em seu aposento sobre o motivo de não ter revelado a ele sua identidade.

Cena 19 – planos 871-934

Manhã na enfermaria. Enquanto os marinheiros acamados se encontram impacientes com a ausência do encouraçado, confundindo um navio com o encouraçado, Elena Fondi mede a temperatura de Basso. Esse percebe o medalhão de Elena. Posteriormente, Basso lê a carta de despedida de Elena. Um dos marinheiros reconhece o apito do encouraçado e o confirma, comentando com os outros que, como esperado, entram em comoção coletiva, aproximando-se do convés do navio para observar a chegada do encouraçado. O único que não consegue se mover é Basso, que, com a ajuda de Elena, ergue-se um pouco na cama para observar a cena pela escotilha.

Observando a estrutura mais ampla do filme, percebe-se claramente uma alternância entre segmentos nos quais se acompanha, mais proximamente, a intimidade do *grupo coral* com aqueles em que a guerra é observada mais *de fora* e que, mesmo que esses se

encontrem presentes, tornam-se secundários diante da descrição das ações e reações dessa.

Já de início, o filme apresenta uma situação de corralidade que somente ocorrerá posteriormente em *Un pilota ritorna*. Sua segunda cena, a primeira com presença de “atores” e relativamente longa, compreendendo nada menos que 71 planos, apresenta o grupo na realização de cartas para suas *madrinhas* e quem inicialmente ganha destaque é Morero, que, por sua atitude autoconfiante e centralidade nas decisões, poderia se apostar como o protagonista. A tentativa de apresentar um grupo, sem que o destaque fique somente com um personagem ou que a elaboração visual seja voltada para beneficiá-lo, se faz presente na quantidade de ângulos e tropos visuais que acompanham essa primeira cena, que, por sua vez, apresenta o grupo a partir de recortes diversos – lembrando a situação da mesa no almoço dos oficiais em *Un pilota ritorna* – mas, igualmente, um plano/contraplano, quando Morero conversa com um dos soldados sobre a carta que escreve à sua madrinha e até mesmo um *travelling* de aproximação que destaca o medalhão pendurado sobre o peito de Basso. Ou ainda planos que surgem por trás de Morero que tiram proveito de se observar praticamente boa parte da extensão do aposento e uma panorâmica que serve como plano de reação em que o grupo mais próximo de Morero, incluindo ele próprio, observa curioso a reação de Basso ao receber sua carta.

Já de início, caso pensemos sobretudo de forma retrospectiva, fica evidente que Basso preza por sua individualidade, mantendo-se relativamente à parte de grupos e “patotas”, apresentando, portanto, uma particularidade que é comum aos personagens de Rossellini, embora em planos como o acima exposto haja uma contraposição entre o grupo e a figura individual de Basso e, portanto, já se possa supor que ela seja o protagonista. Mesmo que isolado e longe de ser o galã, sofrendo inclusive *bullying* dos colegas – como quando tem sua rede deitada abruptamente e quando é encarado com evidente simpatia pelo narrador desde o início –, Basso nunca é tido como vítima, conseguindo revidar não apenas ao conseguir a concordância de seu superior para ser substituído justamente por Morero, como sendo irônico tanto com Morero quanto com Rizzello, que lhe

haviam posto ao chão e provocado a gargalhada dos colegas. Ao fazê-lo, sem necessitar do uso da violência, demonstra de certa forma sua *superioridade* sobre a figura de personalidade aparentemente dominante. Porém, e, ao contrário dos dois filmes subsequentes, essa demonstração de individualidade de Basso será posteriormente – e em grande parte – diluída pelo senso de solidariedade coletiva que surge após os ataques e a situação grave de saúde dele, o mais fortemente atingido com exceção das vítimas fatais – do grupo em questão nenhum parece ter tido essa sorte, já que todos, mesmo com algum tipo de ferimento ou parte do corpo enfaixada, encontram-se alojados na mesma enfermaria.

Se evidentemente existe muito o que o distancia do filme dramático convencional – como é o caso da estrutura coral e boa parte da narrativa não se encontrar engajada a uma determinação causal associada às motivações do personagem principal –, curiosamente quando se esboça algo nesse sentido, que é o encontro inicial entre Basso e sua madrinha, ele chega atrasado e o barco já havia partido – tampouco deixa de existir um esforço não menos imperativo de se lidar com associações que remetem a estruturas bastante convencionais do cinema clássico, talvez mais do que nas duas produções seguintes. É o caso, por exemplo, dos constantes planos de transição, que demarcam as passagens de cenas e são habitualmente centrados em ações desenvolvidas em um universo que não envolve diretamente os personagens do filme, sendo boa parte dele caracterizado por tomadas documentais. Ou ainda transições por associação como a que une a flor flutuando no mar após ter sido colhida do peito de Basso por um superior e jogada nas águas com o início da cena seguinte, centrado inicialmente no buquê de flores que sua madrinha carrega consigo. Além disso, também pode ser citada a situação de escrita que efetua a transição entre as cenas 17 e 18 e a contraposição entre imagens documentais da saída do porto de um enorme encouraçado, saudado por uma pequena multidão, com a inclusão de planos mais fechados, evidentemente encenados, nos quais a figura da madrinha de Basso também surge para observar a saída da nave, recurso trivialmente utilizado até os dias de hoje (planos 152-163).

FIGURA 2 | Planos 152, 153, 154 e 155



FONTE: La Nave Bianca (1941).

FIGURA 3 | Planos 156 e 157



FONTE: La Nave Bianca (1941).

FIGURA 4 | Planos 158 e 159



FONTE: La Nave Bianca (1941).

FIGURA 5 | Planos 160 e 161



FONTE: La Nave Bianca (1941).

FIGURA 6 | Planos 162 e 163



FONTE: La Nave Bianca (1941).

Embora a textura das imagens documentais e das encenadas não provoque um contraste tão incisivo como o comum em tal tipo de mescla – até porque talvez ambas tenham sido filmadas pela equipe do filme –, a diferença de iluminação, assim como a própria forma que as pessoas saúdam a embarcação, além do já citado recurso dos ângulos fechados (que dispensa uma quantidade maior de extras e foram filmados de perspectiva completamente distinta das imagens documentais, não apenas em termos de escala, mas também de posicionamento da câmera) tornam os planos, sobretudo se assistidos com o filme em andamento, bastante artificiosos, quando intercalados com as imagens documentais.

Curiosamente, o plano conjunto mais fechado de todos (159), que pretende ressaltar a emoção das pessoas – sobretudo do senhor de óculos e da senhora por trás dele, que enxuga as lágrimas – não conta com a presença de Elena. Esta provavelmente se aproxima do muro, tentando visualizar Basso, mas, ao contrário do que seria habitual em um drama convencional, não existe nenhuma identificação de ambos os lados nem se conta com planos do interior do navio, talvez em virtude das dificuldades de logística de produção que exigiria. Portanto, longe se está do *raccord* de olhar que intensificaria o sentimento de desencontro vivenciado por ambos os personagens, ressaltando o drama particular no coletivo até mesmo porque ainda sequer travaram seu primeiro contato visual. O último plano (163) do grupo em questão, com um discreto *fade* quase imperceptível, destacando em meio primeiro plano o rosto típico de ansiedade da “heroína”, de quem não voltaremos a ter notícia senão próximo ao final do filme, é bastante convencional em seu retrato da figura feminina, dedicada, submissa e algo maternal a ser construída pela narrativa⁸⁴.

A sequência de planos, talvez a mais enfaticamente triunfalista de todo o filme – sendo comparada a ela a relativamente singela cena final, com a chegada da nave que estava desaparecida –, contando com tema musical, sem dúvida demonstra a tentativa de união entre elementos diegéticos centrados numa história de amor,

84 Mais adiante, detenho-me na elaboração das personagens femininas da trilogia.

ao menos no que diz respeito à cena em questão e à propaganda. Foi certamente inspirada, assim como a cena final, pelo *Encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein, sobretudo no que diz respeito à saudação da população aos marinheiros amotinados em Odessa imediatamente antes do massacre.

É claro que, seja se tomando em conta os planos de multidão (cf. Figura 7) quanto os individuais (cf. Figura 8) – e isso, sem levar em conta que, na verdade, esse efeito se aprofunda quando se observa as imagens em movimento, por conta das estratégias de montagem de quem, sabidamente os soviéticos, e, particularmente Eisenstein, eram mestres –, a comparação é infinitamente desfavorável ao filme de Rossellini, seja em termos de elaboração estética, seja de organicidade da construção das imagens. Isso porque, no caso soviético, se trata de uma completa encenação, não existindo o choque entre as imagens documentais e encenadas de *La nave bianca*, choque este que reflete/produz o próprio choque narrativo mais amplo do filme.

FIGURA 7 | Plano de multidão



FONTE: O Encouraçado Potemkin (1925).

De fato, talvez nenhum dos três filmes aqui em análise suscite tanto um desejo de revisão quanto ao subtítulo da obra de Seknadje-Askénazi (2000) – *um cineasta entre a propaganda e o realismo* – quanto esse, pois, após assisti-lo, fica-se com a sensação de

que, no caso em questão, o subtítulo deveria ser mais generoso e incluir o melodrama entre a propaganda e o realismo. Ademais, em certos momentos, a disparidade entre imagens documentais e encenadas pode se tornar bem mais saliente do que no trecho da cena recém-observada, tais como as imagens de feridos reais sendo carregados seguidas pelas bandagens explicitamente *fakes* dos atores do filme e sua encenação, efetuada em estúdio ou – talvez ainda mais radicalmente – quando se contrapõe um dos poucos planos que documentam efeitos do bombardeio ao encouraçado, com a equipe das caldeiras recebendo os primeiros-socorros (cf. figuras 10 e 11)⁸⁵. Se o pouco contraste entre imagens filmadas externamente ainda poderia sugerir terem sido filmadas pela equipe do filme, as cenas de batalhas comprovadamente foram extraídas de cinejornais do LUCE, como atesta Gallagher (1998). Mais que um mero choque entre imagens, o que tais imagens reforçam é à incongruência entre um certo pieguismo presente na encenação em contraposição a crueza das imagens documentais ou de encenação que se referem aos preparativos ao combate naval, ou ainda, por outra perspectiva, o conflito entre uma tentativa de monumentalização marcial e grave da força militar e o aspecto comezinho e trivial do contato dos marinheiros a bordo. Isso é algo que já se encontra presente, inclusive, nas duas primeiras cenas em que se abandonam imagens triunfantes e fálicas dos canhões do encouraçado, ao som da música não menos épica de Renzo Rossellini na primeira cena, sendo seguidas pelo banal preenchimento de álbuns e escritas de cartas dos soldados para suas respectivas madrinhas. Se a cena anterior prepara as expectativas para alguma apresentação de quão excitante é o cotidiano em um navio de guerra, a seguinte o desconstrói por completo.

Outro momento bastante saliente dessa passagem de um registro ao outro se dá quando o filme abruptamente abandona Elena e

85 Mais presente do que em qualquer outro caso da trilogia ou mesmo das obras neorrealistas de Rossellini é o uso não só de atores não profissionais, mas também de pessoas que, aparentemente, encenam para a tela atividades muito próximas das que efetuam na vida cotidiana, embora, em um único caso, se tenha a impressão ocasional de se tratar de profissional, que é a moça que vivencia a enfermeira-madrinha de Basso (Elena). Porém, dado o pouco que é exigido dela em termos de falas e presença de cena, pode se tratar de somente uma impressão.

sua ansiedade para encontrar Basso e a substitui por imagens documentais do encouraçado, secundado por embarcações menores partindo do porto. Aqui, tal choque se traduz, inclusive, em termos musicais, com a substituição do tema *piadoso*, associado ao amor entre Basso e Helena, por uma música bem mais triunfante e marcial. É verdade que Helena voltará a reaparecer em cena, como observado acima na análise mais detida de um trecho da cena 5, mas agora se abandona parcialmente o *drama* individual pelo coletivo.

FIGURA 8 | As crianças praticamente ganham a estatura de adultos a partir do ângulo filmado por Eisenstein; é válido comparar com o recorte bem mais realista do senhor que levanta e fica segurando a criança nos braços no filme de Rossellini



FONTE: O Encouraçado Potemkin (1925).

Um dos elementos que se deve levar em conta em relação à corralidade diz respeito à grande quantidade de planos nos quais não surge nenhum ator observado anteriormente em cena. Toda a integralidade do que aqui convencionamos chamar de *cena 6* (planos 164-180) transcorre em ambientes não antes explorados e sem nenhum rosto reconhecível. Ou seja, além de se ter situações em que o protagonista não ganha necessariamente destaque, observado em meio ao grupo, também existe momentos em que a ação que é observada é completamente externa ao grupo em questão ou qualquer personagem de relevância diegética. O que em um filme convencional se resumiria a

alguns planos de transição, aqui somam 16 planos de duração média similar aos de outros trechos do filme; portanto, tampouco se trata de uma estratégia de se utilizar um tempo similar ao dos poucos planos de transição, tornando-os mais curtos.

O que se configura também de forma curiosa é que a cena seguinte apresenta o pelotão que é acompanhado mais de perto pelo filme. Morero chama alguns dos rapazes para a ativa, mas é para o departamento médico. Ou seja, não existe uma conexão direta entre a atividade aqui apresentada e a defesa ao ataque aéreo que é observada na cena seguinte, cuja ação se dá novamente por um grupo estranho à diegese. Perde-se, então, o que seria uma chance de criar um efeito dramático e de identificação com as personagens que já acompanhamos até então em cena, de forma bem mais radical que as ações coletivas apresentadas em *Un pilota ritorna*, que, mesmo confusas em termos de compreensão do que exatamente ocorre, apresentam personagens familiares, incluindo o próprio protagonista.

Mesmo quando membros do grupo que havíamos acompanhado mais de perto passa a fazer parte da ação, eles surgem inesperadamente, não se observando a reação deles ao início do combate, como ocorreria convencionalmente. Morero surge a determinado momento e Basso aparece de forma relativamente imperceptível recebendo um comando de Morero (cf. Figura 9). Se de

FIGURA 9 | Plano 233



FONTE: La Nave Bianca (1941).

Morero ainda ouvimos seu nome ser chamado, quando este se dirige a Basso não o chama pelo nome, e, inserido no relativamente complexo plano longo, com vários movimentos de câmera e ambientes diversos, assim como vários extras em cena, Basso surge ao final, sendo o segundo homem a quem Morero se dirige. Como acompanhamos a trajetória de Morero e ele é o elemento visual dominante nesse plano, tende-se a se concentrar a atenção no lado direito do quadro e não com Basso à esquerda (cf. Figura 9).

FIGURA 10 | Equipe das caldeiras recebendo os primeiros-socorros



FONTE: La Nave Bianca (1941).

FIGURA 11 | Equipe das caldeiras recebendo os primeiros-socorros



FONTE: La Nave Bianca (1941).

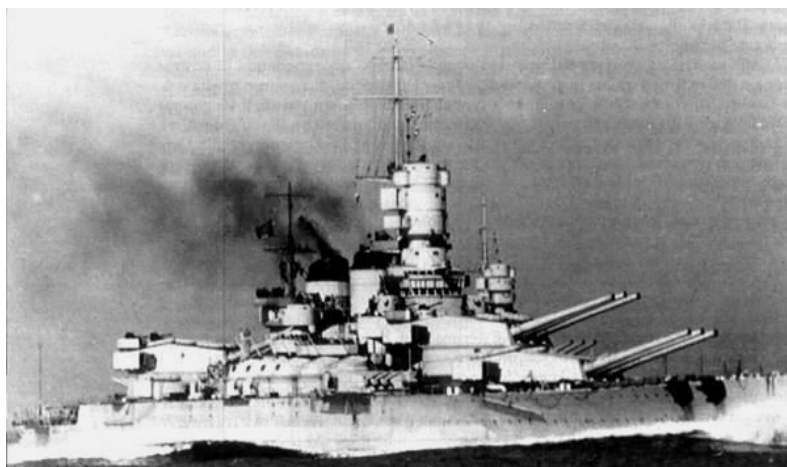
Um dos exemplos flagrantes do contraste entre imagens documentais e a encenação em estúdio torna-se ainda mais acentuado ao vincular, diretamente, uma a outra – o bombardeio e seus efeitos – ao contrário do exemplo posterior, ou seja, dos feridos sendo carregados, seguido por Basso e seu destacamento na enfermaria (contraposição que ocorre duas vezes), já que, neste último caso, as imagens documentais possuem como maior função atuarem como planos de transição entre uma cena e outra.

Entretanto, a própria escolha de se deter em homens que trabalham nas caldeiras limita demasiadamente se isso é pensado em termos de ação espetacular, ao contrário do que maciçamente se observa nos filmes de guerra, que descrevem, sobretudo, combatentes, e, ao mesmo tempo, alarga o hiato que separa as ações de guerra *espetaculares*, como é o caso das cenas de bombardeio marítimo dos heróis do filme, que sofrem com a ação do bombardeio e não a provocam. Nessa conjunção, no entanto, é possível encontrar sinais cruzados em termos de elaboração imagética/ideológica, que, por um lado, monumentalizam o aparato bélico – como no caso do trecho da cena detalhada anteriormente, tirando partido da “fotogenia” do que é aparentemente o encouraçado Littorio⁸⁶

86 Ainda que as cartelas iniciais apenas façam menção ao navio-hospital Arno e um nosso encouraçado, durante bastante tempo achei que se tratava do *Conte di Cavour*, um dos dois encouraçados que participaram da Batalha de Punto Stilo por conta de algumas informações (que li de forma equivocada) em um blog da internet. As cartelas iniciais tiram proveito da semelhança física e de um meio bastante passível de efetuar uma variação do que Lev Kulechov batizara como *geografia criativa* (SARAIVA, 2006). Em outras palavras, não se trata de um nosso encouraçado, exatamente, mas de dois ou talvez três navios diversos. As sequências em que um navio é seriamente atingido se trata do encouraçado *Giulio Cesare*, que nem mesmo fazia parte da mesma classe do *Littorio*, que, por ser de uma geração mais moderna de sua categoria na força naval italiana, provavelmente teria maior apelo visual. Porém, como existem outras sequências documentais para além das cenas de batalha, não é improvável que a sequência em que a multidão observa a sua saída do porto seja do encouraçado *Vittorio Veneto*, com foto muito similar à do navio presente no filme nesse momento (cf. Figura 13). Na sua tradução para o inglês das legendas do filme, Antonioni e Umberto Barbaro traduzem apropriadamente *nave di battaglia* por *battleship*, já que, mesmo o termo italiano podendo ser mais amplo, principalmente no que se refere a outros períodos históricos, é mais utilizado no período em questão como sinônimo de *encouraçado*, ainda que o italiano também faça uso do mais específico *corazzata*. Não é à toa que *Littorio* batiza justamente a classe de encouraçados de última geração, pois se trata de um símbolo associado à Roma Antiga, sendo bastões carregados por escravos (*littores*) em proteção ao rei ou imperador

(GALLAGHER, 1998) (cf. Figura 12) e sua escala em relação às pessoas que assistem a sua passagem (cf. Figura 13), ou ainda planos que detalham seus equipamentos bélicos ao início do filme, mas por outro se detém em personagens bastante marginais ao conflito armado, e, no terço final do filme, as ações ocorrem no navio-hospital, que, inclusive, dá título ao filme – ou seja, em um ambiente livre de ataques bélicos, ao menos na ficção⁸⁷.

FIGURA 12 | O Encouraçado Littorio em foto do ano anterior às filmagens de *La Nave Bianca*, entre fevereiro e julho de 1941



FONTE: LA LITTORIO... (1940).

(cf. LITTORE, 2023). A importância do *littorio* na simbologia do regime pode ser medida pela pressa com que foram removidos, juntamente aos bustos do Duce, quando de sua “primeira” queda por iniciativa do próprio povo (cf. OLIVA, 2007).

87 O Arno, apesar do que se acordou na Convenção de Aja (1907) em relação às embarcações de socorro médico, viria a ser torpedeado na noite entre 10 e 11 de setembro de 1942, pouco mais de um ano após ter servido como cenário ao filme de Rossellini (junho de 1941), submergindo lentamente por cerca de dez horas (cf. ARNO, 2023; STORIASSEGRETA, 2016).

FIGURA 13 | Foto da nave-irmã do Littorio que pode sugerir, dada a proximidade com cenas documentais utilizadas no filme e ilustradas e discutidas anteriormente, que também pode ter sido utilizado como referência do navio onde se encontram os personagens do filme



FONTE: Vittorio... (1941).

A opção do filme por não acentuar contra quem exatamente se luta obstrui ou dificulta a elaboração de qualquer tentativa de adaptação mais precisa de modelos que valorizem a relação actante ameaçado/actante ameaçador (por vezes acompanhado do actante/salvador) (GAUDREAU; JOST, 2009), do modelo clássico, e mesmo anterior a esse com Griffith. Pode-se argumentar que o gênero do filme de guerra não seria propício a tais desenvolvimentos, mas não é o que se observa quando se detém em certa produção do período. Ao não se encenar o inimigo, optando-se apenas por breves tomadas documentais dos navios a uma distância que, mesmo especificada pelos oficiais no comando, aparenta ser um tanto abstrata, desloca-se o eixo da atenção da disputa em si para a premência da situação – dificuldades, sobretudo – enfrentada pelos personagens. O combate vem a ser saudado como vitorioso, comemorado com saudações ao Duce e ao Rei no deque do navio em um dos momentos mais explicitamente propagandísticos do filme, mas não se

observa clima de vitória dentre o grupo que trabalha nas caldeiras, já que o navio havia sofrido danos com o bombardeio e é a angustia e expectativa com relação a seu retorno que passa a ser vivenciada pelo grupo, que, além do mais, encontra-se ferido na enfermaria – embora os ferimentos de todos surjam somente enquanto pretexto para uma reunião do grupo outra vez, tal como no início do filme, tendo agora Basso como completo centro de atenções –, estrutura cíclica que não se repetirá nas duas produções posteriores. Não existe, portanto, a coincidência do triunfo completo, pois, no momento em que a batalha é ganha, a maior parte dos que trabalham nas caldeiras se encontra ferida e a sua comemoração final diz respeito ao retorno do navio de guerra, assim como os companheiros que nele ficaram, ao qual se encontravam vinculados. Também não se investe, nesse momento, tal como naquele em que Elena observa o encouraçado deixando o porto, em um jogo de contraposições entre o interior do encouraçado e os acamados no navio-hospital, o que poderia suscitar um apelo emocional bem mais forte. Teria sido esse o temor da disparidade entre a reconstituição do navio-hospital em estúdio e cenas de cunho documental? Aparentemente não, dado os vários exemplos em que tal contraste não gerou nenhum desconforto, ao menos ao ponto de ser elidido da montagem final.

Não existe, portanto, uma sensação de triunfo tão orgânica quanto à do filme de Eisenstein ao final ou do modelo clássico *hollywoodiano*, em sua habitual coincidência de fechamento entre as duas linhas narrativas, que provavelmente coincidiria a história de amor com o triunfo bélico. Mesmo essa história de amor não é tão conclusiva, já que, se a imagem de proximidade dos dois ao final aponta fortemente para esse sentido, a carta escrita por Elena pouco antes sinaliza, em sentido contrário – assim como a aproximação final da câmera da cruz (símbolo da Cruz Vermelha) – que secundariza o amor de ambos, representado anteriormente por diversos planos de detalhes de seus respectivos medalhões pelo dever de enfermeira, ao qual ela própria afirmara, pouco antes a uma colega, ser para com todos os que necessitam de ajuda.

O que chama a atenção no filme de De Robertis-Rossellini é a notória ausência quase completa de uma retórica grave, com

exceção, em parte, de uma das cartelas de abertura do filme, a primeira cena, assim como um raro momento em que o oficial faz uso de um discurso proselitista – como este se encontra ausente nas duas produções posteriores, talvez se possa argumentar que tenha sido inserido por De Robertis, homem de mais fortes vinculações com a vida militar, tal como apresentado ao início do texto. Isso é visto principalmente quando se compara o filme aqui estudado aos filmes de semelhante destaque nas cinematografias de outros países – e, no caso de Hollywood, de impacto mundial – a exemplo de *Sargento York* (*Sargeant York*, de 1941), de Howard Hawks, produzido no mesmo ano de *La nave bianca* e completamente voltado para um discurso retórico, já a partir de seus créditos iniciais, em que o nome do elenco surge configurado em textura que ressalta as estrelas e linhas – *stars and strips* – que compõem, e inclusive dão título, à bandeira americana (cf. Figura 14). Na banda sonora, por sua vez, a cargo do célebre compositor Max Steiner, assim que iniciam as cartelas pós-créditos, que decorrem ao som de *You're in the army now*, composição de 1917, os acordes subitamente mudam para o hino do Reino Unido, onde se lê: “Estamos orgulhosos de apresentar esse filme e somos gratos às muitas figuras heroicas ainda vivas, que generosamente consentiram em ser retratadas nessa história. É à fé dessas figuras e a nossa em que um dia virá no qual o homem viverá em paz sobre a terra que esse filme é humildemente dedicado” (LA NAVE..., 1941, s. p., tradução nossa). Passa-se, então, dessa declaração inicial de princípios para elementos do próprio universo diegético nas cartelas que se seguem, situando o local – no Vale de Three Forks, situado nas Montanhas Cumberland no Tennessee – e tempo – primavera de 1916 – onde se inicia a narrativa.

Tudo o que é apresentado já nesse momento inicial sinaliza para uma construção heroica do que será apresentado. O filme já inicia com os acordes de uma canção que sugere que, justamente agora, ao início do filme, o espectador estaria no Exército, antecipando elementos que, como a música, eram ou haviam sido bastante populares no país⁸⁸. A canção, dada sua data, provavel-

88 A hipótese é de que continuassem populares, já que nada menos que dois filmes com títulos extraídos da canção foram produzidos no mesmo ano do filme de Hawks: a comédia de

mente faz menção aos eventos vinculados a I Guerra Mundial e o tom algo religioso, algo grandiloquente do que é comentado pelas cartelas, remete juntamente à presença de Cooper como protagonista, ao universo do herói simplório-populista de Frank Capra em tempos de *new deal*, encarnado pelo próprio Cooper em dois filmes do cineasta: *O galante Mr. Deeds* e *Adorável vagabundo*.

FIGURA 14 | Créditos iniciais de *Sargento York* (*Sergeant York*), de Howard Hawks, que ressaltam as estrelas e linhas que aludem à bandeira americana



Fonte: *Sergeant York* (1941).

A narrativa do filme descreve uma história de *superação exemplar* dupla: primeiro em relação ao alcoolismo e à vida vazia e autocomplacente que levava após sua adesão à Igreja; e segundo no que diz respeito aos seus princípios pacifistas que o levaram a capturar 132 alemães, além de matar duas dezenas de soldados do mesmo exército.

Não se pode considerar, em sua estrutura, como o filme italiano tendo sido construído enquanto afirmação de valores e de

guerra *Pode ser... ou está difícil?*/*You're in the army now* e o musical *Ao compasso do amor*/*You'll never be rich*. Também se pode pensar na função social suavizadora da incorporação pelo cinema da música popular norte-americana, sobretudo em seu momento clássico e abertamente codificado pela censura, pois, no caso do filme de Hawks, se trata de se iniciar um filme elegíaco de um típico herói americano com uma versão somente musicada de uma canção que ao menos em duas de suas variações incluíam os versos: "[...] you'll never be rich/you son of a bitch" – "[...] você nunca será rico/seu filho da puta (YOU'RE..., 2021, s. p.).

um discurso retórico. Se existe um discurso que é afirmado mais fortemente em suas cartelas iniciais, este se encontra muito mais vinculado ao caráter realista⁸⁹ ao qual se propõe. Para isso, ocorre uma associação ao projeto imediatamente anterior de De Robertis, *Uomini sul fondo*, afirmando-se que, tal como esse, todos os personagens são apresentados em seus ambientes verdadeiros e na verdadeira realidade da vida e são apresentados através do realismo (verismo) espontâneo de suas ações e a humanidade simples desses sentimentos que conformam o próprio mundo ideológico de todos. Outro “acréscimo de real” do qual o filme se vangloria diz respeito ao fato de todas as operações de guerra terem sido filmadas em locações durante as batalhas de Punta Stilo⁹⁰ e Capo Teulada⁹¹ e sobre suas locações náuticas, acima comentadas, sem que sejam registradas as filmagens em estúdio; além, ainda, do fato de as filmagens das batalhas terem sido extraídas de cinejornais do LUCE (GALLAGHER, 1998). De todo modo, não ocorre nenhuma menção ao universo diegético em questão, algo que é muito diverso do filme de Hawks⁹².

Porém, como visto, não deixam de existir momentos de retórica triunfalista na produção italiana, sobretudo no momento em que

89 Algo que parece ter ecoado na recepção crítica ao filme em que o termo real surge com a mesma frequência “[...] é uma narrativa cinematográfica *real* [...] onde a tensão dramática surge não do exterior – de uma cena encenada e construída – mas das próprias emoções, das emoções determinados pelos fatos *reais*, detalhes *reais*, personagens autênticos” (CINEMA 127, 10/10/1941, p. 236). Quanto ao elenco, não se trata de “[...] personagens de romances, mas homens *verdadeiros*, existentes, dos quais cotidianamente lemos suas façanhas” (CINEMA 127, 10/10/1941, p. 236, grifos meus).

90 Também conhecida como Batalha da Calábria, ocorrida no sul da Itália, em 9 de julho de 1940, contra navios australianos e britânicos, envolvendo, ao todo, 57 navios (cf. BATTAGLIA..., 2023).

91 Batalha ocorrida em 27 de novembro de 1940, no Mediterrâneo, entre a Sardenha e a Tunísia (cf. BATTAGLIA..., 2015).

92 As guerras muitas vezes propiciaram que questões vinculadas ao realismo viessem à tona, com todas as peculiaridades possíveis de cada caso. Anton Kaes (2009), por exemplo, refere-se ao quanto as imagens da I Guerra Mundial e a euforia ufana vivenciada inicialmente no país deram um novo sentido de valor ao cinema, que, com suas cruas imagens dos combates, tornavam o cinema ficcional algo aparentado com a *artificialidade* do teatro: “[...] as pessoas acham absurdo se permitirem serem distraídas por refletores, maquiagem teatral, gestos afetados de prima-donas precisamente agora, no momento em que tais eventos violentos estão se desdobrando, quando tudo é uma questão de história mundial e realidade amarga [...]. O teatro perdeu sua magia. Não queremos um sonho, queremos realidade” (KAES, 2009, p. 22).

o comandante do navio saúda a todos os participantes da ação recém-finda (no plano 623).

Aqui, sua voz ecoa, primeiro, para nós espectadores – assim como para a tripulação em bordo – a partir de outro ambiente (planos 621-622), ganhando uma dimensão incorpórea que, através do recurso da montagem, se dissemina não apenas por vários ambientes do navio, mas também em seu próprio exterior. Trata-se de um caso isolado de discurso retórico reforçado na utilização de todos os canais (música, fala, imagens isoladas, montagem) que, em outros momentos, somente são utilizados parcialmente. Em seu discurso, o comandante afirma: “Estou orgulhoso de vocês. Levantam-se e façam silêncio em memória daqueles que perdemos hoje. Aos nossos camaradas que através de seu sacrifício nos levaram ao caminho que foi, é e será o caminho da glória” (LA NAVE..., 1941, s. p., tradução nossa).

FIGURA 15 | Momento em que o comandante discursa em agradecimento pela vitória e sua voz ecoa no interior do navio (plano 621)⁹³



FONTE: La Nave Bianca (1941).

⁹³ Trata-se de um raro momento de proselitismo no filme e o único em que as construções imagética e sonora compartilham, integralmente, tal retórica. Esse momento se perdura até o plano 626 (cf. Figura 18).

FIGURA 16 | Momento em que o comandante discursa em agradecimento pela vitória e sua voz ecoa no interior do navio (plano 622)



FONTE: La Nave Bianca (1941).

FIGURA 17 | Momento em que o comandante discursa em agradecimento pela vitória e sua voz ecoa no interior do navio (plano 623)



FONTE: La Nave Bianca (1941).

FIGURA 18 | A voz do comandante “prolonga-se” para o exterior através do recurso da montagem (plano 626)



FONTE: La Nave Bianca (1941).

Un pilota ritorna

Cena 1 – planos 1-5

Mãe, numa aula de piano para uma criança, apresenta o retrato do filho, militar da Força Aérea.

Cena 2 – planos 6-25

Tenente Rossati chegando ao Centro da Força Aérea, sendo recepcionado e encaminhado ao alojamento dos oficiais, observando dele uma esquadra de aviões aterrissando.

Cena 3 – planos 26-55

Almoço do grupo de oficiais. Ao final, o recém-ingresso Rossati é incitado a pagar a conta de todos e o faz, recebendo brindes e pilhérias por assim ter agido.

Cena 4 – planos 56-59

Os oficiais se encontram com as *garotas* em um ambiente escuro, nas proximidades de onde ocorre um espetáculo.

Cena 5 – planos 60-74

Os oficiais visitam um prostíbulo. Como o tempo passa, um oficial alerta para o fato de que terão que acordar cedo e que é melhor que se retirem sem mais delongas.

Cena 6 – planos 75-82

Discussão sobre as estratégias de vôo que o esquadrão efetuará na sua próxima missão.

Cena 7 – planos 83-84

Gino e Trisotti conversam enquanto se encontram entre os preparativos finais para partirem da base. Enquanto Trisotti cuida do vestuário, Gino finaliza um bilhete para a mãe.

Cena 8 – planos 85-173

Missão aérea de uma esquadra de cinco aviões é completamente bem-sucedida e consegue lançar uma razoável quantidade de bombas contra alvos opositores e atingir aviões inimigos, provocando salto de para-quedas em alguns deles.

Cena 9 – planos 174-254

Em meio a uma nova missão, a sorte já não é tão grande. Trisotti é ferido e recebe apoio médico primário ainda no ar, mas não resiste aos ferimentos. O avião consegue descer mesmo sem o trem de pouso, derrapando na pista. A pequena multidão, que lá se encontra, corre de encontro ao avião e se divide entre acolher Gino e Santini.

Cena 10 – planos 255 e 256

Gino retorna a seu quarto e passa a vista por todos os objetos nele, detendo-se, por fim, no casaco que se encontra na cadeira.

Sequencia de montagem não diegética – planos 257 e 258

Imagens de guerra e manchetes de jornal relativas ao conflito na Iugoslávia.

Cena 11 – planos 259-266

Em meio às atividades de trabalho, Gino é confirmado como novo piloto da esquadrilha por um oficial superior. Gino é observado com um grupo de colegas, se divertindo com bicicletas.

Cena 12 – planos 267-353

Nova missão aérea com intenso confronto com a esquadrilha do exército inimigo; o avião de Gino é abatido e pega fogo; ele consegue saltar de paraquedas e é acolhido pelas pessoas do local, sendo imediatamente detido e levado para uma viatura do exército.

Cena 13 – planos 354-382

Em uma aconchegante sala do exército britânico, Gino conversa com o chefe de seus oficiais. Um informe no rádio afirma sobre a rendição do exército grego frente aos alemães. Quando começa a se escutar o barulho distante de aviões, um soldado adentra o recinto e afirma que eles se encontram sob alerta. O grupo se refugia em um abrigo. Gino continua a conversar com os oficiais, e, aproveitando-se de um descuido de um oficial, foge, sendo prontamente recapturado.

Cena 14 – planos 383-422

Gino é enviado a um local onde se encontram presos outros soldados italianos, conversa com estes e fica sabendo de um soldado em estado grave. Ele delira e pede por água. Gino traz água.

Cena 15 – planos 423-468

O dia surge. Gino acorda e vai preocupado atrás de notícias sobre o homem enfermo. O médico afirma que terá que amputar sua perna

e o chama para ser seu assistente. Ele e a filha do médico lhe ajudam na operação.

Cena 16 – planos 469-487

A enfermeira – filha do médico – e Gino saem do ambiente onde ocorreu a operação e travam um diálogo que sugere uma proximidade amorosa. Um soldado grego adverte a ela que não podem ficar no ambiente e eles se retiram. O médico, rodeado por alguns soldados, observa o estado do soldado que teve a perna amputada. Gino e a filha do médico entram no local.

Cena 17 – planos 488-509

Mostra-se o êxodo dos prisioneiros italianos em um território em grande parte devastado pelos efeitos da guerra e de onde se observam chamas provocadas por bombardeio recente.

Cena 18 – planos 510-528

O grupo se acomoda e dorme ao relento. Uma mulher prepara uma infusão para uma criança enferma. Na manhã seguinte, quando Gino e a filha do médico conversam, os ruídos dos motores de avião são ouvidos. Gino observa se tratar de uma esquadrilha italiana.

Cena 19 – planos 529-574

Bombardeio das forças italianas ao grupo em deslocamento. Uma ponte é destruída. A maior parte consegue resistir ao bombardeio.

Sequencia de montagem não diegética – planos 575-580

Aparecem manchetes de jornais que se referem aos avanços italianos na frente grega, com algumas ilhas ocupadas e o cerco ao exército sérvio. Numa delas, há referência à possibilidade de os gregos retomarem seu território pela fronteira albanesa. Uma última

manchete faz referência à retirada britânica pela costa grega, trazendo com eles prisioneiros e reféns civis.

Cena 20 – planos 581-599

Rossati reencontra alguns de seus companheiros em meio a uma multidão. Rossati conversa com seus companheiros capturados.

Cena 21 – planos 600-613

Rossati e seus companheiros amanhecem em um abrigo e fazem uma refeição improvisada. Rossati reconhece a costa a partir da janela e um outro comenta que se encontram diante do porto de Spaguetti. Está havendo um bombardeamento.

Cena 22 – planos 614-678

Sirene de alerta de ataque aéreo ecoa no meio da noite. As pessoas se refugiam em uma espécie de celeiro. Anna, a filha do médico, tenta consolar ou ser simpática com todos que estão apreensivos e amontoados, sobretudo uma senhora que chora bastante. Gino está inquieto. O grupo de prisioneiros e soldados sofre bombardeio aéreo. Gino, no chão e embaixo de uma carroça, segura a mão de Anna e conversa com ela. Ela o aconselha a fugir. Um amigo de Rossati entrega um relógio de lembrança de Gino a Anna.

Cena 23 – planos 679-729

Em meio à confusão, Rossati e um amigo fogem. O amigo é capturado, mas Rossati consegue chegar no pátio dos aviões, desvencilhar-se de alguns soldados britânicos e partir em um avião.

Cena 24 – planos 730-812

Rossati consegue sobrevoar o território aliado, provocando pânico em um grupo de pessoas ao qual seu voo passa rasante e aterrissar em sua base aérea, mesmo ferido na mão, sendo recepcionado euforicamente por seus colegas.

Início a análise da segmentação acima reportando que a cópia a qual se teve acesso em um primeiro momento, gravada a partir da exibição na tv italiana, apresenta uma “incongruência” enigmática que levantou inúmeras hipóteses. Tal incongruência é bastante significativa, mesmo quando se leva em conta que o estudo dos filmes do realizador deve sempre se encontrar particularmente atento para variações entre versões distintas, como é o caso de *Paisà*⁹⁴, assim como situações obscuras em termos de compreensão da narrativa. A partir da cena 9, observa-se o retorno de planos que já se encontravam na cena anterior. A passagem de uma cena para outra, por si só, possui um alto grau de elipse. Acaba-se de acompanhar uma missão bem-sucedida e a cena finda com o esquadrão descendo na base aérea. Há uma breve alusão, efetuada pelo companheiro de Rossati (Trisotti), de que à noite eles poderão *ir ao encontro das divas*, provável referência jocosa a um prostíbulo, dado o fato de a cena 5, como observado, ocorrer nesse gênero de estabelecimento, assim como pelo fato dos soldados não se encontrarem em suas respectivas cidades natais, mas sim servindo na região próxima à Ilha de Spaguetti, pequeno porto situado na costa grega. Porém, eles sequer são vistos em solo e, a partir daí, já se inicia a cena seguinte, novamente com aviões – mas de outro modelo, diga-se de passagem – no céu; e, para deixar o espectador ainda mais confuso, faz-se uso de um conjunto de planos que já haviam sido montados na cena anterior, incluindo vários planos aproximados que desenvolvem uma situação de tensão similar, assim como um salto de paraquedas, um soldado a postos para acionar uma peça de artilharia a partir de uma das janelas situadas no teto do avião etc., apenas diferenciando-se por inteiro de sua apresentação anterior por conta da situação de tensão ser ainda mais enfatizada aqui pela presença de uma trilha musical de apelo feérico e pelo corte ainda mais apressado.

Passou-se a trabalhar posteriormente com uma cópia lançada em DVD, que apresenta uma pequena cena de quatro planos (cena 4)

94 Em *Paisà*, minha análise plano a plano do primeiro episódio, a partir de duas cópias de origens diversas, acabou me levando a descobrir a existência de duas versões trabalhadas pelo próprio Rossellini, lançadas em momentos distintos (cf. VASCONCELOS, 2011).

que não se encontra na versão exibida na tv. Vários elementos parecem apontar para a possibilidade de essa realmente ser a cópia atual existente do filme, mesmo que se possa ainda especular sobre se de fato se tratava da mesma cópia quando da época de seu lançamento, tendo em vista, inclusive, que o filme permaneceu por décadas desaparecido até ser reencontrado em 1978 (BRUNETTE, 1996), ano seguinte à morte de Rossellini. Primeiro, é conhecido o caráter pouco afeito a narrativas muito polidas ou didáticas por parte de Rossellini, não importando aqui se isso se deu por motivo de falta de domínio na técnica da narrativa, por uma sensibilidade peculiar ou simplesmente por pura preguiça e falta de empenho – ou, ainda, a mescla de tais possibilidades. Como Brunette (1996) timidamente apenas sugere, talvez seja bastante razoável se advogar à tese de certa falta de domínio sobre a técnica da narração cinematográfica, sobretudo no momento inicial da carreira do realizador, que pode inclusive posteriormente ter se tornado crescentemente auto-consciente dessa diferença, algo que, retrospectivamente, ganharia uma dimensão sobrevalorizada, como seria o caso daqueles que defendem uma compreensão narrativa diferenciada da clássica já nessas primeiras produções, como Aprà e Pistagnesi (1979), ponderada pelo próprio Brunette (1996). Por outro lado, não seria de todo estranho se a percepção de Rossellini já fosse relativamente aguçada para narrativas diferenciadas, com grande grau de indeterminação, como sugerido por Aprà e Pistagnesi (1979), dado o seu interesse por autores – sobretudo contistas⁹⁵ norte-americanos contemporâneos –, algo bastante disseminado em certos setores culturais da Itália fascista, inclusive com um viés de resistência. Igualmente, cumpre lembrar vários episódios anedóticos nos quais Rossellini simplesmente abandonava por dias as produções que dirigia por pura e simples vontade de fazê-lo, como menciona Gallagher (1998), o que reforçaria a ideia de um certo improviso quanto ao acabamento. Depois, as legendas disponíveis para o filme condizem com a estru-

95 Bazin (1991, p. 250) possui um artigo dedicado a *Paisà*, no qual afirma que “[...] é, em princípio, provavelmente, o primeiro filme que equivale rigorosamente a uma antologia de contos” e reforça os pontos de aproximação com contistas norte-americanos contemporâneos.

tura narrativa presente na cópia televisionada. Ou seja, caso exista uma falha, ela já se encontraria na cópia exibida na TV.

Por fim, e mais importante, é importante mencionar a edição diferenciada da cena 9, com o acréscimo da trilha musical, que parece contribuir de forma quase decisiva para a ideia de uma reapropriação de planos da cena anterior pelo realizador, inclusive como possível alternativa de barateamento de custos ou de falta de opções de material bruto no momento da montagem do filme. Pois mesmo que um eventual distribuidor tivesse remontado o filme para relançá-lo posteriormente, como ocorreu com muitas das produções do período fascista, embora não se tenha nenhum registro nesse sentido com relação à produção em questão, teria que ter acrescentada a banda sonora do próprio filme. De todo modo, tal hipótese não descarta outras inúmeras possibilidades, incluindo a falta de planos entre a passagem das cenas 8 para a 9 com relação à cópia original quando de seu lançamento. E sobre o fato de Brunette (1996) não ter se referido a tal questão em sua análise do filme? Como se trata de um livro que se dedica a todos os filmes do realizador e possui um espaço relativamente curto para discutir os filmes da trilogia, talvez lhe tenha passado despercebido ou ele sequer tenha considerado essa questão como algo digno de nota.

Um certo tom desdramatizado e anti-heróico também deve muito à sua estrutura coral mesmo nesse filme, que conta com mais elementos para ser o mais convencional nesse tópico: trata-se do único filme da trilogia protagonizado não apenas por um ator profissional, como pelo galã mais em evidência do cinema italiano (Massimo Girotti)⁹⁶, o que implicava numa forte dimensão extratextual e transtextual para o público da época; além disso, também

96 O ator, no auge de sua carreira, já carregava no currículo sua participação num dos filmes talvez mais louvados da cinematografia italiana do período em sua própria época: *A coroa de ferro* (1940), no qual encarnava justamente um herói viril numa fantasia construída em cima de uma mitologia nacional. Girotti, por sinal, pode ser apropriado como exemplo das nuances que impregnam o cinema italiano em relação ao alemão: ao contrário dos quase monolíticos papéis endereçados a estrela nazista por excelência, Kristina Söderbaum, Girotti pode ser encontrado tanto em *A coroa de ferro*, de um dos realizadores mais apreciados pelos fascistas, Alessandro Blasetti, quanto em *Obsessão* (1943), de Visconti, considerado como o filme por excelência que mais se contrapôs aos preceitos fascistas. Isso por mais que, nesse momento

teve-se Vittorio Mussolini como roteirista e consultor, confesso admirador da dinâmica *hollywoodiana*⁹⁷; e um protagonista, sem dúvidas, de uma classe social mais abastada, oficial e membro da mais elitizada das forças armadas – o mais arrogante dentre os personagens principais da trilogia, algo que fica patente na forma como trata de modo ríspido e impaciente um de seus subordinados no alojamento. Por fim, trata-se do filme em que o protagonista fica demarcado mais cedo na narrativa, já em seus primeiros planos, quando a mãe dele apresenta seu retrato para a criança que ensina piano. Porém, o próprio desdobramento da narrativa sugerirá algo diferenciado, por mais que a dimensão coral aqui não seja a única estratégia evidentemente utilizada a provocar esse efeito pouco apologético⁹⁸, sobretudo quando comparado às produções contemporâneas de outros países⁹⁹.

Se as duas primeiras cenas sugerem uma narrativa bem convencionalmente clássica, a partir da terceira a situação se torna diferenciada. No momento em que Rossati participa de um almoço com os oficiais, essa configuração se transforma. Da forma como a narrativa apresenta o almoço, inclusive, não significa propriamente

(1940), já seja questionável o engajamento de Blasetti com o ideário fascista e exista autores que, inclusive, defendam o filme como *fábula anti-fascista*, como observado anteriormente.

97 Mussolini, logo após casado, durante a produção de *Luciano Serra, piloto*, viaja aos Estados Unidos, onde se encontra com celebridades da indústria como Tyrone Power, Bette Davis e Shirley Temple e aspira a ideia de levar os astros norte-americanos para produzir filmes com versões duplas na Itália, a partir de uma parcela de lucros obtidos pelas companhias americanas no país (GALLAGHER, 1998). Apesar de seu entusiasmo pelo cinema norte-americano, Mussolini nem por isso deixava de ser um dos nomes mais importantes a defender um maior controle contra a excessiva penetração dos filmes norte-americanos na Itália, como no editorial de *Cinema*, no qual chama a atenção para o fato de que mais de que “boa parte” dos filmes distribuídos no ano anterior (1938) no país eram americanos, sendo mais da metade desses produzidos pelos quatro grandes estúdios do país (Fox, Paramount, MGM e RKO). Mussolini chama a atenção para se estudar relações e se estipular acordos com outros países (cf. BIANCO E NERO, n. 1, 1939). Por outro lado, ainda que fosse o diretor da revista *Cinema*, reduto de um certo pensamento de esquerda, não compartilhava com certos filmes que foram o produto final da colaboração de algumas pessoas próximas à revista (Guiseppe De Santis, Archangeli e Visconti), como é o caso de *Obsessão*, do qual se afirma que teria abandonado o cinema chutando a porta e bradando em alta voz que o que se encontrava representado no filme não era a Itália (cf. MICCICHÉ, 2009).

98 Alguns dos argumentos utilizados se encontram presentes no artigo no qual empreendo uma análise exploratória do filme (cf. VASCONCELOS, 2009b).

99 Ver nota 4.

uma participação de Rossati no almoço dos oficiais, o que o evidenciaria em primeiro plano em relação ao demais; mas sim um almoço entre oficiais, sendo que, de modo algum, o espectador observa o evento sob a perspectiva do personagem ou tampouco se trata de um almoço de acolhida ao novo membro do grupo, como convencionalmente poderia ser explorado.

Nessa cena de 29 planos, Rossati é apenas um entre os muitos que almoçam em várias mesas, passando praticamente quase todo o tempo apenas observando a conversa entre os colegas e só vindo a se apresentar 18 planos após o início da cena, potencialmente impossibilitando que um espectador desavisado, que assistisse o filme a partir desse momento, virtualmente soubesse quem seria o seu protagonista¹⁰⁰. O local onde Rossati se encontra não possui nenhuma dimensão destacada e praticamente toda a cena se desenvolve a partir de planos/contraplanos demasiadamente fechados que impossibilitam uma maior orientação visual ao espectador de quem se encontra em que lugar. Mesmo ao final do plano, quando todos os envolvidos na conversa podem ser potencialmente observados, o plano é tão aberto que não se pode ter uma ideia concreta dos que haviam dialogado há pouco, englobando agora praticamente todo o refeitório.

Observando-se o filme um pouco mais detidamente, percebe-se, ocasionalmente, uma evidente inadequação da postura de Girotti em relação ao restante do estilo do filme. É o caso, por exemplo, de sua saída do avião logo após o pouso forçado que efetua e que encerra a cena 9. No plano em questão, Girotti desce do avião com uma postura que, embora não triunfal, demarca nitidamente sua pose de galã, porém logo a câmera se desvencilha dele e se centra na figura de Santini, evidenciando uma torção típica de estratégia coral. Ou seja, é a *ação coletiva*, mais do que o *heroísmo individual*, que vem a ser ressaltada. Se fosse talvez um filme de guerra

100 Realizei a experiência de exibir a cena em questão para uma turma de alunos de Pós-Graduação em Comunicação da linha de estudos de Cinema e apenas uma dentre eles, de forma um tanto aleatória, apostando na beleza do ator, acertou quem seria o protagonista; algo semelhante ocorreu entre turmas de graduação.

mais convencional, a cena em questão, após o episódio de Trisotti, ganharia a seguinte configuração: 1) Trisotti é alvejado e tomba lentamente para a direita; 2) o manche é observado sem comando; 3) o avião começa a sofrer uma instabilidade brutal; 4) Rossati se desvencilha da operação que se encontrava no momento até a instabilidade da aeronave e, com muita dificuldade, consegue se erguer e se dirigir até o manche e voltar a controlar o avião; 5) Rossati, após ter contido a situação de instabilidade e ter posto um substituto no comando do avião, chega a tempo de ouvir as últimas palavras de Trisotti. Porém, a solução buscada é bem outra. Enquanto Trisotti é atendido por Santini e seu assistente, Rossati permanece em seu posto como co-piloto. Em nenhum momento ele assume a posição deixada vaga, à frente do avião, por Trisotti. Tampouco se observa qualquer alteração na estabilidade do vôo que provoque um gancho para um suspense dramático. Nem ele virá a ter qualquer contato direto com Trisotti.

Mesmo quando faz uso do que, potencialmente, seria algo de apelo dramático retrospectivo, como é o caso, por exemplo, do comentário de Trisotti de que quando finda a guerra irá construir uma casa em um vale que sobrevoam, o contexto no qual tal comentário é feito, trivial e pouco enfático, assim como a ausência de um processo de identificação tradicional com os personagens, sobretudo secundários como Trisotti, pouco favorece que se sinta algo de longe semelhante ao da vítima de uma bala próximo ao final do primeiro episódio de *Paisà*, em que a situação de gradual empatia é reforçada pela inserção da música.

Não se pretende, de forma alguma, afirmar-se que a postura coral privilegia necessariamente e de forma equilibrada todos os personagens em cena. Esse momento em que ocorre uma crise na aeronave bem poderia igualmente exemplificar o quanto isso não ocorre. Mesmo com o descentramento da figura do protagonista, ainda assim aqui se observa uma “hierarquia” dentre os personagens envolvidos – quatro em questão. Ou seja, dos quatro membros da tripulação, um deles possui a relevância, de certa forma, diminuída em relação aos outros, ao servir apenas como auxiliar dos pedidos de Santini. Dele, ainda assim importante para a

concretização da tentativa de manter Trisotti vivo, não se saberá o nome mesmo ao final da cena, como é o caso de Santini, e, no momento em que as pessoas se aproximam da aeronave que acabara de efetuar o pouso forçado para acolher seus tripulantes, ele estrategicamente sai pela janela superior do avião, sumindo igualmente do campo visual para dar espaço para que se foque a atenção primeiro em Rossati e depois em Santini, como observado. Como mesmo no plano em que ele auxilia Santini encontra-se em pé e dele não observamos o rosto, seu status na dimensão visual e em termos de diálogo é praticamente nulo.

Enquanto nos manuais de dramaturgia se apregoa como uma das regras básicas as referências numerosas aos nomes dos personagens, aqui a exceção do próprio Rossati habitualmente somente se descobre um bom tempo depois que eles surgem em tela. Fazer uso da estratégia clássica aparentemente não provocaria nada muito diverso, já que todos os personagens apenas “passam” por Gino – inclusive a garota por quem se apaixona –, caracterizando uma narração de fluxo contínuo. Sem falar que, dada a grande quantidade de *personagens* que surgem na narrativa, provavelmente quando Trisotti morre, poucos lembrarão de sua presença, relativamente destacada, no almoço do restaurante dos oficiais que compõe uma das cenas anteriores. Utiliza-se, enfim, o termo *personagem* dada a falta de outro melhor, pois, a rigor, nem isso seriam muitas vezes. Nem uma solução como *interlocutores do protagonista* se adequaria, já que, frequentemente, tais interações se dão entre *personagens* outros que não Rossati, que desaparecem com a mesma rapidez com a qual surgem. Para permanecermos no mesmo exemplo, basta observarmos o quão a cena de aterrissagem ganharia um status dramático diferenciado caso as pessoas que comentassem em solo sobre o eventual risco da descida do avião fossem algumas das quais haviam ganho o menor destaque que fosse no almoço ao qual Rossati se encontrava presente na cena anterior. Por outro lado, e em direta oposição, personagens que haviam surgido na cena do almoço e tido diálogos surgem inexpressivos como meros figurantes em outros momentos do filme.

No caso da coralidade, elaborada a partir da própria dimensão visual, faz-se uso tanto da profundidade de campo quanto do corte rápido. No primeiro caso, os constantes planos nos quais Rossati aparece ao fundo em detrimento de Trisotti, na sua efetiva função como copiloto e aprendiz, podem bem exemplificá-lo, mesmo que tampouco seja difícil encontrar outros exemplos em outras cenas do filme, como quando o oficial de alta patente se aproxima de um grupo de subordinados e começa a conversar com um deles – e sequer sabemos que Rossati é um dos membros do grupo – situando-se na centralidade do quadro, já que todos, com exceção do referido soldado que conversa com o oficial e o próprio, encontram-se de costas para a câmera. No segundo caso, a partir do momento em que a imagem salta constantemente do interior de uma aeronave para outra – sendo que, a partir do momento em que se detém mais particularmente no drama que passa a ocorrer no avião específico onde se encontra Rossati –, parece haver, em escala mais limitada, a dimensão de coralidade que se fazia presente antes em relação à esquadra de cinco aviões como um todo. Tampouco se pode pensar que a dinâmica descrita tenha como única função a desenvolver o efeito de uma narrativa coral, no sentido de que também funciona enquanto instrumento para a elipse, uma das estratégias mais influentes a serem posteriormente assimiladas pelos realizadores dos cinemas novos. Nesse sentido, é particularmente notável o plano em que aparece um dos soldados pulando de paraquedas, plano utilizado tanto na cena 8 como na cena 9. Dado o fato de o foco narrativo se encontrar evidentemente voltado para os aviões da esquadra italiana, poder-se-ia imaginar se tratar de um dos soldados italianos que pula; mas como nenhum avião italiano foi atingido gravemente em nenhuma das duas cenas, pode-se supor, com certo grau de segurança, de que se trata, na verdade, de um avião inimigo atingido. A forma como esse combate aéreo se dá, no entanto, é por demais truncada, caso tenhamos como modelo a narrativa clássica para se afirmar com certeza.

A cena 12 é particularmente interessante para se pensar a dimensão em que coralidade e protagonismo dividem ascendência sobre a narrativa, ainda que tal dualidade já se encontrasse presente

na cena 3. Durante um largo tempo, a cena em que Gino permanece mais tempo longe de ser observado acompanha o esforço coletivo da esquadrilha de resistir aos ataques do fogo inimigo. A tônica de exibir o que ocorre em diversos aviões da esquadra, referida desde o início, quando apresenta sucessivamente os diversos pilotos que comandam os aviões, incluindo Gino, ao contrário do que se poderia supor, seguindo o modelo do cinema clássico, não fica restrita ao prólogo. De fato, antes, refere-se ao contrário, já que o próprio Gino fica ausente nada menos que meia centena de planos nessa cena.

Aqui a opção de se passar de operações efetuadas em planos relativamente fechados, sem qualquer *establishing shot* anterior que venha a tornar mais inteligível a compreensão do espaço com relação à aeronave como um todo, dificultado pela própria exiguidade do espaço em questão e da manutenção do foco para imagens em profundidade, assim como a passagem consecutiva de planos de aeronaves distintas, mina por completo qualquer pretensão de identificação mais precisa com relação a *personagens*, mesmo secundários; ou seja, o que mais importa aqui não é apenas acentuar a dimensão coletiva, como as práticas operacionais, mais do que efetivamente quem as comete¹⁰¹.

Quando Gino surge em cena, protagonizará menos uma cena de ação ou destruição na frota inimiga do que de acuação e defesa, tendo o avião sido atingido e ele precisado pular de paraquedas e se tornar preso em território inimigo. Aliás, de uma maneira geral, os aviões da frota italiana são apresentados como muito menos ousados do que os da frota inimiga. Mesmo que no caso da última apenas se tenha um rápido *flash* no interior de um avião, num plano incomum (plano 287), pode-se perceber, de imediato, que o avião,

101 Porém, ao contrário dos curtas contemporâneos produzidos pelo INCE brasileiro, assim como algumas sequências do longa ficcional *Argila* (1940), de Humberto Mauro, faz-se sempre questão de destacar os rostos dos envolvidos nas ações, e não apenas fragmentos de corpos, sendo que a maquinaria sempre fica em primeiro plano, como aponta Schwartzman (2004) em relação aos curtas brasileiros. Tais práticas, no entanto, estão longe de serem observadas com o rigor quase etnográfico de Mauro; importam, antes, enquanto representação de uma situação de ataque ou defesa de forma mais generalizada, daí a própria reapropriação de planos de uma cena em outra, como aludido.

com um único piloto, parece bem mais dinâmico e capaz de manobras arriscadas em comparação ao modelo italiano¹⁰².

Ao optar por apresentar aviões tripulados por pequenas equipes, assim como a opção de diluir a atenção da imagem entre diversos agentes, o filme nega qualquer possibilidade de comparação do piloto enquanto figura demiúrgica, tal como apresentado em *Cavalleria* (1936), de Goffredo Alessandrini (LANDY, 1998) ou tantos outros filmes do período, incluindo desde o líder do pelotão no japonês *Kato Hayabusa Sento-Tai* (1944) até a imagem de Hitler destacada de outras figuras no voo apresentado no prólogo de *O triunfo da vontade* (1936), de Leni Riefensthal. Aqui, apenas justamente ao piloto inimigo se apresenta tal possibilidade. O avião aqui representa, portanto, menos a extensão do corpo-vontade de um único indivíduo do que palco de uma ação coletiva e compartilhada.

É interessante o jogo proporcionado pela montagem entre planos que apresentam falsos *raccords*, nos quais a pretensa continuidade das ações de fato ocorre em aeronaves distintas. Juntamente com planos que observam a mesma ação repetidamente – como é o caso dos pilotos se munindo das máscaras de gás – é a ocorrência das ações efetuadas e o fato de fazerem parte de uma elaboração conjunta que são sobrevalorizados. Nesse sentido, a participação de Rossati em nada se destaca da média – sua façanha, a de conseguir retornar, como faz menção o título, a partir da apropriação de um avião, quando se encontra prisioneiro, se dará mais adiante. Porém (e mais importante), se essa ação coletiva e o esmaecimento da figura do protagonista caberia como uma luva na célebre frase presente no encouraçado de *La nave bianca* (“Homens e máquinas, num só movimento”), como explicar que ela persista em outras situações que em nada remetem a essa interação? Em outras palavras, esse descentramento e senso de coralidade (caso das cenas do almoço, do hangar, do prostíbulo) ou incapacidade de

102 O modelo italiano apresentado no filme sugere ao menos uma semelhança com o Cicogna produzido pela Fiat a partir de 1937 e utilizado sobretudo pelo exército italiano na Guerra Civil Espanhola, como àquele comporta cinco tripulantes e possui vários pontos de disposição da artilharia. Esse modelo entraria em desuso e seria considerado ultrapassado justamente por volta do momento de lançamento do filme. Para detalhes sobre o Cicogna e outros modelos utilizados no período, ver Italy... (2023).

identificação do real autor da ação ou fonte sonora de enunciação (primeiro encontro dos oficiais com as garotas, hangar) se encontra em cenas de caráter bastante diverso.

Nesse caso, a breve cena do primeiro encontro dos oficiais com as garotas com as quais se divertirão à noite se torna um exemplo prototípico. Torna-se um exercício virtualmente impossível saber quem é quem, e quem fala o que, sendo a penumbra do ambiente a principal responsável por tal imprecisão.

Na cena seguinte, numa espécie de prostíbulo de luxo¹⁰³, a presença de Rossati é bastante apagada; já no final da cena do almoço, as atenções se voltam para ele, quando um superior o saúda como novato e o incita a pagar a conta de todos, sendo motivo de agradecimento e pilhéria.

Outra opção que possibilitará um reforço na dimensão coral do filme são os planos demasiadamente abertos, em que um grupo relativamente grande de pessoas em cena torna pouco acentuado o emissor da fala em questão, algo incomum no primeiro episódio de *Paisà*, como já foi observado em outro momento. Observando-se com atenção, até na maior parte das vezes se consegue identificar quem seja; porém, o que importa aqui ressaltar é que boa parte das vezes não faz muita diferença quem de fato o seja, já que não servirá, geralmente, para uma melhor compreensão da narrativa ou para o estabelecimento do perfil psicológico de nenhum dos personagens, como é o caso habitual da narrativa clássica. Os próprios diálogos se encontram longe de possuir a dimensão dramática presente em *Roma, cidade aberta*. Aqui, eles costumam se tornar aliados, sobretudo, do efeito de *casualidade* com que as ações são apresentadas. Certamente aqui, como lá, os diálogos não funcionam exatamente como força motriz para o avanço da narrativa,

103 Como Sorlin (1996) apontou, é sempre perigoso buscar uma relação entre movimentos tendências mais amplas de determinada época e as produções artísticas do mesmo período. Assim o risco aqui seria, mecanicamente, associar tal cena a toda uma exaltação da virilidade pelo fascismo que passou a ser evitada quando se percebeu a quantidade de soldados portadores de doenças venéreas desde as campanhas militares na Etiópia. Isso tampouco funciona, enquanto sensacionalismo erótico, nas ocorrências em que a nudez parcial tanto feminina (*A coroa de ferro*, *La cena delle beffe*, *Desiderio*) quanto masculina (*I 3 aquilotti*) não eram incomuns, o que não vem a ser o caso em nenhum dos filmes da trilogia.

sendo predominantemente coloquiais ou mesmo acessórios. Em determinados momentos, ainda que em grupos mais reduzidos, como é o caso de Gino e mais dois outros soldados, mesmo se revendo várias vezes o plano, fica-se em dúvida sobre qual dos dois se dirige a Gino. O fato da sonorização ter sido feita, como aliás via de regra no cinema internacional do período, *a posteriori* e, particularmente, o fato de aparentemente sequer ser dos homens as vozes que falam, assim como uma dublagem não muito precisa, evidenciam um pouco caso com um dos ditames básicos do realismo de modelo *hollywoodiano*.

Ocorre uma evidente ausência de circularidade na trajetória de Gino Rossati, assim como da narrativa mais ampla que propõe o filme. Quando se pensa que a introdução com a mãe do piloto pode servir como moldura para toda a narrativa que se segue, ocorre exatamente o inverso. A mãe toca no nome do filho quando a criança lhe indaga sobre o retrato e essa afirma sobre quem se trata; porém, quando a garota quer saber mais sobre Gino, a velha senhora des-conversa e lhe lembra que necessitam voltar ao estudo do piano, apontando para a refutação da habitual utilização em Hollywood de um narrador intra-diegético que serve como “justificação” para a estrutura narrativa. Ao negar à criança a possibilidade de ter acesso à narrativa de Gino, até mesmo por não se encontrar exatamente consciente com precisão dos fatos que ocorrem, a própria estrutura narrativa assume esse papel como nos filmes *hollywoodianos*, aliás, onde igualmente tal presença mais acentuada do narrador se encontra mais vistosa com maior frequência em momentos iniciais do filme. Aqui, igualmente se faz uso de uma outra referência ainda mais explícita ao espectador: uma cartela que dedica o filme “aos nossos irmãos, os pilotos que não retornaram dos céus da Grécia”.

A relativa ausência do protagonista em várias cenas, como é o caso das cenas 3, 5, 8 e 9, e a recusa a se fechar o ciclo com o retorno do filho à casa da mãe, torna compreensível que elementos como a coralidade e a elipse acabem por afastar o filme dos protocolos associados à narrativa clássica, sem incorporá-lo aos do cinema moderno.

Bazin (1991), aliás, parece distinguir a dimensão diferenciada da elipse na narrativa de Rossellini quando se refere à sua produção

neorrealista, ainda que seu raciocínio tenha como objetivo imediato reforçar seu argumento de que os filmes neo-realistas respeitam à *duração do evento*:

Se ela [a decupagem] participa do sentido do filme, como em Rossellini, é porque os vazios, os brancos, as partes do evento que nos deixam ignorar são eles próprios de uma natureza concreta: pedras, que faltam no edifício. Como na vida não sabemos tudo o que acontece aos outros. A elipse na montagem clássica é um efeito de estilo; em Rossellini ela é uma lacuna da realidade, ou antes, do conhecimento que temos dela e que é por natureza limitado (BAZIN, 1991, p. 282).

Mesmo não endossando a visão peculiar de Bazin (1991), pode-se pensar, no mínimo, que a elipse em Rossellini provoca um efeito diferenciado em relação à narrativa da elipse presente no cinema clássico.

Porém, até em cenas em que a presença do protagonista é bem delimitada, como é o caso da cena 14, ocorrem momentos nos quais a imagem se descola do protagonista em si para acompanhar outros motivos. Na cena em questão, Gino consegue que o guarda aceda que ele atravesse o arame farpado do local onde se encontram aprisionados soldados italianos, dentre eles um gravemente enfermo, e vá buscar água em um poço. Existe uma pequena multidão ao redor, incluindo crianças. O frio é intenso, como fica demonstrado no esforço do protagonista para tentar esquentar suas mãos, sendo tudo marcado por vários movimentos de câmera, um deles particularmente de interesse para o que se pretende discutir aqui. Trata-se de uma panorâmica que descreve o ambiente que, de certo modo, parece antecipar os longos planos descritivos dos quais Fellini fará uso a partir de *A doce vida*. Porém, se no caso de Fellini tais planos – sobretudo *travelings* – encontram-se vinculados à pouco realista apresentação de tipos exóticos que mais parecem se encontrar direta ou tenuemente associados à subjetividade de seus protagonistas, aqui apresentam um ambiente bem mais amplo do que pretensamente uma mera descrição do ponto de vista óptico do protagonista, por mais que, visualmente, sejamos encorajados ocasionalmente a tal analogia.

O plano inicia com crianças brincando ao fundo enquanto um casal discute ao redor de uma panela que cozinha e os aquece ao

mesmo tempo, passa por sentinelas que fazem a guarda dos prisioneiros italianos e se desloca para uma mulher que desce as escadas e sai correndo em direção ao poço, em meio à multidão. Há um corte para um plano que se aproxima dela. No caso de um filme que estivesse mais próximo de se basear em um fluxo narrativo mais consistentemente articulado em torno do personagem principal, teríamos de imediato uma troca de olhares entre ela e Gino – retrospectivamente se saberá tratar-se da filha do médico, que se envolverá amorosamente com Gino. Porém, surpreendentemente ela volta-se para uma situação que passamos a acompanhar e da qual nada inferimos ainda: a imagem de um homem, vestido em trajes de sacerdote, que se aproxima montado no lombo de um burro e guiado por uma criança. A mulher o recebe e o leva ao alto da edificação, ao redor da qual se encontra um grande grupo de pessoas. Porém, a câmera não segue os dois ou ocorre um corte para que se possa acompanhar o desenrolar da ação a partir do ambiente interno. Uma mulher surge do alto da escadaria e começa a gritar por alguém que se encontra no grupo de crianças que brinca e é ninguém menos que seu filho. Somente então a câmera se voltará ao ambiente interno no qual agoniza o soldado pelo qual Gino e alguns outros homens velam. Se do episódio com o padre ou semelhante apenas se pode pressupor algo como uma extrema-unção, mas já apresenta uma personagem que ganhará alguma relevância para a trama, surgindo logo após no ambiente no qual se encontra Gino, outros prisioneiros e o enfermo, do reencontro entre a mãe e a criança se ficará apenas com o momento dramático. Importa ressaltar, aqui, o esforço de apresentar vários dramas que ocorrem paralelamente – o soldado enfermo e febril que delira, a mãe que reencontra o filho em bom estado e alguém que, aparentemente, se encontra em estado terminal, ao qual não temos acesso visual.

É bem provável que *Un pilota ritorna* tenha sido o filme da trilogia que tenha proporcionado maior prazer pessoal ao realizador, tendo em vista sua duradoura paixão por aviões que já havia lhe garantido a sua admissão no universo da indústria do cinema italiano através de sua participação como assistente de direção, roteirista e supervisor das sequências aéreas de *Luciano Serra, piloto* (1938) (BONDANELLA, 1993).

Dentro do panorama cinematográfico contemporâneo à sua produção, *Un pilota ritorna*, apresenta opções estilístico-narrativas inéditas na produção similar pesquisada¹⁰⁴. Seu relativo distanciamento emocional diante do que narra não encontra paralelo em nenhuma das produções contemporâneas. Quando comparado a um filme como *Kato hayabusa sento-tai* (1944), de Kajirô Yamamoto, percebe-se que praticamente tudo os torna distantes, como é o caso do uso triunfalista da música, das cenas espetaculares de destruição provocadas pela força aérea nipônica contra seus inimigos e da relativa inépcia desses em efetuar algo semelhante, além do tratamento cerimonial profundamente respeitoso diante dos mortos – no caso do filme de Rossellini, a única referência a um soldado italiano morto é observada de forma relativamente seca, como comentado, e não volta a ter qualquer ressonância futura na narrativa. Mesmo os momentos que aproximam o filme de Yamamoto de uma dimensão coral, no qual o coletivo se sobrepõe ao individual, são marcados muitas vezes por um tom ufano, via de regra ausente na trilogia (à exceção de alguns momentos de *La nave bianca*). Outro diferencial, talvez mais significativo, seja o fato de, quando Kato Hayabusa se encontra presente, tal dimensão coral fica praticamente abolida por conta da hierarquização convencional entre protagonista, coadjuvantes e extras se concretizar sobremaneira nos diálogos e na dimensão visual.

Já sobre *Un pilota retorna*, Brunette (1996, p. 21) observa que, a respeito de sua coralidade, ela “[...] é mais importante para o diretor nesse momento de sua carreira” do que focar individualmente na figura de Girotti – sobretudo na primeira metade do filme –, sendo

104 A título de exemplificação, longe de pretensões exaustivas, pesquisou-se no site IMDB algumas produções lançadas entre 1940-1945 cujos enredos fossem predominantemente voltados para ações e personagens vinculados à Força Aérea, tal como o filme de Rossellini, e chegou-se a uma lista de 21 produções, sendo doze norte-americanas, duas britânicas, duas alemãs, uma japonesa, uma italiana (o próprio filme de Rossellini) e uma sueca. Os critérios de seleção foram através de palavras-chave e muitas produções de cinematografias periféricas como a mexicana (*Escuadron 201*, de 1945) ou brasileira (*Caminho do céu*, de 1943) acabaram por ser marginalizadas por não possuírem palavras-chave destacadas no site. No caso, a primeira foi prontamente incorporada, até por se ter tido acesso ao filme em questão, o que não ocorreu com muitas das produções listadas, das quais somente se teve acesso a trechos, *trailers* ou nem mesmo isso, enquanto a produção brasileira infelizmente é tida como perdida.

essa característica mais proeminente a partir de sua segunda metade, com o desenvolvimento da trama amorosa. Alguns paralelos da trama romântica provocando uma inclinação para o território mais próximo do convencional podem ser traçados aqui com o filme imediatamente anterior da trilogia (*La nave bianca*).

FIGURA 19 | Plano bastante comum em *Un pilota ritorna*, com Trisotti em primeiro plano e Gino desfocado ao fundo



FONTE: Un Pilota Ritorna (1942).

FIGURA 20 | Gino passa praticamente despercebido nesse e em vários outros planos



FONTE: Un Pilota Ritorna (1942).

Quando se pensa em termos de sonorização, obtém-se igualmente uma solução pouco ortodoxa para os padrões do cinema internacional contemporâneo quanto muitas das apresentadas no plano visual. Para ficar em um único exemplo, é o que ocorre na cena 8, onde tem-se, durante cerca de cinco minutos, um som primordialmente ocupado pelos motores dos aviões, destituído de trilha sonora e com raros e desimportantes comentários eventuais. Apenas ao final da referida cena é que se tem um diálogo entre Trisotti e Rossati, seguido pelo retorno da trilha que irá enfatizar a situação de o avião ter sido atingido e se encontrar em queda.

7.

A trilogia militar de Rossellini: considerações gerais

Tensões e contradições

Neste capítulo, pretende-se apresentar ou rediscutir muitas das questões postas ao longo do texto com relação à trilogia como um todo. Duas questões básicas, no entanto, permeiam a discussão de forma mais incisiva: a relacionada à configuração narrativa e a *mise-en-scene* apresentada pela trilogia, tendo a coralidade como um dos elementos centrais; e a questão referente à relação dos filmes com a dimensão de propaganda.

Algo que não fugiu ao olhar crítico, mesmo na época de seu lançamento, diz respeito à conformação algo excêntrica entre uma estrutura dramática mais próxima – em certos aspectos – do documentário e uma dramatização mais convencional, portanto não se podendo impingir tal caracterização como associada à participação de De Robertis, já que se encontra presente nos outros dois filmes da trilogia e em filmes posteriores, a exemplo de *Roma, cidade aberta*. Comentando *L'uomo dalla croce*, De Santis faz referência à *veia franca de documentarista* do realizador por um lado, mas também igualmente a uma ambientação atmosférica nada “[...] distante da produção francesa do pré-guerra” (CINEMA 168, 25/06/1943,

p. 374). Curiosamente, décadas após, quando se refere a momentos de encenação mais tradicional em *Roma, cidade aberta*, como os referentes ao *staff* nazista, Restiro (2002) os vincula ao *melodrama hollywoodiano clássico* ou, numa ousadia criativa, à estética passadista dos filmes de *telefone branco* da época fascista que justamente os filmes realistas colocavam em xeque. A contraposição entre estilos tão diferenciados, observada com mais incômodo pelo crítico contemporâneo ao lançamento dos filmes, encontra-se presente em todos os filmes da trilogia.

Não se pode afirmar que os filmes que compõem a trilogia militar possam ser observados como peças de propaganda *tout court*. Mesmo quando se leva em conta *Un pilota ritorna* (1942), o que mais se aproxima de um modelo laudatório e de um herói fascista típico pensado tanto a partir de elementos extra-textuais ou transtextuais, como o fato de ser interpretado pelo galã Massimo Girotti – enquanto os outros dois foram vividos por atores não profissionais – quanto por marcantes referências internas, o filme se encontra longe de reproduzir um herói como comumente apresentado na cinematografia do período. Trata-se de um piloto oriundo da elite social que, como outros à sua altura, possui um camareiro particular que lhe veste o casaco, arruma as malas e a quem o personagem se dirige, por vezes, de forma ríspida e impaciente. Trata-se de algo muito diverso do capelão que protagoniza *L'uomo dalla croce* e do jovem marinheiro de *La nave bianca*, que, mesmo não sendo explicitado a qual extrato social pertencem, certamente se encontram longe de possuírem vínculos de proximidade com a elite¹⁰⁵. Trata-

105 Trata-se de diferenças que são frisadas, de modo ainda mais particularizado, por Masi e Lancia (1987), que se referem à evidente falta de carisma da máscara impassível do ator amador que vivencia o capelão em *L'uomo dalla croce* nos seguintes termos: “[...] não há a arrogância do Tenente Rossati nem a espontaneidade do marinheiro Augusto Basso” (MASI; LANCIA, 1987, p. 17). Não deixa de ser curiosa a comparação que Bondanella (1993) efetiva do modo convencional com que o capelão é descrito em sua *dimensão heroica*, longe de diversa do modelo *hollywoodiano*, que, antes, sugere uma apreciação não muito cuidadosa do filme para defender posições que parecem já se encontrar articuladas *a priori*. Se de fato o personagem empreende uma ação que pode ser apreciada como heroica, ela se refere à sua entrega no que impôs a si próprio enquanto missão, mesmo assim não sendo esse exatamente o foco dos heróis *hollywoodianos*, geralmente vinculados às ações de impacto mais amplo, mas principalmente se distinguindo da forma como isso vem a ser encenado. A disparidade

se igualmente do único personagem sob o qual se vislumbra algo associado ao ambiente doméstico familiar extra-militar ou distante do militarismo, se levarmos em conta que a *madrinha* de Basso se encontra como enfermeira voluntária que trata dos feridos em combate. Sobre o protagonista de *Un pilota ritorna*, por mais que Rossellini tenha trabalhado, através de estratégias diversas, contra a heroicização do personagem e correlato vedetismo do galã Girotti, como observado, não seria exatamente equívoca a apropriação ir-restritamente laudatória que o órgão oficial do Partido Fascista *Lo Schermo* efetua:

Um louvor especial vai para Massimo Girotti pelo empenho construtivo que colocou em interpretar o personagem central da película. Nos uniformes azuis da nossa força militar nos céus a galante figura destaca-se por sua masculinidade [...] quase a sintetizar a virtude militar de nossa gente (LO SCHERMO, n. 1, 1942, p. 16.).

Isso é algo que, evidentemente, a publicidade do filme procura capitalizar, apresentando uma foto de Massimo Girotti sentado no topo de uma escada ao lado do avião com os dizeres “uma página de heroísmo na atmosfera ardente da guerra aérea” (CINEMA, 1941, s. p.). Porém, nem toda a crítica da época concordava com tal percepção. Numa visão bem mais próxima da aqui defendida, os articulistas da mesma *Cinema*

que havia estampado tal anúncio tinham uma compreensão bem distinta e sua apreciação, embora endereçada diretamente ao espectador, bem poderia servir como resposta à crítica anterior, publicada dois meses antes do seguinte comentário:

[O espectador] não terá surpresas se explicarmos que a vida do aviador que outros querem, a qualquer custo, tornarem retórica e falsa, sob o esquema falsificado do cinema hollywoodiano, for aquela que o filme terá apresentado. A quem possa considerar *Un Pilota Ritorna* uma empreitada de fundo absolutamente heroico, aventureiro e possui no piloto Rossati, interpretado por Massimo Girotti, aquele tipo de piloto americano encarnado por [Clark] Gable, [James]

entre a escolha de um ator profissional em *Un pilota ritorna* aparentemente se deu pela insegurança em relação ao ator amador (como era indicado previamente na proposta do roteiro) (BEN-GHIAT, 2000).

Cagney ou [Edmond] O'Brien, afirmamos que mude de ideia" (CINEMA 138, 25/03/1942, p. 167, grifo nosso).

Porém, essa concepção de realismo, tal como destilada pela revista *Cinema*, parece ocasionalmente coincidir ou se mesclar sem maiores problemas com as prerrogativas oficiais do *establishment* fascista, tal como em editorial, quando se afirma sobre a necessidade de um cinema que "[...] interprete a vida italiana, a nossa civilização, a nossa sensibilidade, o caráter e o gênio da nossa raça" (CINEMA 169, 10/07/1943, p. 7). No limite, poder-se-ia pensar que, sobre um mais amplo espectro de uma postura realista que possa conviver sem maiores problemas com os ditames nacionalistas do regime, mais acentuados nos anos da guerra, com a negação da corrente *cosmopolita* que havia florescido na década anterior, poderia ser estabelecida uma abertura para concepções mais pontuais e direcionadas para uma postura nacional-popular de cunho mais abertamente crítico, como o sugerido pelo discurso de Alicata ou De Santis¹⁰⁶. Essa maior pontualidade, inclusive, surge no próprio editorial, assinado coletivamente com o nome da própria revista, quando se afirma, de forma mais concisa que anteriormente e tocando em dois pontos fundamentais associados com a defesa desse novo realismo, que "[...] do estúdio e da observação dos indivíduos se pode proceder a uma avaliação demasiado genérica do caráter de um povo" (CINEMA 169, 10/07/1943, p. 7). Aqui se ressalta, primeiro, a necessidade de se compreender "poeticamente" as ruas enquanto potencial espaço de auscultação de uma realidade contemporânea mais precisa e, por extensão, de recusa do drama histórico, assim como a recusa ao protagonismo individual que traz a dimensão coral de parte desse novo realismo. Portanto, e de forma curiosa, é justamente o crescente conservadorismo nacionalista que poderá ser utilizado como via de acesso ao discurso por um maior realismo

106 Alicata ficará fiel a essa postura em momento posterior igualmente, quando se torna um dos aliados de Togliatti na postura crítica contra o excessivo *culturalismo* ou *cultura enciclopedista* que, segundo eles, norteia as páginas da relativamente bem sucedida revista *Il Politecnico* (1945-1947), encabeçada por Elio Vittorini, de quem se cobrava um "correto" posicionamento ideológico ao dar espaço elogioso para autores como Hemingway e não para informações e notícias de cunho mais diretamente político (cf. GUNDLE, 2000).

nas telas, de viés de esquerda, e que essa valorização do elemento nacional não se limita à polarização entre *strapaese* e *stracittà* do debate literário anterior.

De forma mais articulada, em termos de discurso estético, os propugnadores de um novo realismo que buscasse uma representação da Itália mais próximo da concepção “nacional-popular”, por exemplo, admitem a admiração pelos realizadores franceses – Renoir e Carné, mas não Duvivier e seus satélites –, algo que fica patente na recepção dividida que sua produção obteve junto à crítica:

Alguns observam em seus personagens e em seus ambientes graves e pitorescos o vulgar de certos romances da pior literatura parisiense; outros enxergam na sua predileção por certos tipos, lugares e histórias, uma atitude extremamente refinada, um pouco semelhante ao decadentismo de Baudelaire, que restitui ao elemento exótico ou plebeu um senso capaz de evocar imagens estranhas e turvamente misteriosas (CINEMA 44, 25/04/1938, p. 278).

Ademais, no realismo francês como um todo, observa-se uma tendência a “[...] assumir decisivamente o modo e o tom do naturalismo [...], o seu típico interesse pelos aspectos patológicos da realidade” (CINEMA 127, 10/10/1941, p. 216). Há um modelo a ser contrastado a esse realismo “quase decadente”. O realismo de Verga é indicado como solução e antídoto, já que parece indicar a “[...] única exigência historicamente válida: a de uma arte revolucionária inspirada em uma humanidade que sofre e que espera” (CINEMA 127, 10/10/1941, p. 216).

Tal proposta encontrou adversários nas próprias páginas da revista *Cinema* que deixaram entrever suas compreensões de realismo em jogo. Um deles é Fausto Montesanti. O autor afirma que, mesmo sendo bem intencionada a referência a Verga do artigo de Santis e Alicata e a necessidade de “[...] uma narrativa cinematográfica verdadeiramente nossa [...] na qual todos os aspectos de nosso povo, até mesmo os menos belos, possam emergir” (CINEMA 129, 10/11/1941, p. 281), ele contra-argumenta afirmando que verdadeiramente inovador seria que “[...] verdade e poesia nascessem do trabalho espiritual do poeta [...] sem qualquer débito para uma forma de arte pré-existente” (CINEMA 129, 10/11/1941, p. 281).

Para Montesanti, seria o *pressuposto literário* que teria inviabilizado tentativas de realismo anteriores como a norte-americana e a vinculada ao *realismo poético* francês. O que fica patente nos argumentos do autor é uma crença na imagem em si própria enquanto sinônimo de aproximação com uma verdade “[...] imediatamente acessível aos sentidos” (MARCUS, 1986, p. 15), em diálogo com certa tradição de vanguarda que advocava um “cinema puro”. Isso, por sua vez, não se situa de forma distante daquela pensada por Visconti e seus colaboradores, cujas duas obras mais intensamente vinculadas ao neorrealismo trabalham com duas adaptações literárias e que, dos três grandes nomes do movimento, é o que, de longe, mais intensamente possui vínculos com o teatro.

Para esse último grupo e em resposta ao artigo de Montesanti, se faz uma defesa de gestos do cotidiano de personagens “anônimos” como uma premissa de sua produção futura, espelhando-se em algo que já havia sido posto pela literatura de Verga:

[Q]ueremos trazer a nossa câmera à estrada, aos campos, aos portos, nas fábricas de nosso país: também somos convictos que um dia teremos um filme bastante belo seguindo o passo lento e cansado do operário que retorna à casa, narrando a poesia essencial de uma nova vida pura que se fecha sobre si mesma (CINEMA 130, 25/11/1941, p. 315)

Trata-se de um posicionamento que não possui o caráter meramente estético-genérico presente em Montesanti que se faz demarcar de forma diretamente política, antecipando a *crônica do dia-a-dia e o sentimento pelos humildes* que será uma das características a ser associada ao neorrealismo, já que os locais associados aos projetos futuros estão vinculados a ambientes vividos pela classe trabalhadora – campo (depreende-se do contexto que se trata de trabalhadores do campo), portos e fábricas.

A recusa ao estético-genérico, por sua vez, parece traír uma aproximação com Gramsci¹⁰⁷, para quem os intelectuais italianos haviam instituído sua produção dentro de um modelo que possuía

107 Para uma aproximação didática com o pensamento de Gramsci, existe uma vasta bibliografia. Cito, dentre outros, Reis (2009), que traz uma igualmente didática aproximação do

como horizonte um cosmopolitismo pedante que se negava a dialogar com a situação concreta italiana e, sobretudo, de enxergar ou dialogar com a cultura das classes populares. A admiração pela obra de Verga se direciona nesse sentido, pois esta, ao menos potencialmente, traria elementos mais condizentes com a percepção de uma cultura nacional-popular, como a descrição de elementos de uma realidade social específica popular italiana – mesmo que ainda não fosse exatamente no sentido elaborado pelo autor sardo. De certa forma, o que a cultura artística italiana em geral fazia se encontrava fortemente identificado com uma cultura política de base elitista, que, por sua vez, havia sufocado qualquer tentativa de expressão das lideranças mais próximas dos anseios populares – como o de reforma agrária –, partindo de setores que se encontravam bem menos articulados no momento da unificação do país.

Se Verga não parece ter sido citado diretamente por Gramsci, o mesmo não pode ser dito de outra referência importante ao neorealismo: o crítico literário do século XIX Francesco De Sanctis, cujo projeto de círculo filológico a ser criado “[...] exigia sobretudo uma nova atitude em face das classes populares, um novo conceito do que é ‘nacional’, diverso daquele da direita histórica, mais amplo, menos exclusivista, menos ‘policial’, por assim dizer” (GRAMSCI, 2001 *apud* REIS, 2009, p. 311).

A *questão social*, tal como se configurará na produção neorealista sob a forma de *diário público* sugerida por Brunetta (2003), certamente encontrará menor precedência na trilogia aqui discutida do que em filmes como *O coração manda* (1942), de Blasetti, ou *A culpa dos pais* (1943), de De Sica. Uma aproximação dos filmes de Rossellini do período fascista aponta para uma dimensão do cotidiano menos enraizada numa visão restrita de classe, bem mais presente igualmente na produção *escapista* de comédias-dramas sentimentais, ficando a presunção desta ser uma questão mais de investigação a partir do que é apresentado, mas não posto de forma enfática pela narrativa.

Risorgimento, Jones (2006), que discute de forma didática os seus principais conceitos, e Pozzolini (1970) e Fusaro (2015).

Em *Alfa tau!* (1942), de Francesco De Robertis, a contraposição sob a forma de chiste entre um oficial e seu impecável ambiente de repasto e a forma como é saudado pelos colegas, logo seguida pela observância de semelhante cena no caso de um marujo comum comendo em sua marmita e saudando de forma bastante popular os que adentram o ambiente, pode até ser considerada como talvez uma referência consciente das disparidades sociais e hierárquicas. Isso, por sua vez, não seria algo não impensável, se sabendo da influência de Eisenstein sobre o realizador, sendo sua adaptação para a chave jocosa uma forma talvez de driblar os mecanismos de censura imperantes. Com relação a *Un pilota ritorna*, no entanto, as diferenças sociais observadas no filme de Rossellini parecem antes serem uma naturalização das próprias práticas sociais cotidianas.

A linguagem e seu uso se torna igualmente um instrumento privilegiado para se observar as distinções sociais. Já desde a *análise exploratória* efetuada na trilogia, assim como na análise que lhe sucedeu, algumas expressões de uso comum que são apropriadas de maneira diversa pelos realizadores são observadas, como é o caso de *signorsi*. Essa saudação de subordinação militar¹⁰⁸ presente na trilogia (sobretudo em *La nave bianca* e *Un pilota ritorna*) chega a ser quase ironicamente comentada na figura de um médico em *Giarabub* (1942), de Goffredo Alessandrini, que afirma *si signor* e acaba sendo imediatamente corrigido por seu superior, como que demonstrando seu trânsito menor no meio estritamente militar da base onde se encontra locado. O mesmo ocorre no que se refere ao comentário irônico do personagem vivido por Girotti em *Anni difficile* (1948), de Luigi Zampa, que reclama, em um determinado momento, da quantidade de *signorsi* que deve ouvir e falar todos os dias. O contato com boa parte da produção do período, no entanto, acena para a reapropriação militar do uso de uma expressão que remete à própria cultura italiana e ao seu grau de hierarquização e autoridade, como quando é ouvida na boca de um personagem de um drama ambientado em meados do século XIX, caso de *Processo*

108 Saudação oficial do exército italiano que foi revogada somente em 1992, através de decreto presidencial (cf. CORRIERE DELLA SERA, 2023).

alla città (1952), também de Zampa; ou teria sido esse um uso retrospectivo, não fazendo a expressão parte do vocabulário do período?

Uma dimensão que afasta os filmes da trilogia de outras produções de guerra italianas contemporâneas é a sua relação mais oblíqua, “imperfeita”, com o melodrama. Ao contrário do que se poderia supor de semelhante com o realismo de Rossellini em filmes como *L’assedio del alcazar* (1940) ou *Bengasi* (1942), ambos dirigidos por Augusto Genina, com a dimensão coral do primeiro e uma estética próxima da documental para várias das sequências do segundo, como a da retirada dos moradores de *Bengasi*, em seu início, mais distinções que semelhanças acabam por se impor. A maior de todas, certamente, é a da quase completa ausência de referências familiares e matrimoniais por conta de seus protagonistas. Nos filmes de Genina à dimensão mais plural, coletiva, coral, logo se tem a contração de um núcleo familiar bem definido, articulação que segue, de forma mais próxima, toda uma tradição que remete a Griffith, como é o caso exemplar do prólogo de *Bengasi*, onde a movimentação coletiva de abandono da cidade que se tornou alvo da guerra é logo seguida pela cena na qual seu protagonista consegue ter tempo para se aproximar de casa e rever seu filho. Quando se pensa o mesmo em *La nave bianca*, filme no qual, por influência ou não de De Robertis, ainda se tenta articular uma história de amor com sua estrutura aproximada do documentário, essa construção melodramática, mesmo incorporando alguns de seus clichês mais comuns – como é o caso dos medalhões de Basso e sua *madrinha* – ainda demonstra ser demasiado incipiente e relativamente pouco articulada com o restante do filme. Em *Un pilota retorna*, não existe o retorno à mãe de Rossati, entrevista rapidamente ao início, e, do capelão de *L’uomo dalla croce*, não se sabe absolutamente nada sobre a existência de qualquer familiar seu.

A própria trilha sonora, considerada como o *calcanhar de Aquiles* dos filmes de Rossellini, quando apreciadas retrospectivamente por conta de sua forte carga melodramática, ainda assim efetua um papel bem menos orgânico do que o presente na obra de Genina. A título de comparação, pode-se observar, de *Bengasi*, a cena em que o pai reencontra o filho e tocam os acordes no momento em

que o protagonista adentra o quarto do filho, para se perceber como se encontra muito mais próxima das convenções *hollywoodianas* em relação às trilhas de Renzo Rossellini em que vários momentos dramáticos – como é o caso da morte de Santini em *Un pilota ritorna* – são destituídos de trilha musical, sendo esta mais enfática para os momentos de avanço coletivo das forças militares. Isso sem observar outros momentos de sentimentalidade ainda mais efusiva ligada aos laços parentais diretos no caso de *Bengasi*, como é o caso do protagonista retornando para casa para descobrir a cama vazia do filho morto ou o episódio da mãe, que reencontra o filho, porém cego.

Do mesmo modo, ao contrário da conhecida resistência na vilanização do inimigo, por vezes apresentado até com laivos de condescendência que beiram o inverossímil – como é o caso dos oficiais ingleses que conversam com um Rossati recém-capturado de igual para igual, no mesmo ambiente em *Un pilota ritorna* –, essa se encontra bastante demarcada tanto em *Alcazar*, no qual em vários momentos os republicanos são observados como pusilânimes, como, novamente em *Bengasi*, em que um grupo de soldados ingleses humilha gratuitamente o pai do rapaz cego, enquanto a mãe se encontra ausente justamente para buscar o filho. Acerca desse episódio, após uma sucessão de violências – incluindo o assassinato de seus pássaros domésticos e tiros disparados contra a casa –, o pai tem como golpe de misericórdia a violação justamente da terra tão cara, equiparação evidente da nação, que fora tão cantada na primeira metade da década anterior pelo próprio cinema italiano, a ponto de se transformar em título (*Terra madre*, de Blasetti). Nesse momento, completamente fora de si, o idoso camponês revida e é brutalmente morto.

Mesmo quando se pensa em pretensos pontos em comum, estes não resistem a uma análise minimamente mais detida. A evocação “realista” de *Bengasi*, por exemplo, no filme de mesmo título de Genina, foi efetuada nos estúdios Cinecittà e não em locações e, mais importante, o que é referido como coralidade nos filmes de Genina possui características bastante distintas do observado na trilogia de Rossellini.

Em *L'assedio del alcazar* e *Bengasi*, acompanha-se, com relativa constância, determinado grupo de personagens, suas vicissitudes e alegrias – algo mais próximo de ser observado em *Roma, cidade aberta* do que em certos episódios de *Paisà* ou nos filmes da Trilogia Militar. O foco narrativo se dispersa por núcleos diferenciados, mas acaba voltando a fazer referência aos mesmos núcleos, numa estrutura mais próxima talvez de uma forma dramatúrgica bastante popular no Brasil (a da telenovela) do que dos filmes de múltiplo enredo, ao menos daqueles produzidos a partir da década de 1990. Quando se observa filmes como *Short cuts*, de Altman, ou *Magnólia*, de Paul Thomas Anderson, os elementos que aproximam algo de comum entre as tramas diferenciadas, é percebido que há uma elaboração de cunho mais extra-diegético do que no interior da própria narrativa daqueles em oposição à telenovela brasileira. No final das contas, o que aproxima minimamente as diferenciadas tramas de ambos os filmes, mais do que o frágil elemento em comum vivenciado por ambos – o terremoto em Los Angeles no caso de Altman, ou a chuva de sapos, no caso de Anderson –, acaba sendo algo da ordem intangível, relacionado aos aspectos mais amplos da sociedade contemporânea.

A partir do protagonismo, pode-se ter uma boa medida do que diferencia a coralidade nos três casos. Tomando os filmes em sua integridade, observa-se que os filmes da trilogia são os que mais se encontram definidos quem são os protagonistas, enquanto que, no outro extremo, se encontram os filmes de múltiplo enredo – os filmes de Genina – se situando a meio caminho entre as polaridades. Nos dois últimos casos, poder-se-ia afirmar que a coralidade se concretizaria de modo mais incisivo, já que sequer de um protagonista se falaria mais de 16 (caso de *Nashville*, de Altman) ou de 24 (em *short cuts*), o que, de certa forma, também se aplicaria, em menor escala, para os filmes de Genina. Porém, cumpre ressaltar que a passagem de protagonista para protagonista, no caso do acompanhamento sucessivo de tramas diversas com relativo grau de equiparação em termos de tempo narrativo, acaba provocando uma sutura muitas vezes ausente na trilogia, em que a presença de um único protagonista não impede que este seja observado em meio aos outros,

portando o mesmo status de um figurante que sequer voltará a ser observado para além da cena em questão; ou, ainda, que ele simplesmente desapareça por praticamente uma ou duas cenas inteiras (caso de *Un pilota ritorna*) sem que qualquer outro assuma de fato o protagonismo ou que ele somente seja observado após dez minutos de filme iniciado (caso de *L'uomo dalla croce*)¹⁰⁹.

Quando se observa, uma vez mais, a cena do jantar coletivo entre oficiais em *Un pilota retorna*, ou ainda a cena da conversa e escrita de cartas sobre/para as madrinhas de *La nave bianca*, poderia-se ter a presença de um enredo com múltiplos personagens, numa proximidade invertida do filme de múltiplo enredo, caso observássemos, com relativa fidelidade, ações de um grupo daqueles personagens. Como isso não ocorre, e até observarmos a presença ocasional de um ou outro deles, posteriormente essa se torna uma questão de observação minimamente detida, podendo-se pensar que a coralidade nos filmes da trilogia encontra-se presa ao caráter flutuante que, por sua vez, faz com que se aproxime a lente ocasionalmente de potenciais figurantes e cuja diferenciação daqueles na maior parte das vezes se dê apenas pelo fato de chegarem a ter uma ou poucas falas a mais.

Ao contrário de certos filmes de múltiplo enredo dos anos 1990, tanto os filmes de Genina quanto da trilogia apresentam personagens vivenciando uma situação em comum, que é a guerra. Com relação aos primeiros, existe uma gradação mais significativa. Pode-se pensar que a alcunha de *múltiplo enredo* para um filme como *Short cuts*, por exemplo, é bem mais contemplada do que a de

109 No limite, poder-se-ia pensar, a partir de pistas deixadas por Bazin, que a própria figura humana pode ser descentrada em razão “[...] de um bonde que passa, de uma pedra que rola, de um pedaço de muro” que acabam possuindo a “mesma relevância formal que dará a imagem seu sentido dramático” (BAZIN, 1991 *apud* GALLAGHER, 1998, p. 289). Sob essa perspectiva, se poderia pensar numa coralidade de sentido mais universalizante que englobaria igualmente o mundo dos objetos, e não apenas em termos necessariamente antropocêntricos? O filme ao qual Bazin se refere é *Alemanha, ano zero*; porém, esse texto, publicado originalmente em fevereiro de 1949 em *L'ecrain français*, teria sua versão modificada quando da publicação em *Esprit*, três meses após, numa versão mais curta, sem as observações negativas direcionadas ao filme e sem algumas passagens como a acima descrita. Tanto a coletânea francesa de artigos de Bazin – *Qu'est que ce le Cinéma?* – quanto suas versões brasileiras optaram pelo artigo posterior.

um filme como *Nashville* (1975), já que, no primeiro caso, a rigor, a única coisa que os personagens compartilham, até o momento do terremoto, próximo do final do filme, é o fato de viverem na mesma cidade, enquanto que, no segundo, todos os personagens giram em torno de um festival de música *country*.

É curioso pensar que, mesmo alguns filmes do próprio Rossellini citados como exemplos de coralidade, como é o caso de *Francisco, arauto de Deus*, aproximam-se mais fortemente de exemplos como os de *L'assedio del alcazar* ou *Bengasi* acima referidos, assim como de pequenos coletivos que são observados do início ao final que são comuns nos filmes de guerra, a exemplo de *Battleground* (*O preço da glória*, de 1949, dirigido por William A. Wellman). No caso da trilogia, sobretudo o segundo e o terceiro filmes, não apenas se acompanha um grupo do início ao final que acaba se tornando algo como o personagem principal coletivo do filme, algo relativamente comum ao gênero do filme de guerra, mas mesmo tais grupos se limitam a momentos específicos da trama – como é o caso da abertura de *L'uomo dalla croce* ou do almoço que é pago pelo novato Rosatti em *Un pilota retorna*; ou, ainda, a conversa sobre as madrinhas e todos reunidos na enfermaria após terem sido vítimas da operação de guerra em *La nave bianca*. Nesse sentido, e para os propósitos de maior interesse do presente texto, os filmes da trilogia também acabam por se diferenciar da dimensão coral presente nos filmes de De Robertis (*Uomini sul fondo*, *Alfa tau!*), que também compartilham da utilização mais comum de grupos sendo observados em conjunto.

Em última instância, talvez se possa pensar as cenas de maior intensidade “coral” como dentro daquele propósito que Bazin (2014) fala a respeito de *Paisà* enquanto comenta sobre a distinção entre o que chama de *fato do plano*. O primeiro, do qual Rossellini tomaria partido, um evento *múltiplo e equívoco*, cujo sentido somente passa a ser compreendido *a posteriori*, algo que se aplicaria igualmente aos personagens:

Pelo mesmo motivo o comportamento dos atores procurará nunca dissociar a interpretação deles do cenário ou da interpretação dos outros personagens. O próprio homem não é senão um fato

entre outros, ao qual nenhuma importância privilegiada poderia ser dada *a priori* (BAZIN, 2014, p. 303, grifo do autor).

Não há, portanto, uma ascendência do perfil psicológico do personagem sobre o mundo retratado. O drama humano ou seu cotidiano trivial é observado a partir de um escopo mais amplo, mas não existe a proximidade maior com nenhum dos três protagonistas da trilogia. Sabemos quase tão superficialmente de suas expectativas afetivas quanto a de qualquer outro personagem.

Uma outra possibilidade interessante de comparação das estratégias discursivas elaboradas para os filmes da trilogia militar são as considerações que Michael Renov (2004) esboça em sua apreciação de *Dias de fogo* (*Medium cool*, de 1969), de Haskell Wexler. Das duas, uma certamente não se aplica aos filmes da trilogia. Trata-se de um diálogo intenso com o mundo histórico. Mesmo que os três filmes dialoguem com eventos do mundo histórico, sobretudo no caso dos dois últimos filmes, e o primeiro se refira em suas cartelas iniciais se tratar de um filme realizado em meio a batalhas reais, tratam-se de alusões e encenações de eventos que remetem ao mundo histórico, como habitual no cinema, ao contrário do filme de Wexler, que se apropria de eventos do próprio mundo histórico de forma muito mais literal e direta. Aqui, tal apropriação ocorre de forma bem mais codificada, como é o caso da inclusão de cenas documentais que acompanham a saída do encouraçado do porto observadas por uma multidão entrecortados por cenas visivelmente encenadas e mais fechadas de um grupo que, pretensamente, assiste à cena, como observado em outro momento. A outra, no entanto, compartilha com o que foi discutido aqui com relação a um dos tópicos mais importantes em relação à coralidade: a questão do protagonismo. Porém, no caso do filme norte-americano, a dissolução do protagonismo acaba se dando não apenas pela ausência de foco em um determinado personagem ou pela ausência de todos os personagens, restando apenas o cenário onde alguns deles transitavam – como é o caso de *O eclipse* (*L'eclisse*) de 1962, de Antonioni –, mas pela própria presença do mundo histórico que é percebido não apenas de forma fenomenológica – ou uma emulação dessa, como é

o caso do filme de Antonioni –, mas através da linha de articulação, por mais tênue que seja, de um evento histórico.

A partir da única referência que consegui do próprio Rossellini a respeito da importância da coralidade em seus filmes, ele observa articulações bastante diferenciadas de seus próprios filmes a partir do termo *guarda-chuva*. Certamente, se pensarmos no episódio dos frades de Paisà, não referido pelo cineasta, tem-se uma aproximação mais convencional do tratamento de vários personagens ao mesmo tempo.

A importância do realizador para o cinema moderno que lhe seguiu foi criticada e/ou minimizada por autores como Kovács (2007), comentando, por exemplo, sobre como o efeito de “alienação” dos personagens com relação ao mundo que os cerca, no caso de Rossellini, vem a ser “socorrido”, em última instância, por uma visão espiritualista do mundo, ao contrário da negação de qualquer saída apresentada por um realizador como Antonioni¹¹⁰. Isso mesmo concedendo uma diferença para Rossellini em relação a seus colegas neorrealistas, como quando refere ao que denomina *milagre neorrealista*¹¹¹, firmando que seu *milagre* era mais sério e enraizado na filosofia neo-realista do que as versões de contos de fadas de De Sica ou do melodrama em Fellini (KOVÁCS, 2007).

No caso específico da trilogia, ainda que involuntariamente, há o afastamento de recorrências como a do *milagre* ou a *tomada de consciência*, também observadas por um autor como Bergala (1984), sem o crivo de desconsideração de tal presença como negação do estatuto de cinema moderno e, pelo contrário, destacando

110 O caso prototípico a ser analisado é o de *Viagem à Itália* (1953), justamente o filme do realizador mais comumente associado ao cinema moderno; porém, o garoto protagonista de *Alemanha, ano zero* (1948) acaba se suicidando, tal como o protagonista de *O grito* (1958), de Antonioni, mesmo que sua morte possua um caráter de redenção moral inexistente em Antonioni e os sofrimentos vivenciados por ele sejam baseados em fatos bem mais concretos do que existenciais.

111 Termo que o autor adota para se referir às produções da primeira metade dos anos 1950 (*Milagre em Milão*, *Umberto D*, *A estrada da vida* e *Viagem a Itália*), afirmando que uma das estratégias desenvolvidas pelos realizadores neo-realistas para tentar *redimir* o que a crítica observara como profundo pessimismo de suas produções foi incorporar o final feliz sem abrir mão de uma postura ética e socialmente compromissada.

a continuidade (e aprofundamento) de estratégias utilizadas por Rossellini, do hiato entre “[...] o homem e o mundo, a figura e o fundo, entre a consciência e o caos das coisas” (BERGALA, 1984, p. 19) pelo realizador modernista por excelência Jean-Luc Godard.

Não se observa a presença do “escândalo” ou da alteridade a que Bergala (1984) se refere como fazendo parte de toda a obra de Rossellini. Com relação ao primeiro, ele subdivide em escândalo social, proveniente do exterior; e o que se produz interiormente nos personagens, algo impossível de se observar em personagens dos quais se mantém uma distância demasiada de boa parte das evidências psicológicas que acometem mudanças nos personagens como os vividos por Ingrid Bergman em seu ciclo de filmes com o realizador. Além disso, no que diz respeito à segunda subdivisão, afirma o autor que “[...] toda a obra de Rossellini é permeada de planos ou de um personagem que é confrontado ao mistério de uma outra natureza, de uma outra cultura, de uma realidade que não é capaz de apreender” (BERGALA, 1984, p. 16). As produções da trilogia poderiam perfeitamente se incluir nessa definição, já que, nos dois últimos filmes, os personagens se encontram em outros países, mas não existe nada nem de longe semelhante às confusões e desentendimentos que ocorrem por conta das diferenças linguísticas e culturais, tal como apresentado pelos episódios de *Paisà*, por exemplo.

Seja como for, em ao menos quatro pontos o cinema de Rossellini tem demonstrado sua influência para com a produção moderna que lhe procede: o distanciamento emocional da narrativa, o uso das elipses, os “tempos mortos” e as narrativas cada vez mais distantes de uma hierarquia entre os elementos principais abordados e os que ficariam restritos a segundo plano. Neste último quesito, aliás, Kovács chega a concordar quando afirma que a “[...] importância dos elementos em segundo plano na narrativa resulta em uma forma de narração na qual os *motivos visuais* e os *eventos* que acontecem em segundo plano possuem quase tanta relevância quanto os que ocorrem aos heróis principais” (KOVÁCS, 2007, p. 254, grifos meus), numa definição que bem poderia contemplar a própria noção de coralidade, ao menos como aqui pensada, já que também se interessa por abranger não apenas o que ocorre em termos de

narrativa, mas igualmente de pensá-la enquanto disposição visual, tal como aqui sugerido e nunca evocado pelos contemporâneos dessa nova proposta de realismo.

Mesmo sabendo que Bazin (2011) diferenciava a compreensão de elipse no cinema clássico da utilizada por Rossellini, ele também polariza a diferenciação entre elipse e tempos mortos, pensando a elipse, nesse caso, como aquela eminentemente utilizada pelo cinema clássico, ao discutir *Umberto D.* (1952), de De Sica. A elipse aqui surge enquanto uma “[...] organização dos fatos segundo um sentido dramático ao qual são submetidos” (BAZIN, 2011, p. 119); ou seja, a eliminação de tudo o que possa obstaculizar a compreensão máxima de tal sentido dramático. Mesmo discordando da posição defendida por Bazin (2011) para a função da elipse em Rossellini, que num exercício de retórica a põe fora do campo estético, acredita-se que sua perspectiva, diferenciada na obra de Rossellini, faz com que ela não seja percebida como em oposição aos “tempos mortos”, servindo ambos para a constituição de uma estrutura narrativa pós-clássica ou moderna. Todas as quatro características, aliás, já podem ser observadas em filmes da trilogia militar.

O “distanciamento emocional” da narrativa

Poder-se-ia arguir, talvez, que o que aqui se denomina como *distanciamento emocional da narrativa* possua o mesmo caráter retrospectivo presente, por exemplo, da análise de Landy (1998) sobre a dimensão transgressora da produção cômico-sentimental, no sentido de confundir-se tal construção com uma inépcia dramática involuntária nos filmes da trilogia militar?

Não cremos que o risco chegue a tanto. De fato, o que aqui é posto como *distanciamento emocional* se encontra vinculado à análise, sobretudo, de um momento posterior da história do cinema e habitualmente tem sido pensado em articulação com as teorias vinculadas ao teatro épico de Brecht e ao que alguns denominam *distanciamento* ou *estranhamento*. Para o próprio Brecht:

O ator deve interpretar os incidentes como históricos. Incidentes históricos são únicos, transitórios e associados com períodos específicos. A conduta das pessoas envolvidas neles não é invariável e 'universalmente humana'; ela inclui elementos que tem sido ou podem ter sido ultrapassados pelo curso da história, e ser sujeita a crítica imediatamente do ponto de vista do período seguinte. A conduta dos que nasceram antes de nós é alienada (*Entfremdet*) de nós por uma incessante evolução. Cabe ao ator tratar os eventos e os modos de comportamento do presente com o mesmo distanciamento que o historiador adota em relação aos do passado. Ele deve alienar esses personagens e incidentes de nós. Personagens e incidentes da vida cotidiana, de nosso entorno imediato, são familiares, soam para nós como mais ou menos naturais. Aliená-los nos ajuda a torná-los notáveis para nós. A ciência tem desenvolvido cuidadosamente a técnica de se ficar irritado com o cotidiano, com o 'auto-evidente', com a ocorrência universalmente aceita, e não existe razão para que essa atitude infinitamente útil não possa ser tomada pela arte [...] (BRECHT, [20--] *apud* DORT, 1992, p. 244-245, grifo do autor).

É bem pouco provável que Rossellini, principalmente nesse momento, tivesse tido contato com qualquer leitura semelhante ou mesmo que seu uso tenha sido efetivado em plena consciência. A rigor, não se poderia, portanto, utilizar o termo no sentido brechtiano. De fato, não se pode falar aqui de uma tentativa de forjar o reconhecimento de um tema, mas ao mesmo tempo fazendo parecer-lo "estranho" (DORT, 1992). Porém, tampouco se poderia pensar o que está posto em determinados momentos dos filmes apenas enquanto *inabilidade dramática* por parte dos realizadores do mesmo ou *leitura equivocada* por parte de seus receptores. A própria trajetória da carreira de Rossellini sinalizaria em sentido oposto.

Bazin (2014) já havia tido intuições nesse sentido em artigo que contrapõe as estratégias utilizadas por De Sica-Zavattini e Rossellini. Em seu habitual sentido figurado, Bazin (2014) fala que os primeiros fariam uso de um microscópio para olhar seus personagens, enquanto o segundo utilizaria um binóculo. O autor faz uso do termo *distância*, que, somado à recusa do sentimentalismo, poderia nos sugerir algo como *dignidade* no lugar do termo *amor* por ele utilizado (BAZIN, 2014). O modo como seus personagens são abordados recusa a dimensão paternalista que a "simpatia ativa" gerada

pelos filmes de De Sica propõe. Existe uma aderência à subjetividade do personagem bem menos ampla que pode ser constatada inclusive no plano imagético e, portanto, caso façamos uso do interessante termo *vínculo piedoso*, de Aguilar (2006), para descrever o que distingue a representação do popular em chave sério-dramática habitual do cinema, que tem como uma de suas matrizes mais influentes o neorealismo, não por acaso citado anteriormente pelo autor, de produções contemporâneas como a do argentino Lisandro Alonso (e também poderíamos pensar no português Pedro Costa), a referência do autor a Zavattini parece acertada por mais de um motivo. Não que tal termo não possa ser utilizado para Rossellini, mas, no caso de Zavattini-De Sica, ele se encontra irremediavelmente atrelado aos *vínculos sociais* dos personagens, que, mesmo longe de se encontrarem ausentes de Rossellini, como bem lembra Bazin (2014), são secundarizadas diante de uma outra preocupação que o autor identifica como de cunho ético-moral. Não resta dúvida de que tal definição se adéqua com maior perfeição à produção de De Sica-Zavattini, já que esta é forjada de forma bem mais direta pela encenação e pela dramaturgia. Em Rossellini, parece apontar para uma proximidade maior com o cinema moderno, já que tal vínculo é construído muitas vezes a partir do que se observa *de fora* mais que como mimetização interna dos sentimentos dos personagens.

Como já referido anteriormente, tal *desdramatização* não era específica dos filmes de Rossellini, sendo comum às produções de guerra do período associadas com um momento no qual a crença irrestrita no fascismo começava a dar sinais de evidente declínio a partir das campanhas da Segunda Guerra. Haveria, no comentário de Aristarco (1996), que reforça essa ideia e fora citado anteriormente uma transferência sumária do contexto histórico para o corpo dos filmes sem a possibilidade de se deter sobre mediações inerentes ao próprio campo do cinema, que, não excluindo a relevante possibilidade da situação histórica, tampouco a restringissem à mesma e observassem como uma tendência estética de um grupo de realizadores?

São vários os exemplos na trilogia de situações que potencialmente poderiam ter um efeito dramático bem mais convencional

que o resultado. Isso certamente não se deve somente a uma situação de inépcia de um realizador inexperiente, mas também às ações ofensivas de guerra em *La nave bianca*; ao piloto atingido que morre no avião em que se encontra o protagonista em *Un pilota ritorna*; e ao capelão levando em seu ombro o soldado ferido em meio ao fogo cruzado, numa determinada cena de *L'uomo dalla croce*, em que os planos são tão abertos que apenas o observamos e o reconhecemos em meio a tantos outros, com certa dificuldade, também por conta do homem que carrega.

Cena particularmente rica para pensar a recusa de um tom heroizante é a do prostíbulo, principalmente a partir da leitura efetivada por uma das prostitutas de uma matéria de jornal laudatória ao heroísmo dos pilotos e sua dedicação às famílias, cena esta que sugere uma extrema ironia diante do momento em questão, contradição particularmente pouco comum tampouco em filmes de propaganda contemporâneos produzidos em outras nações. Sua ironia se estende para além da fidelidade às esposas ou namoradas, podendo ser pensada como um dublê da própria posição do realizador em sua reação aos lugares-comuns da narrativa típica *hollywoodiana*, como quando, na sua leitura, a garota se refere a “heróis alados” ou “cavaleiros dos tempos modernos”, adjetivos prontamente recusados por um dos presentes que, por sua vez, ainda faz questão de pedir que ela “não nos chateie com essas coisas”.

Certamente um conceito que pode ajudar numa compreensão talvez mais delimitada de uma tendência ao envolvimento/distanciamento emocional seja o de *identificação*, citado em alguns momentos anteriormente e que merece ser aprofundado. No campo dos estudos sobre cinema e audiovisual, o termo possui uma relativamente extensa tradição que remete às referências psicanalíticas de Baudry e Metz, passando pelo feminismo de Mulvey e sendo enfrentado, de forma bastante distinta, pela teoria cognitivista¹¹².

Talvez a compreensão que mais se adequa à proposta aqui empenhada seja a de Berys Gaut (1999), que vislumbra, no espectador médio, uma identificação entre gostar ou não do filme vinculada ao

112 Um apanhado panorâmico dessa trajetória pode ser encontrado em Coplan (2009).

fato de ter ou não se identificado senão exatamente com as personagens ou personagem principal em cena como um todo, sobretudo com as situações vivenciadas por elas. Nesse sentido, um filme como *Ladrões de bicicleta* muito mais facilmente criaria um processo de identificação com os personagens envolvidos do que o protagonista de *Alemanha, ano zero*, para ficarmos em comparação já referida.

Murray Smith (1995), por sua vez, chama a atenção para o fato de que existem diferentes níveis de adesão a um ou diversos personagens ao longo do filme.

Pode-se perceber que ocorre um gradual desencantamento com o aparato militar, observado de muito próximo nos dois primeiros filmes em relação ao último. Cenas que apresentam comandos e operações militares, por exemplo, dominam boa parte das narrativas de *La nave bianca* e *Un pilota ritorna*. A estratégia para o combate, no caso de *La nave bianca*, parece se sobrepor ao próprio combate. Além disso, planos recorrentes que discutem estratégia entre os oficiais militares podem ser encontrados, de forma muito similar, nos dois filmes, algo ainda mais saliente quando se compara à quantidade de planos que apresentam os preparativos para que ocorra o primeiro disparo conjunto dos canhões em relação aos próprios planos onde ocorrem ações bélicas. De certa forma, tal opção espelha uma postura que privilegia mais os bastidores de procedimentos, sobretudo aqueles que se encontram na base da pirâmide hierárquica, do que a espetacularização do conflito. Do inimigo, por exemplo, pouco ou nada se fica sabendo, nem mesmo uma menção sobre a bandeira dos navios que estão sendo atacados, sendo ainda mais improvável qualquer plano que apresente uma perspectiva do inimigo. Seja como for, a perspectiva somente do navio onde se encontra o grupo observado com maior proximidade durante o filme, nas cenas de batalha, afasta-se da onisciência típica do cinema clássico *hollywoodiano*, provocando uma sensação de maior aderência aos personagens que, como nós, tampouco sabem exatamente o que está acontecendo ou quais são as suas posições, por mais que tal restrição não incorra somente ao grupo de personagens mais destacado – boa parte das cenas é preenchida por planos que justamente levam e trazem informações a bordo.

FIGURA 21 | Plano indefinido



FONTE: La Nave Bianca (1941).

FIGURA 22 | Planos 295 e 296



FONTE: La Nave Bianca (1941).

FIGURA 23 | Planos 329 e 345



FONTE: La Nave Bianca (1941).

Se se torna perceptível um tratamento desdramatizado em boa parte das cenas de ação, tal como referido em cenas de todos os filmes da trilogia, também existe momentos em que ocorre um forte teor melodramático e mesmo piegas.

Um breve exercício comparativo envolvendo cenas de forte peso dramático em uma produção contemporânea – tida como antecipadora do neorrealismo e uma das produções da trilogia – pretende encontrar elementos que justifiquem o exposto no plano visual aqui retratado. Evidentemente, trata-se de um exercício que leva em conta as restrições apontadas de apresentar imagens fixas ao invés de audiovisuais.

FIGURA 24 | I-1 e I-2



FONTE: A Culpa dos Pais (1943).

FIGURA 25 | I-3 e I-4



FONTE: A Culpa dos Pais (1943).

FIGURA 26 | I-5 e I-6



FORNE: A Culpa dos Pais (1943).

FIGURA 27 | I-7 e I-8



FORNE: A Culpa dos Pais (1943).

FIGURA 28 | I-9 e I-10



FORNE: A Culpa dos Pais (1943).

FIGURA 29 | I-11 e I-12



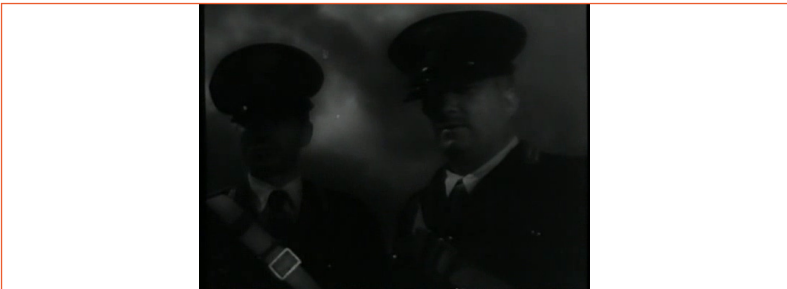
FORNE: A Culpa dos Pais (1943).

FIGURA 30 | I-13 e I-14



FORNE: A Culpa dos Pais (1943).

FIGURA 31 | I-15



FORNE: A Culpa dos Pais (1943).

Na sequência de *A culpa dos pais*, temos um momento em que o garoto-protagonista acorda no meio da noite e, ao perceber que se encontra só, foge em uma caminhada solitária e amedrontada numa praia semi-deserta. Toda a cena é elaborada para transmitir tudo o que é visualmente apresentado sob o filtro da vulnerabilidade de uma criança. A própria construção plástica das imagens, ao privilegiar uma iluminação que contrasta zonas de claridade em meio à escuridão (notadamente o brilho da lua nas águas do mar em contraposição à faixa de areia) e pretende representar uma noite de luar, mesmo não se deslocando para o campo de uma fabulação mais aberta – tal como a construída no momento da fuga das crianças em *O mensageiro do diabo* –, incorpora o que é próprio do fabular e da fantasia do olhar infantil sem abdicar de uma perspectiva realista. O garoto corre pela praia, encontra um homem – provavelmente pescador – bêbado que canta, e, ao percebê-lo (e perceber igualmente que o atemoriza), investe nesse papel com uma expressão facial que faz com que o menino, afastado dele por uma rede de pesca, dispare em corrida, ouvindo a gargalhada maquiavélica do homem. Para o menino (assim como talvez sobretudo para nós, espectadores, já que o garoto volta o seu olhar para observar a distância que o separa de seu perseguidor a determinado momento), o crescimento gradual de uma sombra (I-12, I-14) faz pressupor que o homem se encontra próximo de alcançá-lo e sucede a planos que já haviam apontado para uma leitura de suspense, através, também, de sua nervosa trilha musical. Porém, são dois policiais como o último plano aqui representado apresenta (I-15) – segue-se ainda uns poucos planos em que os policiais tentam saber da procedência do garoto.

A eclipse

A eclipse já se encontra na trilogia militar de forma muito próxima da forma como será posteriormente descrita na produção neorealista por Bazin (1991). Ao analisar *Paisà*, por exemplo, o autor afirma que, em seu último episódio, “[...] uma ação bastante complexa fica reduzida a três ou quatro curtos fragmentos, por si só já elípticos em relação à realidade que revelam” (BAZIN, 1991, p. 251).

Bazin (1991) compreende tal uso da elipse com uma ausência de submissão da realidade, em sua complexidade, aos anseios narrativos convencionais do espectador. Porém, para o autor, as escolhas de Rossellini “[...] e suas omissões tendem, contudo, a reconstituir um processo lógico no qual a mente passa sem dificuldades das causas aos efeitos” (BAZIN, 1991, s. p.). Para ele, a “[...] técnica de Rossellini conserva seguramente certa inteligibilidade à sucessão dos fatos, mas estes não engrenam uns nos outros como os elos de uma cadeia” (BAZIN, 1991, s. p.).

Da mesma forma, outra referência, mais detida e descritiva, dá-se com relação a *Umberto D*:

A elipse é um processo de narrativa lógica e, portanto, abstrata; supõe análise e escolha, organiza os fatos segundo o sentido dramático ao qual eles devem se submeter. De Sica e Zavattini procuram, ao contrário, dividir o acontecimento em acontecimentos menores e estes em acontecimentos menores ainda, até o limite de nossa sensibilidade pela duração. Assim a unidade-acontecimento num filme clássico seria o ‘o despertar da empregada’: dois ou três planos breves seriam suficientes para significá-lo. A essa unidade de narrativa, De Sica substitui uma sequência de acontecimentos menores: o despertar, a travessia do corredor, a inundação das formigas. Observemos, porém, mais um deles. Vemos o fato de moer café se dividir, por sua vez, numa série de momentos autônomos, como o fechar da porta com a ponta do pé esticado. Quando a câmera segue, aproximando-se dela, serão as apalpadelas dos dedos dos pés na madeira que se tornarão finalmente o objeto da imagem (BAZIN, 2014, p. 351-352).

Em boa parte dos casos, ao menos na produção que nos interessa de forma mais aproximada, tal associação da cadeia não é perfeita, tal como no cinema clássico, pela presença de estratégias discursivas como a da coralidade. Tem-se uma noção conjunta do avanço de certos elementos, mas a sua especificidade se torna comprometida. Isso sem falar de algumas sequências nas quais se torna praticamente indiscernível a lógica da batalha aérea travada e se, por exemplo, um dos aviões atingidos é de bandeira italiana ou aliada em *Un pilota ritorna*.

Além disso, talvez mais recorrentemente na obra do realizador e também mais próximo do que Bazin (2014) se refere, pode-se ter

uma compreensão bastante segura dos eventos que ocorrem numa determinada sequência, mas seu vínculo com as que lhe precedem e/ou procedem carecem, muitas vezes, de se assemelharem a *elos numa cadeia*. Tal utilização, algo compartimentalizada dos eventos sem que se retorne, muitas vezes, aos ambientes e aspectos anteriormente testemunhados, causaria desconforto para muitos dos que viram os filmes da trilogia quando de seu lançamento, como testemunha o comentário de Giuseppe De Santis, numa resenha sobre *Un pilota ritorna*, referindo-se à visita dos pilotos aos prostíbulo: “[...] o que significa aquela visita dos pilotos, ao início do filme, às garotas da cidade, se na narrativa não há a coragem de se aprofundar os motivos?” (CINEMA 140, 25/04/1942, p. 227).

Mesmo não sendo exatamente tidos como componentes da elipse em termos de análise narrativa, a ausência de uma precisão maior dos vínculos sociais arrolados no tópico anterior também auxilia na elaboração de uma descrição que não parece plasmada por um horizonte moral vinculado a uma determinada visão de mundo-classe social de forma tão cristalina como em De Sica, Visconti ou na produção *hollywoodiana* clássica. Pode-se evocar o fato de que, na trilogia, por exemplo, os personagens se encontram fora de seu ambiente social convencional, portanto terreno propício a inexistência da descrição de tais vínculos em sua realidade cotidiana e não “de exceção”. Porém, ao menos duas contaposições podem ser levadas em conta. Primeiro, mesmo filmes de guerra muitas vezes há inserções em *flashback* ou cartas que nos transportam para o universo cotidiano de personagens de destaque na trama, sedimentando laços de redundância que vinculam o perfil psicológico de determinado personagem a sua situação social – observamos que o único exemplo na trilogia de algo vagamente semelhante se dá, de forma pouco estruturada, no prólogo de *Un pilota ritorna*. Segundo, mesmo filmes dramaticamente mais convencionais do realizador, como *Roma, cidade aberta*, em que a caracterização social dos personagens ocorre de forma mais tradicional, os próprios personagens se encontram longe de ser submersos ou reduzidos ao tipo social a qual pertencem do que em Visconti ou De Sica.

Os “tempos mortos”

Uma definição de *tempos mortos* não se encontra habitualmente presente nos dicionários de termos vinculados ao cinema. Pode-se chamar *tempos mortos* como aqueles momentos que não são de grande valor para o avanço da trama narrativa. Trata-se de uma definição, evidentemente, de difícil precisão, porém, ainda assim, arriscaria-se a afirmar que o uso do termo na trilogia de Rossellini possui uma dimensão diversa da encontrada na obra de Visconti ou De Sica.

Visconti, por exemplo, desde cedo demonstrou uma maior liberdade no uso do tempo – enquanto o grosso da produção fascista, incluindo a trilogia de Rossellini, tem filmes de metragem em média de 60 a 80 minutos, *Obsessão*, seu filme de estreia, conta com nada menos que 140 minutos. Porém, ainda assim, seu uso de um *tempo dilatado* para os padrões habituais da narrativa clássica contemporânea aparenta ser mais convencional do que o que é efetuado nos filmes de Rossellini.

Um exemplo que poderia ser buscado em Visconti seria aquele no qual Gino (Massimo Girotti) e o “espanhol” (Elio Marcuzzo) se reencontram e se dirigem até um mirante com acesso a uma bela vista para o mar. Em termos de avanço narrativo, tal cena é praticamente nula. Nela, não ocorre qualquer diálogo, sendo ela efetuada ao som de música (diegética e não diegética). Os dois amigos se sentam na amurada do mirante e o espanhol oferece um cigarro a Gino. Porém, ainda assim, aqui se encontram evidências muito mais vinculadas aos interesses da trama. Além de se tratar de dois de seus personagens principais e de deixar ainda mais evidente a forte amizade de contornos homoeróticos que une os dois personagens, existe a dimensão pictórica, extremamente presente – e talvez acentuada de uma maneira geral – na obra do realizador. De fato, quando se toma a longa sequência do baile de *O leopardo*, de cerca de 35 minutos, ela não se encontra primordialmente a serviço do avanço da trama em questão, mas sim para apresentar o esplendor e o fausto dos elementos de época. Quando não se orienta, nesse sentido, o uso de um tempo dilatado e com planos de duração bem mais longa que comprimem o que é representado pela ação efetiva ou diálogo

dos personagens, isso serve como uma forma de intensificação dramático-psicológica e não propriamente poderia ser enquadrado na categoria *tempo morto*. Visconti é mestre no uso de tais estratégias. É o *tempo dilatado* que acompanha minuciosamente a ação de Gino ao este observar o padre saindo de bicicleta da venda onde se encontra a mulher que é objeto de seu desejo, ao deter-se na bomba que se encontra com problemas e para qual foi designado consertar e ao canto proveniente da venda que acabará por fazê-lo jogar a bomba no chão e se dirigir para a mulher, fechando a porta, antes de um olhar cuidadoso para os lados, a perceber se alguém o observava. Construído de silêncio e observação por parte do próprio protagonista da cena, é através de sua fluência visual, mais do que de uma decupagem compartimentada, que se tem a possibilidade de observar o surgimento do próprio desejo do personagem.

Com relação a De Sica, mesmo o que mais se poderia aproximar de algo do gênero em *A culpa dos pais*, como é o caso do jogo de bocha entre os velhos senhores a determinado momento, ainda pode ser muito mais próximo dos respiros dramáticos na elaboração de qualquer narrativa. Mesmo na sequência próxima ao final, da fuga do garoto, que propicia com que a narrativa se torne provisoriamente tão errante quanto a falta de orientação do garoto, distante da família e de qualquer adulto, os personagens que encontra “acidentalmente”, como o homem que trabalha na ferrovia ou o bêbado na praia, parecem muito mais próximos de algo que já se encontrava com mais frequência na produção cinematográfica antecedente. Evidentemente, a diferença não diz tanto respeito ao problemático conceito de *tempos mortos* que a estrutura formal da narrativa como um todo. Ao contrário de Visconti ou De Sica, algumas opções formais adotadas por Rossellini não encontravam paralelo na produção contemporânea ou antecedente.

À parte a sua demasiada ênfase em afastar traços da influência da escola neorrealista sobre a produção modernista, tendo a concordar com boa parte das considerações de Kovács (2007). De fato, e ao contrário de que muitos escreveram, inclusive Bazin, aos heróis neorrealistas, assim como os que protagonizam a trilogia militar de Rossellini, não faltavam objetivos bastante precisos, ao contrário

dos presentes na produção que surge a partir do final dos anos 1950, comumente associada ao estilo de narrativa moderna. No caso que mais nos interessa, que é o da trilogia, tais objetivos ficam bastante definidos em pelo menos duas das produções, ainda quando não sejam tão pontuais como os de alguns clássicos neorealistas (*Ladrões de bicicleta*, *Roma, cidade aberta* e *A terra treme*). Em *Un pilota ritorna*, Rossati possui como objetivo inicial chegar ao ponto no qual possa ele próprio pilotar um avião, ainda que a narrativa pouco faça para ressaltar seu objetivo, se encontrando atenta a diversos eventos secundários. Posteriormente, quando possui seu avião abatido, seu objetivo passa – e a narrativa passa a acompanhá-lo de modo mais preciso em busca dele – a ser o de retornar para a base italiana onde se encontra locado. No caso de *L'uomo dalla croce*, o objetivo principal do capelão é o de transportar com segurança o paciente em estado crítico pelo qual se torna responsável, e, ainda que do Basso de *La nave bianca* não se possa dizer exatamente que ele possua um objetivo bem delimitado, mesmo que se possa argumentar que este seria o seu desejo de conhecer a sua madrinha, o fato de sua fabulação ser demasiadamente frágil em relação aos dois subsequentes de certa forma compromete uma avaliação nesse sentido – mesmo que por caminhos bastante distintos dessa ausência na narrativa cinematográfica ficcional moderna.

Do mesmo modo, é bastante comum observar, nos protagonistas, uma compreensão que seria a da testemunha da história, mais do que seu agente ativo. Ao contrário dos heróis do cinema clássico, algo que diz respeito à própria produção de filmes de guerra italianos contemporâneos, como já observado, os protagonistas da trilogia, ainda menos que a maior parte de seus semelhantes neorealistas, menos agem do que são testemunhas oculares-auditivas, proporcionando um filtro para a compreensão de um evento que, em última instância, acaba lhes proporcionando reações diretas e físicas (Basso termina a narrativa hospitalizado no navio-hospital que dá título ao filme; Rossati consegue bravamente ter acesso a um avião que o levará de volta, longe do fogo inimigo; e o capelão, exemplo mais radical, acabará morto). Ou seja, embora sejam afetados pelos eventos que ocorrem ao longo da narrativa, esta não

é organizada, *a priori*, a partir do que acontece com o herói nesses locais, como seria o caso da narrativa clássica. Ademais, de modo ainda mais aparentemente radical do que as narrativas neorealistas que lhes sucederam, não existe, com exceção do caso de Rossati, o ato decisivo que selará toda uma trajetória de menos ação que passividade anterior. Basso e o capelão continuarão sofrendo com a ação infligida por outros mais do que propriamente agindo até o final – enquanto de Basso praticamente não se observa ele em ação de ataque, mas sim sofrendo os estilhaços de um bombardeio inimigo, o capelão sequer pega em armas. O fato de sofrerem as ações não nos deve levar a pensar que isso se dá pelo viés melodramático convencional de transformá-los em meras vítimas das situações em questão. Tudo é observado com relativo distanciamento, por mais que a trilha sonora enfatize alguns momentos de perigo os quais os personagens atravessam. De modo geral, tampouco se pode observar uma *homosociabilidade triunfante*, tal como existente em boa parte das produções internacionais e mesmo contemporâneas italianas, nesse momento de maior cautela, como é o caso de *I tri aquilotti* (1942), de Mario Mattoli. Quando ocorrem momentos em que se ressalta o convívio entre militares, nunca se observa colorações mais próximas de um perfil de exaltação da virilidade tal como observada nos preceitos fascistas. Aliás, a única referência ao universo feminino presente na trilogia a ser observada por um coletivo masculino se dá de forma bastante infantilizada, na cena relativa às *madrinhas* dos soldados, no prólogo de *La nave bianca*. Nem mesmo o piscar de olhos, em qualquer trejeito do corpo ou da fala traem alguma insinuação mais ousada ou mesmo chauvinismo como o presente em várias produções norte-americanas contemporâneas. Quando se toma como exemplo a cena do bordel de *Un pilota ritorna*, por exemplo, o que se observa, à exceção da tirada irônica da prostituta que afirma sobre a fidelidade às esposas e heroísmo dos soldados italianos em combate – e que, curiosamente, não parte de um homem – é somente uma conversa não muito diversa da que ocorreria em qualquer outro ambiente social.

O fato de Rossellini fazer uso de um forte senso de elipse e distanciamento emocional na trilogia não exclui o uso, concentrado

em determinados momentos, do melodrama da forma mais convencional possível, geralmente associado a algum entrevero romântico e à figura feminina. Por mais que Rossellini tenha creditado a influência de De Robertis à presença da subtrama romântica em *La nave bianca* e o próprio De Robertis afirme que a ideia de expandir o que seria um curta documental inserindo uma “[...] história de amor extremamente banal entre um marinheiro e uma enfermeira da Cruz Vermelha” (GALLAGHER, 1998, p. 68), tampouco deixa de existir, em *Un pilota Ritorna*, momentos românticos como o da noite em que Gino passa a cortejar a filha do médico (cena 14). Trata-se de momentos talvez até mais cinematograficamente convencionais, embora menos piegas.

Como se estivesse consciente do quanto se distancia do restante do filme, Rossellini incorpora diálogos de teor dramático, mesmo confessionais e distantes da trivialidade e/ou objetividade reinante ou usos de planos/contra-planos, movimentos suaves de câmera e trilha sonora apropriada que o aproximam, também estilisticamente, de estratégias fortemente associadas com o modelo clássico. Tal cena não deixa de ser curiosa sob vários aspectos, pois o romance entre o soldado e a enfermeira bem poderia sugerir ecos da literatura de Hemingway, sobretudo em *Adeus às armas*, cujo realismo era tido como grande influência para os realizadores italianos associados ao neorealismo, como observado. Porém, se essa fora a intenção inicial do realizador, acabou sendo solapada por um estilo mais próximo do *hollywoodiano* do que daquele que o associa como precursor do modernismo cinematográfico. Isso, claro, ao menos em termos visuais, já que uma característica importante enfatizada por Massimo Mida, um dos roteiristas do filme, é a de se tratar de um *idílio não expresso, não mencionado* (BALDELLI, 2007). Rossellini nos poupa, portanto, de qualquer redundância em termos de diálogo do que já é expressado, adequadamente, através de gestos, olhares e da trilha musical. De fato, pode se inferir uma antecipação de estratégias associadas ao cinema moderno caso se pense no solapamento por completo pela sucessão de eventos narrativos. Porém, como Baldelli (2007) bem lembra, Gino deixa com a moça um relógio de ouro, sinalizando um resgate futuro da relação. Trata-se de

uma opção interessante, pois, ao mesmo tempo que não induz ao pensamento de que se tratou de um mero encantamento fortuito entre os personagens, poupa o espectador de algo semelhante ao final constrangedoramente piegas de *La nave bianca*.

A trilogia e a propaganda

Dentre as duas formulações básicas por meio das quais Kovács (2007) diferencia o neorealismo do modernismo, uma delas, a do comprometimento político, que se encontraria presente no primeiro e ausente no segundo, é dificilmente defensável, mesmo tendo em vista o caráter eurocêntrico de sua abordagem do modernismo cinematográfico. De fato, em boa parte de países como o Brasil, Cuba, Argentina e outros países latinos, assim como o Japão, Canadá e dos próprios realizadores europeus ocidentais a partir da proximidade do final dos anos 1960, não apenas o modernismo era associado ao comprometimento político – como um comprometimento político muitas vezes mais enfático e pontual do que o presente nas produções neorealistas, onde, ao contrário do que o autor afirma, não existia uma agenda ideológica bastante precisa¹¹³ e a própria esquerda havia prioritariamente aderido a uma frente única democrática¹¹⁴. No caso dos filmes da trilogia, esse comprometimento político, se se pode fazer uso do termo, resulta praticamente voltado para momentos específicos, como é o caso do aberto anticomunismo apresentado por Rossellini em *L'uomo dalla*

113 “[...] os filmes italianos quase não nos informam sobre o partido ao qual pertence o diretor [...]”, afirma acertadamente Bazin (1991, p. 239).

114 Bazin (1991), inclusive não sem uma ponta de ironia, observa o quão frágil evidentemente seria tão coalizão em termos de futuro próximo quando desloca-os para um exercício de imaginação sobre a diáspora de Roma, *cidade aberta*: “[...] é possível que amanhã o vigário de Roma, *cidade aberta* não se entenda tão bem com o ex-resistente comunista. [...] é possível que em tudo isso haja algumas meias-verdades” (BAZIN, 1991, s. p.), ou, de outra maneira, poderia-se observar, aqui, a compreensão de que o filme de Rossellini espelha mais esse momento de *frente única democrática* que se segue a libertação (ou seja, o momento no qual o filme foi produzido) do que propriamente o que lhe antecede, retratado no filme – as *meias-verdades* - ou lhe seguirá quando as cisões e conflitos ideológicos logo se tornarão salientes, inclusive com a cassação de três ministros comunistas em 1947 e o atentado fascista contra o líder comunista Palmiro Togliatti no ano seguinte.

croce, já que as breves imagens de efeito monumental apresentadas em *La nave bianca* estão longe de instituírem um grau de coerência/comprometimento digno desse nome.

Com relação à dimensão propriamente de propaganda, os filmes da trilogia não fazem uso de aproximações esquemáticas com preceitos do fascismo, como encontradas com facilidade no rol dos filmes considerados de propaganda, seja a vilanização do inimigo nos filmes de Genina ou a crítica a burguesia citadina em contraposição aos valores autênticos do campo em *Terra madre*, de Blasetti. Segundo Zagarrío (2004), comentando sobre o último, ocorre uma contraposição do baile burguês, sexualmente decadente e simbolicamente associado a uma potencial perversão trazida pela modernidade ao baile rural, pleno de energia vital e autêntica. Observações como essas, seja de caráter mais genérico, como postas pelo primeiro exemplo, seja mais firmemente enraizadas nas relações sociais da Itália contemporânea à produção do filme e, em ambos os casos, de forma praticamente didática, jamais ocorrem na dramaturgia dos filmes da trilogia e, diga-se de passagem, raramente ocorrem nos filmes do realizador, como é o caso da postura abertamente vilanizada dos nazistas em *Roma, cidade aberta* em contraposição ao heroísmo dos participantes da resistência¹¹⁵.

Raramente ocorre, por exemplo, que um personagem da trilogia seja uma representação de uma dimensão que lhe transcende e se encontra associada a alguma nação ou ideologia de modo circunscrito. Pode-se pensar no altruísmo do capelão e sua associação com o cristianismo que professa em *L'uomo dalla croce*, mas a ausência de uma postura mais fortemente aderente às representações sociais, convencionadas na construção de seus personagens, mina qualquer associação mais didática nesse sentido. Para efeitos comparativos, basta observar a forma como De Sica retrata negativamente religiosos católicos em *Ladrões de bicicleta* e como os personagens em

115 Contraposição que seria, aliás, execrada por Buñuel: “[...] detestei *Roma: cidade aberta* de Rossellini. O contraste fácil entre o padre torturado no cômodo vizinho e o oficial alemão que bebe champanhe com uma mulher em seu colo pareceu-me um procedimento repugnante” (BUÑUEL, 1982, p. 317, grifos do autor).

questão acabam sendo, mais que tudo, uma representação da hipocrisia religiosa travestida de humanismo caritativo.

Pode-se indagar, de fato, com Zagarrío (2004, p. 192)¹¹⁶:

É ‘fascista’ a primeira ‘trilogia de guerra’ de Rossellini (*La nave bianca, Un pilota ritorna, L'uomo dalla croce*)? E, do mesmo modo, é ‘antifascista’ a segunda ‘trilogia’ (aquela, mais famosa, constituída por *Roma, cidade aberta, Paisà e Alemanha, ano zero*, [...], dois ciclos épicos e líricos próximos, de busca de uma verdade pessoal, espiritual, histórica, bastante profunda e transversal com relação às contingências do cotidiano? (ZAGARRIO, 2004, p. 192, grifos nossos).

Iniciei o capítulo afirmando que dificilmente se poderia argumentar que a trilogia militar seria uma obra irrestritamente de propaganda. Por outro lado, tampouco se pode sugerir que os filmes ou a figura de Rossellini sequer se aproximassem do que Mariana Villaça, a partir de um contexto outro, afirma sobre “[...] produtores culturais não subordinados completamente à política oficial e com uma autonomia relativa em suas práticas” (VILLAÇA, 2010, p. 28).

Primeiro porque Rossellini, ao menos nesse período, não poderia ser enquadrado facilmente no perfil de produtor cultural referido pela autora. Sua intervenção parece mais restrita a realizar produtos culturais que seriam apropriados ou criticados a partir de formulações identificadas com uma nova proposta de realismo que era defendida por determinados setores críticos em oposição às produções consideradas escapistas (os dramas-comédias sentimentais) do que por uma intervenção mais direta na conjuntura cultural do momento. Não parece, no entanto, haver qualquer indício de pretensões do realizador de efetivar uma crítica subliminar a aspectos do regime, como pode ser o caso de filmes tais como *Obsessão*, de Visconti.

Em seguida porque, mesmo existindo uma relativa autonomia na produção, não havia propriamente uma *política oficial* para a produção cinematográfica, ao contrário da experiência cubana, que, progressivamente, foi sendo influenciada pelas diretrizes soviéticas, por mais que tenham conseguido se manter relativamente livres de tais preceitos. Ao contrário do exemplo cubano, como

116 Dúvida que já havia sido lançada no início de seu texto sobre *De Robertis* (ZAGARRIO, 1996).

visto, o cinema continuou nas mãos de companhias particulares, mesmo sabendo que a influência estatal se fazia presente na formação de profissionais, custeio das produções, reserva de mercado, distribuição e, evidentemente, censura. Além disso, apesar de toda essa relação tão aproximada com o Estado, não havia diretrizes que compusessem uma *política oficial* a ser direcionada à produção.

Se o filme de Visconti é, sem dúvida, o que vai mais longe na sua ruptura com a ideologia pequeno-burguesa, praticamente onipresente nos dramas e comédias de costumes contemporâneas¹¹⁷, como nos lembra Micciché (2009), seu estilo se encontra mais próximo de uma filiação prévia, associada ao *realismo poético*, do que a trilogia rosselliniana.

Ponto talvez menos pacífico seja investigar o quanto de ideologia pequeno-burguesa se encontra presente na trilogia. No máximo talvez se possa falar de uma dimensão residual, surgindo em momentos delimitados, como na figura da mãe ao início de *Un pilota ritorna*, em meio aos adereços de uma residência de classe média ou da discussão sobre as *madrinhas* em *La nave bianca*. Não se trata, evidentemente, da moldura perspectiva através da qual o filme remete à sociedade que o produziu. Até por conta da ideologia pequeno-burguesa à qual Micciché (2009) se refere ter como principal representação as relações familiares (e porque não dizer afetivas em geral). Porém, a ausência quase absoluta de referências familiares em relação aos protagonistas não necessariamente sinaliza para o apagamento da família como referência latente que surge marginalmente, por exemplo, na fala do capelão aos soldados para que sempre escrevam para elas em *L'Uomo dalla Croce*¹¹⁸. Porém, mesmo quando se amplia o leque para as relações afetivas mais amplas, estas, como visto, encontram-se longe de terem grande destaque nos primeiros longas de Rossellini. Mesmo se levando em conta re-

117 Algo tampouco ausente, inclusive, das duas outras produções comumente referidas como mais próximas de um cinema pós-fascista: *A culpa dos pais* e *O coração manda*, como também lembrado pelo autor.

118 Devo essa observação ao trabalho preliminar de análise do filme efetuado pela pesquisadora de Iniciação Científica Inana Maria Sabino Fernandes da Silva. Terá peso o fato do importante intelectual fascista Asvero Gravelli ter participado do roteiro?

lações como de amizade e de relacionamentos sexuais, quando se toma como medida os filmes de guerra, que potencialmente podem – como é o caso dos filmes da trilogia – apresentar a camaradagem entre companheiros das forças armadas, tampouco em tais contatos se dá uma tentativa ou apresentação involuntária do que se identificaria como valores sociais mais amplos. Na cena do almoço entre oficiais em *Un pilota ritorna*, por exemplo, discute-se efetivamente sobre assuntos bastante pontuais associados às operações de guerra, algo também demasiadamente pontual acompanha os marujos discutindo sobre suas *madrinhas*. De fato, a produção de Rossellini talvez demonstre ser a mais refratária a fazer uso de um universo de referências passível de ser mais facilmente identificado/compartilhado por membros de uma sociedade que reconheceria, mesmo que com certo distanciamento ou de ocasional descrença em sua verossimilitude, elementos compartilhados com o seu mundo histórico¹¹⁹.

Com relação aos aspectos mais detalhados do momento da produção dos filmes da trilogia, sobre o qual não será reservado maior espaço por vários motivos, observa-se que, aqui, como na carreira posterior do realizador, já se apresentará um nível de independência frente ao processo produtivo que se encontra, de longe, mais sólido do que o apresentado ao longo da carreira por realizadores como Visconti e, principalmente, De Sica. Por mais que ocorra uma relativa louvação crítica do establishment fascista quanto aos filmes da trilogia, sobretudo o primeiro, deve-se levar em conta que dificuldades também os acometeram no processo de idealização e produção e que foram efetivados, cada um, em casas produtoras diferentes. A Scalera, que produzira *La nave bianca*, que vive um momento de dificuldade econômica; a ACI, a qual realiza *Un pilota ritorna* quando ainda se encontrava sob contrato da companhia anterior – o que lhe causará uma dor de cabeça jurídica (APRÀ, 2006) –, e a Continentalcine, que produzirá *L'uomo dalla croce* e *L'ultima*

119 A pesquisa historiográfica serviu como contrapartida para que se diminuísse, em certos casos, o hiato temporal e social em jogo, como é o caso de referências bastante próximas de seu tempo e lugar, tal como o protagonista de *L'uomo dalla croce*, como referido anteriormente, observando-se pontos de contato com o mundo histórico que, de outro modo, passariam despercebidos pelo pesquisador.

carrozzella, o que talvez tenha facilitado Rossellini a travar contato com membros da produção deste último, tais como Fellini, também roteirista de sua próxima produção finalizada (*Roma, cidade aberta*). Mais importante para o que aqui se esboça, no entanto, é o fato de não existir uma equipe em comum ou uma relação unívoca, ainda que indireta, com o Estado, no momento da produção dos filmes da trilogia¹²⁰.

Com relação à polaridade posta por Adriano Aprà (2006, p. 13), entre um “[...] tempo da violência e da intolerância, dos gestos absolutos (míticos) contraposto a um tempo da paz, da tolerância e dos gestos cotidianos (históricos)”, talvez possamos observá-los ambos em sua produção, independentemente do fato de os filmes se encontrarem em contextos de guerra ou não. Existem gestos absolutos nas imprecisões clamadas pela personagem de Bergman ao final de *Stromboli*, assim como gestos cotidianos, triviais, observados na trilogia militar.

A trilogia e sua relação com o documentário

Por mais que a própria trilogia venha a ser designada eventualmente como documentário, como na declaração de Visconti ou nas observações de Bazin (1991), trata-se, mesmo assim se pensando, de um tipo de documentário diferenciado. Primeiro porque conta com a presença de uma dimensão de diegese relativamente acentuada; em seguida, essa presença de elementos associados ao discurso documentarizante não se encontra, de forma similar, nos filmes da trilogia; por fim, o circuito exibidor no qual os filmes da trilogia foram apresentados, ou ao menos o seu posicionamento no processo de exibição, foi diferenciado daquele reservado às produções documentais e aos cinejornais do LUCE. Por esses motivos, a trilogia

120 Quando se leva em conta a única trilogia anterior que se aproxima da de Rossellini (ainda que dois dos filmes possuam motivos aéreos), que é a efetivada por Frank Capra na passagem do mudo ao sonoro entre 1928 e 1931, tem-se um senso de continuidade muito mais amplo: produzidos pelo mesmo estúdio, *O submarino* (1928), *Asas do coração* (1929) e *Dirigível* (1931), todos foram protagonizados por Jack Holt e fotografados por Joseph Walker.

é considerada, aqui, como produção ficcional de cartáter inovador em termos de várias características esboçadas ao longo do texto.

A associação com o documental pode ser pensada tanto por conta da inclusão de cenas de cinejornais que descrevem movimentações de guerra ou cenas de batalha, algo não muito diverso do que ocorria em diversas produções *hollywoodianas* contemporâneas, quanto por conta da apropriação de planos descritivos que mimetizam a imagem dos cinejornais do período. Com relação ao comentado por último, mesmo uma visada extremamente superficial sobre o material produzido para os cinejornais já de imediato traz imagens bastante semelhantes àquelas recriadas por Rossellini em filmes da trilogia, sejam os planos que acompanham o girar de uma bateria de canhões que se encontram presentes na abertura de *La nave bianca*, sejam as imagens que flagram parcialmente aviões que compõe uma esquadrilha aérea, observados a partir de um outro (incorporando parte da fuselagem do avião de onde se filma), tal como em *Un pilota ritorna*.

Outro elemento que não pode passar despercebido nessa aproximação do campo do documentário diz respeito à própria montagem. As cenas que envolvem batalhas possuem planos de duração bastante reduzidos, dialogando fortemente com os cinejornais do período que, a se creditar em comentário do período, afirmam que a obra possui “[...] em média, 4-5 segundos por plano. Como se vê se trata de um ritmo bastante veloz, muito próximo daquele que era presente nos filmes do período silencioso, que daqueles do moderno período sonoro, cujo ritmo em média é de 8-9 segundos por plano” (BIANCO E NERO, n. 6, 1939, p. 7).

A decupagem plano a plano dos filmes da trilogia referenda a proximidade da duração média dos planos da dos filmes documentais. *La nave bianca*, por exemplo, tem uma média de 4.6 segundos por plano, que se torna ainda menor quando diz respeito a determinados segmentos do filme – a exemplo dos planos 301 a 400, que envolvem a maior parte das cenas de batalha e se reduzem a uma média de 2.9 segundos. Já *Un pilota ritorna* conta com uma média geral de 5.9 segundos por plano (embora reduzida a 3.4 entre os planos 101 e 200, também de forte presença de cenas de batalha). Já o

último filme da trilogia segue a tendência de planos em média mais longos e mais próximos da média internacional do filme dramático convencional, tal como acima apontada, sendo de 7.1 segundos na média geral, mas chegando a 9.2 segundos quando se leva em conta os 100 primeiros planos do filme.

Com relação aos cinejornais, dos nove *Giornale luce*, todos produzidos no ano de 1943 e que se teve acesso ao conteúdo na íntegra, se teve uma média, por plano, de um número entre 3.2 e 3.6 segundos, com exceção de um único caso em que a média foi de 4.2. Se os filmes de Rossellini possuem uma média geral de duração por plano um pouco mais alta, em trechos específicos pode ser até mais baixa, caso de *La nave bianca* ou completamente consonantes com as médias dos mesmos, como no caso de *Un pilota ritorna*.

Um outro traço distintivo importante em relação à trilogia e aos cinejornais diz respeito ao fato de os últimos, de uma maneira geral e algo particularmente aplicado aos produzidos pelo LUCE, encontrarem-se entre os gêneros mais distantes do que se poderia considerar como autoria no cinema, próximo tópico a ser discutido. De fato, se voltarmos às considerações de Cauda (1932 *apud* ARGENTIERI, 2003) anteriormente referidas, ele faz uso justamente dos cinejornais do LUCE como exemplo de sua insatisfação com a ausência de uma estética própria fascista:

Um cinejornal Luce [...] não é, para nós, cinematografia fascista. Qualquer produtora, italiana ou estrangeira que tivesse o encargo contratual do governo italiano de produzir uma série de películas documentais sobre atividades de vários organismos estatais, teria obtido [...] resultado análogo (CAUDA, 1932 *apud* ARGENTIERI, 2003, p. 64).

Mesmo se tendo em conta que Cauda (1932 *apud* ARGENTIERI, 2003) escreve mais de dez anos antes da amostra que tivemos acesso dos cinejornais e que Argentieri (2003, p. 76) observa mudanças no percurso da produção, com o comentário sobre uma posterior *mais sofisticada manipulação do material informativo*, o resultado, como o próprio autor concorda, encontra-se longe de distintivo.

Sobre a alternativa considerada mais dinâmica no campo – os documentários produzidos pelo INCOM (*La Settimana INCOM*) –, a

versão em cinejornal somente passaria a ser produzido no período pós-guerra e isso tampouco provavelmente agradaria o autor, já que possuía como modelo explícito o cinejornal norte-americano *March of Time*.

Pode-se afirmar que são incorporadas soluções visuais que se aproximam daquelas soluções presentes na produção cinejornalística, como a secundarização do elemento humano em relação aos mecanismos tecnológicos e aparatos bélicos, mas o resultado se aproxima muito mais de uma oxigenação no viciado circuito do filme dramático italiano – e mesmo internacional – contemporâneo, quando se leva em conta, evidentemente, aspectos restritos peculiares à nova proposta realista.

Além do próprio cinejornal, torna-se importante observar relações de imagens documentais tais como as anteriormente utilizadas por um dos filmes de propaganda fundamentais do cinema italiano à época do fascismo – *Camicia nera* (1933), de Giovacchino Forzano.

Forzano, que realizou um dos poucos filmes indiscutivelmente de caráter explicitamente propagandístico – sendo a única semi-ficção produzida pelo Instituto LUCE –, fez o filme que mescla mais radicalmente uma estrutura ficcional com imagens documentais. De fato, o filme faz uma pouco comum mescla entre uma tênue história ficcional em torno do núcleo da família de um ferreiro, identificado apenas por sua profissão, e os eventos históricos que vão desde antes da tomada de poder pelos fascistas até dezembro de 1932. Provavelmente a ideia da produção seria a de celebrar os 10 anos do regime, tal como o *Outubro* (1927), de Eisenstein. Dividido em três partes, o difícil equilíbrio entre os universos documental e ficcional, individualidade e coletividade, relativamente bem trabalhado nas duas primeiras partes, torna-se pouco balanceado na terceira parte, em que as imagens documentais e o caráter apologético do regime tomam a dianteira. Se esse aspecto é duplamente diferenciado, já que o uso de imagens documentais e o tom apologético são infinitamente mais discretos na trilogia aqui estudada, existem motivos visuais utilizados por Forzano que voltarão a sê-lo por Rossellini, como a utilização de momentos em que se forja a união entre o universo diegético e o mundo histórico através das imagens que pertencem a estatutos diversos, do

drama e do documentário. É o caso, sobretudo, da cena em que se simula que toda a família do ferreiro observa o discurso de Mussolini (cf. figuras 32 e 33), tal como a cena que a enfermeira que é motivo da admiração do protagonista de *La nave bianca* “assiste” à saída do porto da nave de guerra.

FIGURA 32 | Cena em que se simula que toda a família do ferreiro observa o discurso de Mussolini



FONTE: *La Nave Bianca* (1941).

Mesmo fazendo uso do mesmo recurso, há um aliciamento muito maior no filme de Rossellini-De Robertis das imagens documentais pela fabulação do filme – é fabulado que o protagonista do filme se encontra trabalhando no navio observado – em comparação ao caso do filme de Forzano, em que a breve inserção da família do filme é que é secundarizada pelas imagens documentais, servindo apenas como frágil lembrança do universo ficcional, quase praticamente abandonado nesse terceiro momento do filme e, igualmente, reforçando dramaticamente a imagem documental. Embora não seja equivocado pensar que o momento no filme de Rossellini funciona igualmente como um de maior exaltação da força bélica italiana, tem-se um lastro emocional de um personagem a reboque que, mesmo não justificando a duração da cena, até mesmo pela já comentada ausência de perspectiva do navio, mais particularmente de Basso, neutraliza parcialmente a dimensão documental das imagens, enquanto o filme de Forzano, em determinados momentos, simplesmente esquece seu universo diegético

e embarca abertamente numa estrutura mais próxima do cinejornal, inclusive em tom mais apologético do que aparentemente eram os cinejornais do período¹²¹.

A questão do autor na trilogia

Mesmo que a questão autoral seja bastante controversa na produção discutida, sobretudo no caso do primeiro longa-metragem (*La nave bianca*), dentre outros motivos pela falta de registros de produção e por estes não serem muitas vezes confiáveis, resolvi abordá-la. Soma-se à falta de registros os depoimentos retrospectivos controversos, que, por sua vez, somam, às suas descrições, interesses, amizades e rivalidades pessoais. Em terceiro, também pode ser elencado como motivo o fato de os próprios interessados não quererem se aprofundar sobre uma produção e uma época ao qual poucos, durante décadas, gostavam de se referir publicamente. Rossellini não seria uma exceção, antes pelo contrário. Em 1955, por exemplo, faria um balanço provisório de seus “[...] dez anos de carreira” (SEKNADJE-ASKÉNAZI, 2000, p. 21), tendo como marco inaugural (e nada aleatório) *Roma, cidade aberta* e providencialmente esquecendo a trilogia que o antecede, assim como seus curtas experimentais realizados ainda antes. Se sobre os últimos tal “esquecimento” nada tem de peculiar, sendo via de regra observado no discurso de cineastas cuja posterior carreira de sucesso os faz querer esquecer um período de sua produção não apenas associado ao amadorismo, mas igualmente muitas vezes com propostas estéticas ou narrativas bastante distintas das quais se tornou associado, no caso dos longas dirigidos durante o fascismo, e até certo ponto valorizados pelo *establishment* da época, a motivação é certamente o da dissociação com o regime e/ou período em questão.

Algumas estratégias estilístico-narrativas parecem ser passíveis de identificação com relação ao filme mais polêmico nesse ponto (*La nave bianca*), por mais que Seknadje-Askénazi (2000)

121 Como lembrado acima, apenas obtive acesso a edições produzidas dez anos após, mas, a depender dos comentários de Argenterii (2003), posso arriscar tal constatação.

aponte armadilhas que, em última instância, inviabilizam qualquer conclusão que vá muito além da mera especulação. É conhecida, por exemplo, a já referida reivindicação de Rossellini sobre a dimensão romântica ter sido introduzida por De Robertis, enquanto ele próprio seria um dos que ressaltaram a coralidade, como seria o caso da primeira seqüência. Porém, justamente na seqüência em questão, como lembra Seknadje-Askénazi (2000), ocorre toda uma discussão sobre as *madrinhas*, mulheres que se tornavam espécie de *protetoras* dos jovens soldados, numa posição algo ambígua entre maternal e amorosa¹²². Por outro lado, os filmes de De Robertis já possuíam tal dimensão coral de forma evidente, assim como uma proximidade com o documentário, o que torna a afirmação de Rossellini uma conveniente apropriação para si somente dos elementos que, posteriormente, seriam mais dignos de atenção crítica¹²³. Vale ressaltar que não apenas os filmes de De Robertis já continham tais elementos, como ele próprio se encontrava plenamente consciente deles, como atesta um artigo escrito para Cinema (1943, s. p.) em que, se referindo a Alfa tau!, comenta sobre a inexistência de “personagens protagonistas” e “unidade narrativa”, inexistindo “[...] concessões à histórias individuais e problemas psicológicos humanos” ao mesmo tempo em que compreende que tal estratégia no filme vai além da empreendida em *La nave bianca* e que não pretende voltar a empregá-la em seu próximo projeto – *Uomini nei cieli* (que viria a ser *Uomini e cieli*) –, já que não acredita que o público renuncie facilmente a protagonistas e histórias.

A inserção do motivo dos medalhões, que Seknadje-Askénazi (2000) identifica outra vez em *Uomini e cieli*, sugeriria ter sido pensada por De Robertis; porém, ele a encontra igualmente em um outro filme de guerra bastante falado à época – *Quelli della*

122 Para uma discussão mais detida sobre tal relação, assim como o papel reservado às mulheres na trilogia, ver tópico adiante.

123 Ivo Perilli, que dirigiu as cenas externas de *Uomini sul fondo*, afirma ser “[...] bastante fácil De Robertis ter influenciado Rossellini quando fizeram *La nave bianca*, onde De Robertis figura como supervisor; a tendência a fazer um filme [...] quase documentarístico e anti-retórico, é necessário dizer que era de De Robertis, era propriamente inata a ele” (PRENCIPE, 1996, p. 71).

montagna (1943), de Aldo Vergano – e é curioso que não o tenha encontrado em qualquer outro mais, já que se trata de um clichê bastante recorrente desde a difusão do teatro melodramático no período pós-Revolução Francesa. Aparentemente, embora não pareça algo muito próximo da sensibilidade de Rossellini, se se toma as suas produções subsequentes, Gino deixa com a mulher pela qual se apaixona um relógio de ouro em *Un pilota ritorna* e o companheiro de Pina, Francesco, deixa uma corrente com o enteado Marcello em *Roma, cidade aberta*.

Com relação à montagem dinâmica, influenciada pela vanguarda soviética, talvez seja um traço de maior influência de De Robertis, já que, nos filmes posteriores, continuará presente, ao contrário dos dois filmes seguintes da trilogia – sobretudo de *L'uomo dalla croce*, de montagem bastante diferenciada.

Seja como for, a participação de Rossellini não pode ser minimizada em *La nave bianca*, filme ao qual é lembrado como diretor e não De Robertis, na entrevista de Visconti acima referida, sendo igualmente citado como diretor (e De Robertis como “supervisor” ou ainda autor do argumento e do roteiro) nas revistas e jornais da época (LA STAMPA, 1941; CINEMA 141, 10/05/1942, p. 142), ainda que o mesmo jornal, através de seu colunista Mario Gromo, faça menção a Rossellini, posteriormente à reprise de *Un pilota ritorna*, enquanto “[...] jovem e valoroso diretor que coadjuvou o comandante De Robertis em *La nave bianca*” (LA STAMPA, 1941). Essa alternância prossegue aos dias de hoje quando se observa a capa do DVD do filme, que destaca, logo abaixo do título, se tratar do primeiro longa-metragem de Roberto Rossellini sem qualquer referência a De Robertis, enquanto que, no site da Amazon, encontra-se catalogado como dirigido por De Robertis, sem menção a Rossellini.

Aprà (2006) acredita que a participação de Rossellini tenha sido mais intensa no filme e que, se houve influência, ela se deu no sentido oposto com o qual é comumente citada – do novato Rossellini sobre o veterano De Robertis –, algo que seria perceptível em seu filme seguinte (*Alfa tau!*).

Neorrealismo: ruptura ou continuidade?

No primeiro número da revista *Cinema* do período pós-guerra, mais de meia década após a publicação ter sido interrompida em meio aos eventos que levaram ao declínio do fascismo e a uma virtual guerra civil na Itália, em meados de 1943, um artigo indaga: “[...] como afirmar que o erudito Visconti, o hoje lírico Rossellini, o impetuoso De Santis, o sentimental De Sica, o dinâmico Castellani e o amargo Germi pertencem a uma ‘escola’? [...] Petencem [antes] todos eles a uma época comum” (*CINEMA* 1, 25/10/1948, p. 8).

Algo praticamente repetido, ainda que com o intento oposto, menos de desmerecer que de acolher o termo, sobretudo quando se pretende representar, é a pujança, em termos industriais, do cinema italiano, com adjetivos e nomes (por vezes) diferentes, por Lo Duca, italiano radicado na França desde 1942, no primeiro número do *Cahiers du Cinéma*:

Pouco importa que se meta no mesmo saco a literatura de Luchino Visconti, o lirismo de Roberto Rossellini, o sentimento onírico de Vittorio De Sica, a juventude de Giuseppe De Santis, a crônica de Luigi Zampa, a flexibilidade de Renato Castellani, a escrita de Alberto Lattuada, o documentário de Francesco De Robertis, a eloquência enfim de Alessandro Blasetti (*Cahiers du Cinéma*, n. 1, 1951, p. 24).

Quando um dos filmes hoje considerado clássico do neorrealismo emergiu nas telas (*Ladrões de bicicleta*), o maior elogio que o crítico lhe pôde dispensar (*CINEMA* 2, 10/11/1948, p. 2) foi justamente o de se encontrar “acima de fórmulas”¹²⁴ como a do neorrealismo, observada quase sempre com suspeição pela crítica italiana.

A relativa imprecisão do termo *neorrealismo*, já que funcionando para designar propostas de estilos e até mesmo projetos ideológicos e visões de mundo bastante distintas, o desqualificaria? Em absoluto, ao nosso ver. O termo é bastante apropriado enquanto definição de um movimento ou de uma posição social coletiva,

¹²⁴ Curiosamente o filme vai ser considerado por um verbete como o único que se adequaria às características habitualmente vinculadas ao movimento, reproduzidas no próprio verbete (cf. HAYWARD, 2000).

mesmo que diferenciada, vivenciada na Itália do pós-guerra, mais especificamente no campo do cinema. Sua não qualificação enquanto definição estritamente acadêmica não o inviabiliza enquanto percepção de escola ou movimento que resiste bastante às reduções a partir do campo simplesmente da definição conceitual-semântica.

Numa visada panorâmica sobre verbetes e referências ao neorealismo, observa-se, por exemplo, referências a um movimento “[...] oriundo, a um só tempo, da influência das escolas realista francesa (Renoir, Clair, Grémillon) e, de modo mais amplo, europeia (Pabst), e da reflexão crítica, na própria Itália”, segundo Aumont e Marie (2006, p. 212), “[...] notadamente em torno de Pasinetti, Barbaro, De Santis, do Centro Sperimentale e da revista Cinema” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 212). Nesse arrolamento de influências, é curiosa a ausência do próprio cinema italiano, ficando a influência interna restrita à esfera crítica, assim como do nome mais referido em relação à *escola realista francesa* nas revistas italianas do período (Julien Duvivier), ao menos em seu momento inicial – posteriormente essa parece se deter mais sobre Renoir –, sendo ao mesmo tempo a influência francesa tida para o movimento como um todo, certamente algo não sobrevalorizado para Visconti, mas provavelmente no que diz respeito a Rossellini. Filmes como *Obsessão* e *O coração manda*, por exemplo, são tidos menos como possíveis influências do que os primeiros esboços do próprio neorealismo.

Haveria sentido, de todo modo, da razão desse capítulo, no sentido desse realismo aqui analisado, por exemplo nos filmes da trilogia, já não ser por si só, um realismo inovador, portanto um neorealismo? Por mais tentadora que possa ser tal possibilidade, prefere-se não adotar tal postura, tendo em vista não somente as especificidades que a conjuntura política pós-liberação trará, como a própria sedimentação de um discurso crítico e da própria expressão (um tanto marginal até então), inclusive na própria Itália.

Nesse sentido, dentre as várias versões para a origem do termo, uma das mais afluentes é a que aposta em seu surgimento a partir de críticas de Antonio Pietrangeli e Umberto Barbaro, sendo que, em alguns casos, tal referência é direcionada somente para a produção francesa anterior, e, em outros, teria sido vinculada ao próprio

filme de Visconti, *Obsessão*, de que Pietrangeli fora co-roteirista. Fabris (1996) apresenta hipóteses que apontam nos dois sentidos, mesmo sem problematizar suas diferenças. Na primeira, a partir de Visconti, o termo teria sido cunhado por Mario Serandrei, montador de *Obsessão*, referindo-se ao próprio. Na segunda, trata-se de Umberto Barbaro, mas curiosamente utilizaria do termo numa referência a *Cais das sombras* (*Quai des brumes*, de 1938), de Marcel Carné. Portanto, se encontraria vinculada ao realismo poético francês. Gallagher (1998) credita, via Luigi Chiarini (BIANCO E NERO, n. 7, 1951), o surgimento mais ou menos contemporâneo do termo, relacionado ao cinema italiano, em abril e maio de 1948, a partir de artigos publicados na Itália (*Bianco e Nero*) e França (*La Revue du Cinema*). Para Gallagher (1998), todas as referências anteriores ao termo, na revista *Cinema*, dizem respeito ao realismo poético francês¹²⁵. Assim, Serandrei, segundo o autor, teria de fato se referido a *Obsessão*, ao assistir seus *rushes*, como *neorrealístico*, porém vinculando-o à produção francesa e não à italiana (GALLAGHER, 1998).

Com relação ao cinema de forma mais ampla, o termo já fora empregado anteriormente, em 1928, em referência aos teóricos soviéticos da montagem, os quais, segundo Libero Solaroli, articulista menos destacado e próximo de Barbaro, seriam *neorrealistas* por “[...] darem da montagem uma interpretação quase matemática”, enfatizando seu *realismo formal* (BRUNETTA, 2009, p. 156).

Mesmo trabalhando contra a hipótese de Gallagher (1998) de que a compreensão do termo neorrealismo, tal como defendida pelos articulistas de *Cinema*, se dirigisse somente à produção francesa, deve-se ter em conta que essa produção serviu, ainda que temporariamente, como possibilitadora para uma articulação consciente de

125 Ainda endossando essa hipótese ver, dentre outros, Vasconcelos (2013). Relacionada à hipótese contrária conferir também Hayward (2000). Por outro lado, encontra-se bastante disseminada a hipótese de que o termo teria sido utilizado pela primeira vez já no sentido que se tornaria recorrente, como se pode comprovar em vários textos como Cataldi e Luperini (1999) ou Corti (1978).

uma proposta estética que se pretendia realista e que se contrapunha ao inócuo universo do cinema fascista¹²⁶.

A apreciação que surge no período pós-guerra sem dúvida se aproxima mais do que se compreende hoje como neorrealismo, mas nem por isso o autor de um dos textos de fundação do neorrealismo, segundo Gallagher (1998), pode exatamente afirmar que “[...] o cinema italiano não teve seu *A besta humana*, seu *Cais das sombras* e seus ‘dias que surgem’, sua alma morta¹²⁷” (BIANCO E NERO, 1948, n. 6, p. 26). O que dizer, então, de *Desiderio* ou do próprio *Obsessão*?

Por mais diferenças que o pensamento católico possa ter tido com os dirigentes fascistas, esse é um ponto comum com aquele: a recusa do *decadentismo* dos filmes realistas poéticos franceses¹²⁸. No caso do fascismo, por conta do temor de sua negatividade diante do público, o que, potencialmente e por extensão, poderia ser dirigido para a própria sociedade fascista; e no caso do período pós-guerra, também pela necessidade de afastar sombras e pessimismo – agora de um momento de reconstrução nacional, inclusive em termos de afirmação estética.

Quando se tem como referência um articulista não representante da Igreja, como é o caso do artigo acima referido e do roteirista e cineasta Gianni Puccini, um dos primeiros a também adentrar o debate sobre o neorrealismo, tem-se a ênfase direcionada para *Obsessão*, não por acaso. Sendo Puccini diretor da revista *Cinema* e co-roteirista do filme de Visconti, o referido filme é que é lembrado como digno precursor, e não *O coração manda*, de Blasetti. Porém, ainda assim, Puccini reconhece que uma das diferenças

126 Deve-se ainda considerar que tal interesse em acompanhar a produção francesa também aponta para uma indisfarçada ansiedade de se projetar futuramente no cenário internacional de semelhante maneira, “[...] sendo a produção francesa hoje [...] a única que pode fazer concorrência à americana” (CINEMA 63, 10/02/1939, p. 71).

127 Citando três clássicos do realismo poético francês, além do filme de Carné, aludido acima, *A besta humana* (*La bête humaine*, de 1938), de Jean Renoir, e um jogo de palavras ao final com o título original de *Trágico amanhecer* (*Le jour se lève*, de 1939), também de Carné.

128 Algo compartilhado na própria França, após a eclosão da Segunda Guerra Mundial, como se observa a partir de uma nota copiada de Cinematographie Française: “Produtores, atenção! Façam filmes sãos e otimistas. Na comunicação da Câmara Sindical dos Filmes Franceses se pode ler que as medidas estão a ser aplicadas a certos filmes incompatíveis com a necessidade do momento presente” (CINEMA 78, 25/09/1939, p. 192).

fundamentais entre a produção neorrealista do período pós-guerra e aquela de Visconti diz respeito à ignorância dos intelectuais sobre o modo de vida das classes populares (BIANCO E NERO, n. 4, 1948, p. 12-17). Sob esse prisma, talvez a afirmação de Rossellini faça sentido sobre a ideia de que a interpretação de Fabrizzzi e Magnani em algumas comédias e dramas populares seria mais enriquecedora para a dramaturgia neorrealista do que a do filme de Visconti. Além disso, apresenta-se o caráter de crônica de personagens “[...] ‘normais’ e não de exceção e ‘românticos’” (BIANCO E NERO, n. 4., 1948, p. 13) como a descoberta de Rossellini para o cinema italiano, não levando em conta, mais uma vez, a obra prévia de Blasetti.

Talvez a mais influente distinção entre o projeto realista do período de guerra com o que lhe sucede seja o presente no discurso de Guido Aristarco (1996), ao minimizar tanto a presença de Francesco De Robertis na participação no filme co-dirigido com Rossellini como até mesmo em seu *Uomini sul fondo*. Numa linha completamente oposta, tem-se a postura de Franco Venturini, que situa esse último filme como pioneiro a partir do momento que “[...] sobre vagas indicações de gênero cria qualquer coisa de novo” (PRENCIPE, 1996, p. 23-24). Para Venturini, deve-se ressaltar a postura inovadora desse realizador, assim como os acréscimos e maturações a ela trazidos por Rossellini e a Vittorio De Sica a partir de uma leitura pessoal de Camerini e sobretudo Rossellini. Curiosamente, fica de fora qualquer referência a Visconti.

Pode-se observar o paradoxo da referência a um realismo associado automaticamente à dimensão formal, associação bastante incomum na teoria clássica do cinema e nas discussões presentes no grupo da revista *Cinema*, assim como, ao mesmo tempo, também pode-se notar uma referência a um ciclo cinematográfico que, como observado anteriormente, foi bastante influente para uma parte da geração de professores, críticos e futuros realizadores do cinema italiano.

Não menos curioso é o fato de tendências normalmente consideradas antípodas do neorrealismo terem sido fundamentais, ao menos nesse primeiro momento de formulação desse realismo, como é o caso do próprio cinema de montagem soviético ou ainda

do *kammerspiel* alemão, uma das correntes que influenciara o chamado realismo poético francês, sobretudo através da “[...] temática (personagens que representavam a escória da sociedade, abatidos pela fatalidade), a atmosfera (a famosa *Stimmung*, prezada pelos alemães), a iluminação (utilização expressionista da luz devido a grandes cinegrafistas alemães emigrados na França como Eugen Schuftan) e a representação cênica estilizada (que privilegiava a filmagem em estúdio)” (MATTOS, 2010, p. 47, grifo do autor).

Sempre houve e continuarão existindo visões diferenciadas e mesmo antagônicas com relação às continuidades e rupturas que o neorealismo teria provocado em relação ao cinema que lhe antecedeu na Itália. Se o revisionismo que surge a partir dos anos 1960 com relação à resistência e a cultura do período pós-guerra apontarão para mais continuidades do que rupturas, inclusive no plano estético, com o passado fascista, no caso do cinema neorrealista sua aura de mudança radical havia sido ironizada por intelectuais de peso como Umberto Barbaro (1965, p. 235), bem antes, já em 1954:

Este desacordo começa com a própria denominação *neo-realismo*, que para alguns não é apropriada. Os que a julgam apropriada não chegam a um acordo entre si sobre a interpretação do elemento *novo*, que deveria justificá-la. O dissídio se torna ainda mais agudo quando se trata da origem dessa floração repentina do cinema italiano, que parece não ter nenhuma origem, quase um fungo, nascido de repente, depois da chuva benéfica da Libertação do fascismo e do seu aliado ocupante nazista (BARBARO, 1965, p. 235, grifo nosso).

Bem antes, ainda, o mesmo Barbaro (1965), em artigo sobre a interpretação cinematográfica, exaltava, de forma não excludente, os:

[...] documentários romanceados de ambiente que exigem uma autenticidade dos intérpretes que nenhum outro poderia obter: filmes de ambiente tropical ou polar, filmes de classes de trabalhadores específicas, pescadores por exemplo, sobretudo quando a história narrada não se fixa em poucos protagonistas, mas é de interesse bem maior ou de massa (BIANCO E NERO, n. 5., 1937, p. 20-1.).

Um dos filmes que citava como exemplo era o *1860*, de Blasetti. Ainda que Barbaro (1965) se refira a uma certa produção em voga no momento da escrita de seu artigo, basicamente restrita a poucos

exemplos como o filme de Blasetti, ele parece se referir, de forma algo profética, à produção realista posterior de Rossellini ou De Robertis durante o fascismo ou mesmo à boa parte da produção habitualmente identificada como neorrealista, a exemplo de *A terra treme*.

Com relação ao seu comentário posterior, não se trata de algo incomum em meados dos anos 50 e tampouco ficava restrita à Itália tal percepção. No artigo de Jacques Demeure denominado *O irrealismo italiano*, por exemplo, existe uma referência à definição de neorrealismo enquanto *termo genérico* que designaria a quase totalidade dos melhores filmes italianos depois de 1940 (42, 43, 44 ou 45), ao sabor do leitor. O que chama a atenção nessa referência de Demeure é, sobretudo, a simples abolição do critério histórico-temporal pré e pós-libertação como divisor dos marcadores associados à definição do surgimento de um novo realismo, assim como sua compreensão da diversidade de estilos que o termo comporta. Deve-se ressaltar, inclusive, a sua concentração no período anterior à libertação, curiosamente não o vinculando justamente ao período onde se tornarão consenso alguns clássicos vinculados ao movimento (*Ladrões de bicicleta* e *A terra treme*, por exemplo).

E em plena efervescência do movimento, Bazin (1991) já fazia, com sua habitual lucidez, uso de uma analogia biológica semelhante a evocada por Barbaro (1965) para pensar essa relação. Isso fica evidente quando o autor afirma: “[...] talvez tenhamos negligenciado aprofundar as causas de tal renascimento, preferindo ver nele alguma geração espontânea procedente, como um enxame de abelhas, dos cadáveres podres do fascismo e da guerra” (BAZIN, 1991, p. 233).

A versão que privilegia a ruptura radical do neorrealismo muitas vezes tende a apontar a prosa sedutora e grandemente influente do próprio André Bazin como matriz desse discurso, portanto, equivocando-se ao menos em parte. O autor não chega a apontar a inexistência de continuidade entre os dois momentos, e, se ele faz uso do termo ruptura, ao mesmo tempo concorda que “[...] vários dos elementos da jovem escola italiana preexistiam, portanto, a libertação: homens, técnicas e tendências estéticas” (BAZIN, 1991, p. 238), ou, ainda, que “[...] somente a ignorância que nos encontramos do cinema italiano pode nos dar a atraente ilusão do milagre que não fora preparado” (BAZIN, 1991, p. 233).

O que se deve ressaltar, de todo modo, é que a narrativa da ruptura radical proporcionada pelo neorealismo ainda é a prevalente quando se comenta a história e a estética do cinema, o que certamente se deve a se aceitar a própria historiografia canônica do meio e a pouca preocupação com relação às fontes históricas. Isso se deu, em parte, por conta daqueles que desconheciam a produção anterior ao final da guerra no caso de quem escrevia de outro país e que ganhou um reforço de boa parte dos próprios italianos, que, por sua vez, queriam exorcizar a si próprios de seus laços com o fascismo. Trata-se de algo que se estende aos cineastas associados com o neorealismo e que, via de regra, já trabalhavam nos anos anteriores, como Carlo Lizzani, que afirma que “[...] nenhum fotograma produzido entre 1938 e 1943 deveria ser lembrado ou lamentado caso perdido” (LIZZANI, 1954, s. p.), ou Cesare Zavattini, o mais célebre roteirista associado ao neorealismo, afirmando “[...] que nem mesmo 3 mil metros de filme dentre 30 milhões produzidos eram dignos de discussão” (BONDANELLA, 1993, p. 3)¹²⁹. Os realizadores neorealistas não iniciam sua produção a partir do nada. Tanto tecnicamente e esteticamente quanto em termos de pessoal, eles lidam com a recente herança indesejada do fascismo.

Lizzani é um exemplo evidente de revisionista que parece apagar qualquer vislumbre de pensamento crítico anterior e, mesmo em determinadas passagens, posterior à libertação, ao afirmar numa entrevista que:

[...] nenhum de nós percebeu imediatamente a grandeza de *Vítimas da Tormenta*, *Ladrões de Bicicleta...Paisà* e *Roma, cidade aberta*. [...] muitos de nós éramos bastante reservados primeiro em relação aos filmes de De Sica e mesmo Rossellini, precisamente porque eles pareciam formalmente pobres para nós, demasiado preocupados em registrar imagens nuas e cruas. *Todos nós, não apenas aqueles de*

129 É provável que ambas as referências sejam extraídas do mesmo texto, ainda que, pela disposição do texto, possa se pensar que a referência a Zavattini é apócrifa. Com relação à radicalidade dos comentários, é interessante perceber como nem mesmo *Obsessão* ou *A culpa dos pais*, de De Sica, ambos de 1943, são poupados da negação em bloco da produção efetuada durante o fascismo. Deve-se atentar para o fato de que, lendo o próprio texto de Lizzani (1954), acaba-se percebendo uma bem maior atenção e nuance à produção efetivada durante o fascismo do que tal frase de efeito parece supor.

Cinema, estávamos sempre preocupados com o estilo. Atenção ao conteúdo, amor pela realidade, desejo de fazer filmes italianos sobre a Itália, tudo isso veio depois, quando amadurecemos (UNGARI, 1981 apud GALLAGHER, 1998, p. 224-225, grifos meus).

É curioso como alguém que é interno ao próprio círculo da revista *Cinema* esquece de remeter a toda uma reivindicação que pulsava nas páginas da revista em vários artigos (parte deles referida anteriormente nesse texto) de muito antes do momento da libertação sobre a necessidade de se realizar *filmes italianos sobre a Itália*, compreendendo tal preocupação como não excludente de questões de *estilo*, mas como uma própria necessidade estética que fugisse do que era produzido rotineiramente nos estúdios italianos.

Assim, não é de se espantar, portanto, que, para boa parte da imprensa não especializada e talvez mesmo especializada, os vínculos entre a produção realizada nos anos do fascismo e a que viria a ser denominada como neorrealismo, mesmo ou ainda mais nos dias de hoje, é um tanto obscura, como exemplificada no espanto do jornalista britânico que escreveu o obituário de Vittorio Mussolini (MARSHALL, 1997) ao perceber a presença “bizarra” de Rossellini, realizador do seminal filme antifascista *Roma, cidade aberta* (1945), como co-roteirista de um dos filmes produzidos a partir de um argumento de Mussolini – *Luciano Serra, piloto*. A glória e a celebridade no período pós-guerra e o relativo desconhecimento da produção realizada anteriormente certamente impedem a compreensão de que a percepção de realismo, tão aclamada no período pós-guerra, germinou, na redação da revista *Cinema*, da propriedade do próprio Vittorio, amigo pessoal do realizador.

Se a dimensão de ruptura é a que mais facilmente se encaixou nos livros básicos de história do cinema, apresentando o movimento como um divisor de águas não apenas na cinematografia italiana, mas na história do cinema mundial, ela também acabou sendo defendida, explicitamente ou não, por teóricos como Deleuze, que inicia não acidentalmente o volume dedicado à imagem-tempo se detendo sobre filmes neorrealistas; ou ainda Francesco Casetti (SEKNADJE-ASKÉNAZI, 2000), para quem o cinema neorrealista teria significado uma *reconquista das telas*.

Cardullo, por sua vez, na introdução de uma coletânea que reúne artigos de Bazin sobre realizadores neorrealistas, afirma, por exemplo, que “[...] uma vez Mussolini tendo caído do poder, o cenário estava definido para o desenvolvimento de um cinema fortemente esquerdista” (CARDULLO, 2011, p. 21). Definir a produção neorrealista como um todo enquanto *fortemente esquerdista* somente parece possível a partir de uma perspectiva externa e o mesmo nível de arbitrariedade se dá quando se observa que as três características que são apontadas como diferenciais na produção neorrealista pelo autor já se encontravam postas no momento anterior por meio de filmagem em locações e com atores amadores, roteiros improvisados (algo que Rossellini já efetuara nos filmes da trilogia, por exemplo) e a luta de indivíduos oprimidos “[...] por circunstâncias políticas além de seu controle” (CARDULLO, 2011, p. 21), algo que poderia se estender à trilogia, caso se substitua *circunstâncias políticas* por *situações de exceção, como a guerra* ou mesmo se compreenda tal como uma circunstância política indireta, que não chega a ser problematizada enquanto tal, como tampouco o será de fato na maior parte da produção neorrealista, com exceção de uns poucos filmes como *Anni difficile*. Com relação ao uso de não profissionais e sua associação com um maior realismo, é conhecida a prática desde muitos anos antes das produções de Rossellini, como no comentário da publicação francesa *L'Ouvre* (em 19 de fevereiro de 1937) a respeito de *Lo squadrone bianco* (*Esquadrão branco*, de 1936), de Goffredo Alessandrini, onde ressalta que se trata de um “[...] belíssimo filme que honra à produção italiana [...]. Apenas os dois oficiais são atores e que atores! Os outros são nativos que dão ao filme todo o aspecto de realidade ao ambiente [...]” (BIANCO E NERO, n. 2, 1937, p. 115, grifos meus).

Para Lizzani (1954, p. 45), “[...] os termos essenciais do novo cinema italiano [...]” são “[...] a autenticidade da paisagem e a coralidade da ação”, algo dificilmente defensável sem reservas, sobretudo no que diz respeito ao *aspecto coral*. Lizzani (1954) parece, aqui, ter utilizado sobretudo o critério ideológico, mesmo que ele não desconsidere com tal afirmativa a possibilidade da existência de tais elementos, de forma mais tímida, na produção que antecede a libertação.

Os que apontam ao menos elementos parciais de continuidade, no entanto, são mais numerosos, sendo que o mais célebre deles é André Bazin. De fato, mesmo que Bazin (1991) aparentemente não tenha escrito especificamente artigos sobre os filmes do período pré-libertação, ele de fato conheceu muitos desse momento, como atesta o prólogo do texto acima referido. Dentre muitos outros comentários sob essa produção, afirma a certo momento: “[...] se não tivéssemos, durante a guerra, e por razões óbvias, tomado partido, filmes como *s.o.s 103 [Uomini sul Fondo]* ou *La nave bianca*, de Rossellini, teriam chamado um pouco mais nossa atenção” (BAZIN, 1991, p. 234). Algo que somente se pôde dar porque o autor se encontrava consciente de que “[...] o fascismo [...] diferentemente do nazismo, deixou subsistir um certo pluralismo artístico” (BAZIN, 1991, p. 234).

Na penúltima passagem, fica demasiado evidente que Bazin (1991) tinha consciência do quanto a atitude do crítico se encontra vinculada a muitos parâmetros que vão além do meramente estético e sua própria discussão sobre o neorealismo possui um caráter igualmente programático não apenas em sua defesa, como de se apropriar nos filmes desse, de elementos que ajudariam a fundamentar seu próprio *programa estético*, nos termos de Bordwell (1997). Como acreditar que o olhar arguto de Bazin não percebeu o estilo bem mais convencional, mesmo no caso dos filmes neorealistas, de De Sica em relação aos filmes de Rossellini¹³⁰? Ou que

130 Algo que, de fato, foi expresso pelo autor com maior distanciamento temporal do que os escritos contemporâneos ao surgimento do neorealismo, como pode ser percebido em sua célebre carta em defesa de Rossellini ao crítico Guido Aristarco, que o havia acusado de traír os princípios do movimento (cf. BAZIN, 1991; FORGACS; LUTTON; NOWELL-SMITH, 2000). Ou ainda em seu ensaio sobre De Sica, quando chega a afirmar: “[...] esses três diretores [Lattuada, De Santis, Visconti] são tão diferentes uns dos outros quanto de De Sica. E, no entanto, o parentesco comum deles fica evidente se olharmos um pouco mais de cima e sobretudo se, deixando de comparar esses cineastas entre eles, nos referirmos aos cinemas americano, francês e soviético” (BAZIN, 1991, p. 283). Ou mesmo incorrendo em suas habituais analogias biológicas: “[...] os biólogos, porém, distinguem nas características hereditárias decorrentes de parentes dissemelhantes certos fatores dominantes. É o que ocorre com o neorealismo” (BAZIN, 1991, p. 283). No entanto, e tendo em vista a distância que separa seus ensaios e as reformulações dos mesmos, pode-se encontrar contradições visíveis quando, por exemplo, discutindo *Ladrões de bicicleta*, afirma que “[...] tal objetividade é bem diferente da de Rossellini em *Paisà*, mas ela se inscreve na mesma estética” (BAZIN, 1991, p. 274), para comentar, em outro artigo, novamente em comparação com De Sica, que “[...] o estilo

um filme como *La nave bianca* possuía notável, ainda que aparentemente superficial, influência de Eisenstein, cineasta cuja vertente aponta como em extrema oposição aos neorrealistas? De modo geral, no entanto, a postura do autor parece bem razoável, afirmando que não apenas os realizadores puderam refinar suas estratégias, como não mais possuíam os entraves de um regime autoritário a lhes impedir uma abordagem mais ampla e reflexiva da realidade social. São esses dois elementos que, no final das contas, diferenciam as duas cinematografias para o autor. No caso de Rossellini, muitos dos elementos mais facilmente identificados com a estética neorrealista se encontram mais presentes na trilogia que antecede a libertação, como defende igualmente Brunette (1996), do que, por exemplo, em *Roma, cidade aberta*, tido como marco fundador do neorrealismo. Talvez esse seja o caso do elemento coral, que mais particularmente nos interessa. Porém, mesmo assim, Bazin (1991) parece ter razão, pois o uso mais ou menos maciço de um determinado recurso não se encontra atrelado necessariamente a um maior ou menor refinamento dramático, e, nesse quesito, sua trilogia do período pós-guerra é superior à trilogia antecedente.

Existem os que defendem abertamente uma continuidade, como Mario Isnenghi, ou a alternância entre continuidades e rupturas, como Sam Rohdie (SEKNADJE-ASKÉNAZI, 2000). Faz sentido pensar que a tese da ruptura radical seja mais forte nos anos imediatamente posteriores ao final da guerra, marcados tanto pelo amplo

de Rossellini é de uma família estética bem diferente” (BAZIN, 1991, p. 279). De um modo geral, no entanto, é percebido um movimento que aponta para diferenças em um projeto coletivo que possui seus pontos em comum. Percepções menos condescendentes com tal suposta homogeneidade podem ser encontradas em diversos momentos, incluindo na própria crítica contemporânea italiana (cf. CINEMA 1, 25/09/1948). Já Thompson (1988) refina as semelhanças de *Ladrões de bicicleta* com o cinema clássico, apontando para o fato de que, mesmo compartilhando de estratégias narrativas com aquele, tais como *deadline* e diálogos que possibilitam ganchos narrativos, o faz com um viés diferenciado que menos enfatiza a redundante unidade característica do roteiro *hollywoodiano* do que eventos provocados pela própria sorte. Fazendo uso de outras palavras para complementar a diferenciação apresentada pela autora, que se centra mais na dimensão narrativa que visual, poderia afirmar que, enquanto elementos importantes como a *deadline* são motivados e mesmo vencidos pela ação dos protagonistas no filme clássico, no filme de De Sica, como é habitual no cinema moderno, esses elementos são mais sofridos a partir de situações sobre os quais não possuem controle.

desconhecimento da produção cinematográfica fascista no contexto internacional como, igualmente, por uma necessidade interna de se desvincular do passado recente. Trata-se de algo não muito diverso, no plano das ideias, da recusa a visão histórica, vislumbrada por Benedetto Croce, que sancionava o presente como base para qualquer construção de futuro, indo contra o sentimento de necessária inovação radical que apagasse da Itália todos os vestígios do presente fascista. Após vinte anos de regime, nada mais penoso seria se imaginar que o país cresceria de sua situação presente (WARD, 1996), e não partindo do nada.

Seknadje-Askénazi (2000), em sua breve revisão, esqueceu algumas figuras fundamentais da cena cultural italiana, como Lino Micciché, que não apenas havia negado o caráter de ruptura radical ao neorrealismo com relação aos anos e cultura do período pré-guerra quanto havia também compreendido a *virada mística ou espiritualista* de que foram acusados os realizadores, particularmente Rossellini, pela esquerda, como, na verdade, um desdobramento já presente nos filmes na *era de ouro* do movimento (WARD, 1996). Algo, aliás, que um autor arguto e mesmo sem o conhecimento profundo do preciso contexto histórico italiano como Bazin já havia percebido em sua defesa do movimento.

Não é difícil encontrar, no cenário contemporâneo, autores como Shiel (2006), que reproduzem, em sua introdução, uma concepção defendida por Mira Lehm do neorrealismo enquanto *estética da rejeição*, em que “[...] o estilo visual, mitologias, políticas e métodos de produção do cinema da era fascista foram descartados” (SHIEL, 2006, p. 2). Isso não se levando em conta tanto uma produção minoritária efetuada durante o fascismo, na qual a trilogia de Rossellini se encontra, que já apresenta estilo visual e métodos de produção semelhantes ao cinema neorrealista; como não observando, também, que boa parte da produção italiana continuou a tradição dos dramas e comédias de costumes que já eram produzidos na fase final do fascismo ou mesmo bem antes. Mesmo que o autor posteriormente faça menção a “algo do que mais motivou a fama dos neorrealistas não era desconhecido do cinema fascista” (SHIEL, 2006, p. 10), em nenhum momento tais elementos

ganharão qualquer tipo de atenção, imediatamente partindo para caracterizar as filmagens em locação e o uso de atores amadores como características fundamentais do neorrealismo.

Muito da crítica retrospectiva, por sua vez, incluindo a de autores como o próprio Ward (1996), parece ser bastante insensível ao contexto histórico mais amplo em que a produção neorrealista surgiu. Críticos de um filme como *Roma, cidade aberta*, por exemplo, simplesmente apenas observam seu “descolamento” de certas questões como o da intensa divisão interna do próprio país como mero falseamento oportunista da realidade, pois tal posição é condizente com a postura da aliança liberal-comunista de silenciar sobre as próprias fraturas internas da nação (WARD, 1996) que se configura a partir da tomada de posição de Palmiro Togliatti, líder do PCI, no episódio que ficou conhecido como *a virada de Salerno (la svuolta di Salerno)*, em abril de 1944.

Partir dessa premissa da crítica retrospectiva, nesse sentido, parece algo bastante mediado somente pelo efetivo cenário político que posteriormente veio a ser dramatizado de forma menos complexa pelo filme de Rossellini, esquecendo toda a delicada situação de um país que procurava renascer das cinzas e não abrir brechas que prolongassem as fortes tensões sociais envolvidas. Além disso, observando-se a produção do período, nenhum filme conseguiu ir muito além, ainda que, ocasionalmente, com certo distanciamento temporal, descrições menos simplificadas do período tenham surgido, como é o caso do já citado *Anni difficile* (1948), de Luigi Zampa. De todo modo, mesmo os cineastas mais à esquerda, como Carlo Lizzani ou Giuseppe De Santis, preferiam defender um projeto de reconstrução nacional guiado pela democracia sem tornar o foco principal de suas obras as diferenças internas, ainda sendo tão irrelevantes em relação à obra de Rossellini como parece fazer crer Ward (1996).

Algo que se estende para além do campo do cinema quando se pensa que a posição de Rossellini quando do momento inicial da produção do filme, mesmo não sendo por motivos comuns aos de Togliatti, defende igualmente uma frente unificada progressista, que, no caso do líder comunista, leva em conta razões bastante

complexas que podem ser sumariadas¹³¹, dentre outras, nas que se seguem: (a) impossibilidade de uma via revolucionária-guerrilheira de resistência ao norte para conseguir fazer frente aos exércitos aliados e opção pela construção de um partido de massa distante do radicalismo, que poderia provocar fortes baixas na classe operária; (b) aceitação, em certa medida, por parte da União Soviética, da Itália como área de influência prioritariamente britânica no momento imediato pós-libertação, com uma Inglaterra mais tolerante aos simpatizantes do recém-banido fascismo do que a qualquer postura mais ativa das forças de resistência; (c) expectativa de que, após o momento inicial de libertação do jugo fascista, houvesse uma reforma político-social de grandes proporções, por meio da qual o Partido Comunista teria um papel importante pela via liberal-democrática; e (d) vinculada a última, essa opção pela via legislativa não entrava em desacordo com as teorias propostas por Antonio Gramsci em seus *Cadernos do cárcere*, aos quais Togliatti provavelmente teve acesso em seu exílio soviético; nesses, o autor defendia uma saída distinta para um contexto bastante diferenciado do que culminou na Revolução de 1917.

Pouco tempo depois, se observou o papel que a Democracia Cristã, até então grandemente discreta, obteve – claro, com o apoio dos aliados e da Igreja Católica –, e, nesse momento inicial, rendendo frases de Togliatti que não soam como de mero oportunismo pragmático e aproximando-se, guardadas as devidas proporções, das alianças protagonizadas em *Roma, cidade aberta*.

Por outro lado, tal tipo de crítica retrospectiva feita ao conjunto da produção neorrealista, levando em conta somente o contexto político, esquece do próprio campo cinematográfico, onde a dimensão da realidade política nunca fora levada a cabo com semelhante rigor provavelmente em nenhuma outra cinematografia anterior, incluindo a soviética do período áureo de Eisenstein, Vertov, Pudovkin e Dovjenko. Sem falar que o episódio do Vale do Pó, em *Paisà*, torna-se surpreendente não apenas por sua radicalidade em termos de recusa da continuidade narrativa clássica, como também por não

131 A partir do proposto por Ginsborg (1990), ao longo de várias páginas foi pensada essa síntese.

esposar a visão idealizada da resistência, presente em seu filme anterior e em todo o cenário político e cinematográfico, não por acaso sendo elogiado por Baldelli *por reconhecer o povo nesses ladrões de galinhas* ou Paolo Gobetti, líder da resistência e comunista, considerar que somente nos filmes de Rossellini é que os guerrilheiros “[...] poderiam reconhecer a si próprios na tela” (GOBETTI, 1970 *apud* GALLAGHER, 1998, p. 132). Isso ainda que, sobre o último comentário, deva ser discutida a inclusão tanto de *Roma, cidade aberta* quanto do episódio do filme subsequente e uma postura que parece estar afinada politicamente ao momento de pacto temporário pela reconstrução da Itália, ao negar aos guerrilheiros uma preocupação com a luta de classes. A produção de Rossellini, segundo Valmarana (1979 *apud* GALLAGHER, 1998), teria a dimensão peculiar de negar a mitologia equivocada da resistência sobre a necessidade do sacrifício da morte para o surgimento de uma nova pátria, que se equivaleria à própria lógica do fascismo (VALMARAMA, 1979 *apud* GALLAGHER, 1998).

Uma das formas de se observar a questão da ruptura/continuidade da produção realizada sobre o fascismo com relação a que lhe sucedeu pode ser observada a partir de alguns elementos que foram considerados como característicos do neorealismo em cotejo com a produção anterior. Fabris (1996) fez uma síntese através da qual aponta que quase todos já se fizerem presentes, ainda que de modo menos elaborado, na produção anterior. Cumpre investigar essa questão com relação especificamente à trilogia.

A descoberta da paisagem italiana

Trata-se de uma característica não exatamente valorizada nos filmes da trilogia, filmada em ambientes restritos como os de navios, seja de fato nos próprios ou em reproduções em estúdio que os emulam. *La nave bianca* possui pouca utilização de externas em cidades ou qualquer região rural italiana. Inexiste planos dos personagens do filme em interação com tais ambientes, à exceção de uns poucos planos de Elena, sendo que parte deles são reconstituições encenadas de eventos de comoção pública, como a partida do

encouraçado, não sendo de fato elaborada uma “investigação” entre o personagem e seu ambiente – algo mais próximo do universo de Visconti, ao menos nesse período. O mesmo, em maior ou menor grau, pode ser pensado em relação às duas produções subsequentes. *Un pilota ritorna* faz uso das locações em aeroporto militar (e eventuais interiores em estúdio provavelmente), com muitas imagens aéreas. Além disso, as cenas em que ocorre maior presença de paisagens não são ambientadas na Itália, mas sim na Grécia (algo que, como é comum nos filmes da trilogia, não fica muito evidente no filme), embora tenham sido filmadas na província de Viterbo, região central da Itália e próxima de Roma, com a qual faz fronteira. Trata-se de algo que, mesmo sem a mesma frequência de internas em base militar, é válido igualmente para *L'uomo dalla croce*, cuja maior parte de externas tampouco representam a Itália, tendo sido filmadas em Ladispoli, pertencente à província de Roma.

O uso de dialetos

Faz-se presente em *La nave bianca* enquanto representação das origens diversas dos marinheiros e de sua origem mais modesta. É algo que inexistente no grupo mais elitizado de aviadores no segundo filme da trilogia.

O valor de documentários

Na trilogia, encontra-se vinculado sobretudo ao filme *La nave bianca*, um dos títulos citados por Fabris (1996). É uma característica que o filme toma partido já em seus créditos iniciais, como observado anteriormente, aproximando-se de *Uomini sul fondo* em sua descrição de algumas das ações similares empreendidas por seus “atores naturais”.

O uso de “atores naturais”

É em *La nave bianca* onde ocorre a utilização massiva dessa prática. Pode ser observado em menor escala nas duas produções

posteriores. Em *Un pilota ritorna*, único filme que tem como protagonista um ator de carreira grandemente ascendente, parecem conviver pacificamente atores profissionais e amadores. Se Michela Belmonte – a filha do médico por quem Gino Rossati se enleva e parece ter sido incluída na produção por também ter feito parte do elenco de *I 3 aquilotti* – não seguiu carreira como a irmã Maria Denis, já então atriz de renome, diva dos filmes de *telefono bianco*, Piero Lulli, que estreou no referido filme, seguiria sua carreira, tendo participado de mais de meia centena de produções e ingressado no cinema antes do irmão Folco, que, aparentemente, teve trajetória de maior destaque. Nino Brondello, que interpreta o tenente Vitalli, e Giovanni Valdambri, que vive o médico, tiveram seus únicos papéis no cinema aqui. Elvira Betrone, que surge numa pequena ponta ao início como mãe de Rossati, já tinha tido algumas participações anteriores e atuaria no cinema até o final da década seguinte. Jole Tinta, como a mãe do garoto doente, tendo participado de várias produções de propaganda ou que tiveram algum destaque no regime fascista, abandona o cinema no mesmo ano da queda do regime, em 1943. Piero Palermi, que aqui dá corpo a um jovem oficial inglês, também estrearia nessa produção, tendo uma longa carreira que se estende até meados dos anos 80. O grupo de oficiais e subordinados cujos equivalentes haviam sido o próprio elenco principal de *La nave bianca* se tornam extras, tal como em *I 3 aquilotti*. O que os exemplos de Belmonte e Piero Lulli parecem indicar é uma prática profissional relativamente amadora, cujos partícipes muitas vezes tinham seus primeiros contatos com a indústria a partir de seus familiares, relativizando um pouco a separação entre amadores e profissionais. Como um meio profissional de atividade algo irregular, a disposição para um ator ser considerado amador ou profissional também deveria ser flutuante ou de difícil compreensão – como saber se os estreantes aqui se encontravam dispostos a seguir carreira ou foram convidados e depois resolveram dar continuidade às suas carreiras, tal como em alguns casos célebres posteriores de “amadores” em produções neorealistas? O caso do protagonista de *L'uomo dalla croce*, Alberto Tavazzi, é diferente dos que protagonizaram filmes anteriores. Mesmo sem

nenhuma experiência como ator, tal e qual o jovem que vivenciara Basso, Tavazzi possuía trabalhos ocasionais como diretor de arte e cenógrafo, atividade que voltaria a exercer com maior frequência do que no campo da interpretação, onde somente participaria de mais duas produções, em papel bastante secundário em um filme de Blasetti e participação não creditada em *Roma, cidade aberta*. A principal identidade profissional dele, no entanto, não se encontrava no campo do cinema, mas das artes plásticas, onde obteve certo reconhecimento – inclusive internacional. Roswita Schmidt, que interpreta a personagem da guerrilheira russa Irina, foi convidada por Rossellini a fazer parte do filme, surgindo em poucas produções posteriormente e abandonando o cinema antes do final da década seguinte. Attilio Dottesio, representando o homem ferido, que já tinha uma breve carreira no cinema (trabalhando inclusive em *Piccolo mondo antico*), participaria em mais de 200 produções até meados dos anos 80. Antonio Marietti, que faz o comissário russo Sergei, já havia participado de mais de meia-duzia de produções, dentre elas duas colaborações nos filmes mais destacados de Augusto Genina no período (*L'assedio dell'alcazar* e *Bengasi*). Doris Hild, atriz alemã, teve umas poucas participações antes e depois dessa, na qual vivenciou uma guerrilheira russa. Ruggero (ou Gualtiero, segundo algumas fontes) Isnenghi somente havia participado de *Giarabub*, de Alessandrini, tendo posteriormente uma sólida carreira no cinema. Aldo Capacci, que vive o jovem soldado-estudante, tinha participado de quatro outras produções e somente voltaria a atuar em mais uma. Franco Castellani, como soldado russo ferido, somente havia participado de uma única produção antes; faria carreira sobretudo em filmes de maior apelo comercial. Piero Pastore, como Beyrov, já tinha tido participações em filmes de destaque, tais como *Acciaio*, *Alcazar* e *Giarabub*, tendo uma carreira que se estende ao final dos anos 60, onde ocorre uma predominância em papéis de filmes populares do ciclo que ressuscita o personagem de Maciste e similares. Marcello Tanzi, como Diego, teve sua única participação no cinema aqui. Zoia Weneda, como guerrilheira russa, havia tido uma única participação em filme e não voltaria mais a atuar.

Nota-se, portanto, uma maior participação de profissionais, inclusive em relação à produção anterior, ainda que, em termos de protagonismo, tal relação se inverta como observado. Poderia-se afirmar que boa parte do elenco dos filmes da trilogia, à exceção de *La nave bianca*, evidentemente também teve passagens em outras produções de propaganda do regime, embora tal observação deva ser destacada pelo fato de terem participado igualmente em produções de gêneros diversos, sendo provavelmente atores que se encontravam disponíveis para que papeis surgissem, com margem de negociação menor que as estrelas.

O gosto pela crônica do dia-a-dia e pelo sentimento dos humildes

Torna-se mais palpável em *La nave bianca*, ainda que, ao contrário de um cineasta como Vittorio De Sica, Rossellini-De Robertis não o enfatize de forma excessiva, como observado de seu próprio interior. Essa característica parece emergir mais das situações coletivas do que das centradas em relações de parentesco ou amorosas, com raras exceções como as cartas e comentários de Basso para Elena ou a breve projeção de “idílio” amoroso de Rossati e a filha do médico; e, ainda, a carta desse para sua mãe. Trata-se de um fator mais presente no primeiro e, em menor grau, no terceiro filme da trilogia.

Trama e estilo

Existe uma relação complexa que, como apontado ao longo do texto, apresenta tramas que potencialmente se prestariam ao repertório melodramático sem grandes questionamentos, além de um estilo que não exatamente corresponde ao que é habitualmente esperado em tal tipo de trama. Um exercício comparativo poderia ser efetuado com as produções norte-americanas contemporâneas, algo apenas esboçado nesse momento.

As mulheres na trilogia militar

Zagarrio (2004) chama a atenção para o fato de que as mulheres desempenharam papéis secundários nos filmes de exaltação

do regime. Embora num primeiro momento se concorde com sua afirmação e possa estendê-la, inclusive, para a trilogia, pode-se igualmente indagar se o fato de serem filmes eminentemente de guerra, gênero tradicionalmente dominado pelo universo masculino e voltado para um público igualmente masculino, teria tido algum peso. Portanto, até que ponto tais filmes se diferenciariam da produção *hollywoodiana* contemporânea nesse quesito? Somente uma comparação, incluindo dados quantitativos, poderia dizê-lo, o que foge dos limites aqui buscados. Urge, portanto, a necessidade de mapear apenas as personagens femininas na trilogia.

A figura feminina mais relevante de *La nave bianca*, senão de toda a trilogia, é Elena Fondi, a enfermeira-madrinha de Augusto Basso, com quem troca uma longa comunicação epistolar antes de conhecê-lo pessoalmente. Concorde-se, irrestritamente, mais que todos nesse filme, com a representação das personagens masculinas ser por demais frágil ou infantilizada, postura bastante comum na produção contemporânea.

Aqui se chega à literalidade de tal identificação da mulher como figura dupla, de possível enamorada e igualmente mãe. De uma maneira geral, tal referência já se encontra anunciada nas figuras das *madrinhas*, numa relação de ambiguidade que o próprio termo antecipa, vinculado a alguém ser tido como *adotado* simbolicamente por alguém mais velho, também ficando presente a conotação sexuada de tal interação, seja nas recriminações de Morero a um jovem que, mesmo “feio”, insiste em mandar fotografias suas para suas possíveis madrinhãs; seja na troca do jovem com relação ao fato de a madrinha de Basso ser tão velha quanto a avó de um dos marinheiros. Ela ganha, no entanto, uma conotação mais literal e aproximada na relação entre Elena e Basso. Sem se identificar para este, Elena trata o acamado, com dificuldade de mobilidade, como uma criança, de certa forma contemplando o que havia expresso em mais que em um diálogo, quando confessa à sua colega de trabalho que, inicialmente, pensava se tratar de um garoto de pouca mais idade do que as crianças de sua escola. Isso demonstra que a personalidade “infantilizada” de Basso é bem anterior à situação mais propícia para tal identificação que é a atual, vitimado como

foi pelos bombardeios, visto na correspondência sugerir se tratar de uma criança. Ela afirma à amiga sobre a mudança de orientação ao descobrir que, na verdade, trata-se de um jovem adulto, de idade provavelmente próxima à dela, porém em nenhum momento se questiona sobre esse descompasso entre o discurso infantilizado e a idade. Pelo contrário, ela aparenta reforçá-lo, como no momento em que é o coroamento de todo esse processo – com ela pegando a mão de Basso para ajudá-lo a escrever para a própria família. Esse plano é seguido pelo de Elena fazendo o mesmo gesto para com um de seus alunos. Embora aqui não fique muito evidente se tal associação é uma representação da subjetividade da personagem ou explicitamente do próprio narrador, o que importa é o que tal conjugação reforça – a um limite que extrapola o das próprias crianças visualizadas, pois a imobilidade de Basso pode ser vinculada àquela descrita por Lacan na fase em que a criança ainda não consegue se mover por conta própria¹³².

As figuras femininas não parecem existir se não forem vinculadas a um referente masculino que, de certo modo, as “enquadrará”, seja a mãe de Gino observada de relance ao início de *Un pilota ritorna*, as prostitutas que se encontram para divertir os rapazes no mesmo filme em um momento de pausa da guerra (e, portanto, das ações que seriam tidas como fundamentalmente mais dramáticas do filme, embora isso não ocorra sempre, como observado, no caso da trilogia) no mesmo filme, e, ainda nesse, a assistente/filha do médico por quem Gino se afeiçoará. No caso de *L'uomo dalla croce*, a subtrama romântica, mesmo que marginal, deixa de existir a partir do momento em que seu protagonista é um capelão. Não coincidentemente, nas únicas situações em que o filme se deterá sobre uma relação amorosa, essa figura de exceção feminina, a da comunista Irina, que é combatente e possui uma autonomia em relação a si própria que a faz se encontrar a uma distância bem considerável das figuras femininas até então entrevistas, viria a ser demonizada de forma quase tão caricata quanto a lésbica nazista de *Roma, cidade aberta*.

132 E que, na teoria do cinema, suscitará vinculações com a figura do espectador de cinema, como na teoria do dispositivo cinematográfico de Jean-Louis Baudry.

Às personagens femininas é reservado, de fato (e via de regra), um papel bem convencional na primeira trilogia, mais convencional até mesmo do que de outras personagens femininas observadas em boa parte das produções fascistas contemporâneas. De fato, caso se pense em *A culpa dos pais*, de De Sica, é apresentada uma mulher adúltera, mesmo que sob viés moral fortemente negativo. Visconti, por sua vez, apresenta sua versão de mulher que não apenas trai o marido como planeja e executa sua morte – em *Obsessão* – para, pretensamente, ficar com o amante. Ademais, na figura talvez mais interessante dentre essas, Alessandro Blasetti, de forma mais trivial e menos condenatória, apresenta uma jovem extremamente preocupada com sua futura reintegração a uma família tradicional camponesa por ter engravidado sem ter estabelecido qualquer vínculo emocional ou social como o casamento (em *O coração manda*), buscando forjar um *falso marido*. Além disso, numa apreciação rápida, logo se observará que tais papéis nada aproximados dos preceitos fascistas vinculados à figura feminina se encontrarão também em filmes que se encontram longe de serem referências do período como os acima citados, tal como *T'amerò sempre* (1943), de Mario Camerini, que apresenta não apenas uma heroína que tem um filho de um homem de classe social mais elevada e não assume a paternidade, mas que a sustenta relativamente bem com o fruto de seu próprio trabalho, e, além disso, recusando o tradicional retorno arrependido do *playboy* no momento em que já se esboça um novo pretendente, desautorizando o que seu título anuncia.

Nos filmes produzidos no período pós-guerra, a percepção da personagem feminina ganhará nuances mais complexas, sobretudo no ciclo de filmes em que o cineasta dirigirá com aquela que se tornará sua companheira: Ingrid Bergman¹³³, ou, mesmo antes disso, nos personagens vividos por Anna Magnani. Mesmo numa figura auto-sacrificial (em relação a um homem que acabara de conhecer)

133 Antecipando relações similares que se darão no cinema moderno nessa dinâmica entre as personagens cinematográficas e o fato de serem então igualmente companheiras de seus cineastas, tais como as vivenciadas por Michelangelo Antonioni-Monica Vitti ou Jean-Luc Godard-Anna Karina.

como a jovem provinciana Carmela, no primeiro episódio de *Paisà*, não faltarão comentários como os que equiparam os homens em um contexto de guerra (sejam italianos, alemães ou americanos) pela mera dimensão de gênero (“*são todos iguais [...] Uns canalhas*”).

Mesmo no caso de Irina, sua exceção logo será relativizada quando da morte de seu companheiro a partir do momento em que se inclina afetuosamente em direção ao recém-nascido¹³⁴ – sinal de *esperança*, como se, em última instância, qualquer doutrinação ideológico espúrio jamais conseguisse subjugar a verdadeira “alma feminina” que, tocada em seus sentimentos, voltaria a uma posição legitimamente sua. E, como mediador nesse processo de mudança, ninguém menos poderia ocupar esse papel do que o próprio representante da igreja, o capelão protagonista, que, através de seu acalanto, a “contamina” de uma proximidade maior com a típica referência cristã.

134 Devo a observação da cena, assim como os elementos de sua análise, à pesquisadora de Iniciação Científica Inana Maria Fernandes Sabino.

Considerações finais

Ora, a essência de uma nação está em que todos os indivíduos tenham muito em comum, e também que todos tenham esquecido muitas coisas
(RENAN, 1997, p. 6).

Escrevo estas notas mais de uma década após os primeiros esboços do que resultou na pesquisa desdobrada em algumas orientações, artigos acadêmicos, capítulos de livro e participações em congressos. A partir de uma pesquisa bibliográfica, hemerográfica, de análise fílmica, busquei elaborar um discurso sobre três produções relativamente pouco conhecidas, situadas em um momento de mudanças – políticas, ideológicas e estéticas – que vão além do cinema italiano. Procurei, também, refletir sobre as interações críticas contemporâneas e posteriores, compreender um pouco da sociedade na qual se encontravam inseridas e, claro, entender a figura de um de seus realizadores, a assinar pela figura de diretor, mesmo sabendo, geralmente, que um filme, como são os casos em questão, é uma contribuição coletiva por meio da qual há as múltiplas contribuições de vários profissionais (e amadores).

Mais do que defender uma hipótese minoritária de que os filmes dirigidos (e em um caso co-dirigido) por Roberto Rossellini possuem um vínculo maior como muito do que será posteriormente apontado como neorealismo – e quiçá com o próprio modernismo cinematográfico –, busca-se, talvez um pouco exaustivamente, lançar possibilidades de diálogos entre filmes e autores, hipóteses,

perspectivas metodológicas e aproximações distintas ou, em certos aspectos, similares. Este é um livro de pretensões mais historiográficas do que essencialmente teóricas, surgindo estas mais como vislumbres de algo ocasionalmente discutido.

Não creio ter modificado, grosso modo, a compreensão que tive desta produção à época que escrevi nos dias correntes que a reviso para publicação. Mais do que grandes conclusões, agradeço à obra em si por ter me possibilitado criar pontes, de solidez variada, com outros filmes, ideias e épocas.

Não pretendo me arvorar na hipótese de que os filmes de Rossellini discutidos neste texto influenciaram mais o modernismo cinematográfico do que *Obsessão*, de Luchino Visconti. Não é este o meu intento – até mesmo porque a obra inicial de Rossellini foi grandemente desconhecida fora da Itália. Por outro lado, um dos maiores artífices do modernismo cinematográfico, Michelangelo Antonioni, assistiu e discutiu estes filmes.

Minhas pretensões são bem mais modestas, dizendo respeito, inclusive, ao ensino da história do cinema, através da qual tornamo-nos mais clínicos gerais do que especialistas se formos comparados a um médico. A importância de se fazer o uso de um *zoom* sobre muito do que, por necessidade de espaço, clareza, concisão e restrição de acesso a um universo de produção audiovisual mais vasto que um indivíduo ou um livro poderia se deter, sobre muito que é simplificado, empobrecido nesta simplificação, implica em pensar, questionar, aprofundar sobre o que se fala do que se seleciona. Parafrazeando a frase que tanto gosto de Ernest Renan (1997), é se ir atrás desses esquecimentos e observá-los como nada desinteressados.

Referências

- A CULPA dos Pais. Direção: Vittorio De Sica. Liguria: Scalera Film, 1943. 1 DVD (84 min).
- AGUILAR, G. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arco Editor, 2006.
- APRÀ, A. *In viaggio com Rossellini*. Alessandria: Falsopiano, 2006.
- APRÀ, A.; PISTAGNESI, P. *I Favolosi anni trenta: cinema italiano 1929-1944*. Milano: Electra, 1979.
- ARGENTIERI, M. *L'occhio del regime*. Roma: Bulzoni Editore, 2003.
- ARISTARCO, G. *Scioti dal giuramento: Il dibattito critico sul cinema negli anni cinquanta*. Bari: Edizioni Dedalo, 1981.
- ARISTARCO, G. *Il cinema fascista: Il prima e Il dopo*. Bari: Edizioni Dedalo, 1996.
- ARNO. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2023]. Disponível em: https://it.wikipedia.org/wiki/Arno_%28nave_ospedale%29. Acesso em: 10 maio 2023.
- ASCARELLI, R. *Dizionario biografico degli italiani. Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani S. p. A., [S. l.], 1991*. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-de-robertis_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-de-robertis_(Dizionario-Biografico)/). Acesso em: 10 maio 2023.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico-crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico-crítico de cinema*. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2006.
- BALDELLI, P. *Roberto Rossellini*. Roma: Savonà e Samelli, 1972.

BALDELLI, P. Les debuts de Rossellini et la cinéma de Salò. In: OLIVEIRA, L. M.; CERANTOLA, N. (ed.). *Roberto Rossellini e o cinema revelador*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do cinema, 2007.

BARBARO, U. *Elementos de estética cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

BATTAGLIA di Capo Teulada. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2015]. Disponível em: https://it.wikipedia.org/wiki/Battaglia_di_capo_Teulada. Acesso em: 10 maio 2023.

BATTAGLIA di Punta Stilo. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2023]. Disponível em: https://it.wikipedia.org/wiki/Battaglia_di_Punta_Stilo. Acesso em: 10 maio 2023.

BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAZIN, A. *Andre Bazin and Italian neorealism*. New York: Continuum, 2011.

BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BHASKHAR, I. Historical poetics', narrative and interpretation. In: (orgs). MILLER, T.; STAM, R. (ed.). *A companion to film theory*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

BHASKAR, I.; VASCONCELOS, C. Poética histórica, narrativa e interpretação. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 1-39, 2015. DOI: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v4n2.192>. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/192>. Acesso em: 10 maio 2023.

BELLOUR, R. *The analysis of film*. Indiannapolis: Indiana University Press, 2000.

BEN-GHIAT, R. The fascist war trilogy. In: FORGACS, D.; LUTTON, S.; NOWELL-SMITH, G. (ed.). *Roberto Rossellini: magician of the real*. London: Bfi, 2000.

BEN-GHIAT, R. *Fascist modernities: Italy, 1922-1945*. Berkeley: University of California Press, 2001.

BERGALA, A.; NARBONI, J. (ed.) *Roberto Rossellini*. Paris: Cahiers du Cinema, 2000.

BIANCO E NERO. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1937. n. 2. ISSN 0394-008X. "“Rassegna della stampa”". Disponível em: <https://www.fondazioneccsc.it/publicazione/bianco-e-nero-1937/>. Acesso em: 23 maio 2023.

BIANCO E NERO. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1937. n. 3. ISSN 0394-008X. "Note", Luigi Chiarini. Disponível em: <https://www.fondazioneccsc.it/publicazione/bianco-e-nero-1937/>. Acesso em: 23 maio 2023.

BIANCO E NERO. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1937. n. 4. ISSN 0394-008X. "Cinema e lingua Italiana", Ettore Aldoli. Disponível em: <https://www.fondazioneccsc.it/publicazione/bianco-e-nero-1937/>. Acesso em: 23 maio 2023.

BIANCO E NERO. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1937. n. 5. ISSN 0394-008X. "L'attore cinematografico", Umberto Barbaro. Disponível em: <https://www.fondazioneccsc.it/publicazione/bianco-e-nero-1937/>. Acesso em: 23 maio 2023.

BIANCO E NERO. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1937. n. 6. "ISSN 0394-008X. Per una teoria della spressione cinematografica", Jacopo Comin.

Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/bianco-e-nero-1937/>. Acesso em: 23 maio 2023.

BIANCO E NERO. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1937. n. 10. ISSN 0394-008X. "Problemi della cinematografia italiana". Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/bianco-e-nero-1937/>. Acesso em: 23 maio 2023.

BIANCO E NERO. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1937. n. 12. ISSN 0394-008X. "Il Bandito della Casbah", Mario Gromo. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/bianco-e-nero-1937/>. Acesso em: 23 maio 2023.

BIANCO E NERO. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1938. n. 1. ISSN 0394-008X. "Gli scrittori nel cinema", Mario Puccini". Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/bianco-e-nero-1937/>. Acesso em: 23 maio 2023.

BIANCO E NERO. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1938. n. 4." ISSN 0394-008X. L'Azione della direzione generale della cinematografia". Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/bianco-e-nero-1937/>. Acesso em: 23 maio 2023.

BIANCO E NERO. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1938. n. 7. ISSN 0394-008X. "Film e razza", Giulio Cogni. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/bianco-e-nero-1937/>. Acesso em: 23 maio 2023.

BIANCO E NERO. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1939. n. 1 ISSN 0394-008X. "Gli ebrei in cinema", Domenico Paloella. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/bianco-e-nero-1937/>. Acesso em: 23 maio 2023.

BIANCO E NERO. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1939. n. 6. "ISSN 0394-008X. "Il monopoli dei film atranieri e la produzione italiana, Francisco Pasinetti". Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/bianco-e-nero-1937/>. Acesso em: 23 maio 2023.

BIANCO E NERO. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1939. n. 6. ISSN 0394-008X. "La musica nel filme". Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/bianco-e-nero-1937/>. Acesso em: 23 maio 2023.

BIANCO E NERO. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1948. n. 4. ISSN 0394-008X. "Por una discussione sul filme italiano", Gianni Puccini. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/bianco-e-nero-1937/>. Acesso em: 23 maio 2023.

BIANCO E NERO. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1948. n. 6. ISSN 0394-008X. "Le basi philosophique del neorealismo cinematografico italiano", P. Félix, A. Morlion Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/bianco-e-nero-1937/>. Acesso em: 23 maio 2023.

BIANCO E NERO. n. 7. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1951. ISSN 0394-008X. "Discurso sul neorealismo", Luigi Chiarini. Disponível em: Acesso em: 23 maio 2023.

BONDANELLA, P. *The films of Roberto Rossellini*. New York: Cambridge University Press, 1993.

- BORDWELL, D. *On the history of film style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- BORDWELL, D. *Reinventing Hollywood: how 1940s filmmakers changed movie storytelling*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- BORDWELL, D.; CARROLL, N. *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BROOKS, P. *The melodramatic imagination*. London: Yale University Press, 1995.
- BRUNETTA, G. P. *Spari nel buio la letteratura contra il cinema italiano: settent'anni de stroncature memorabili*. Venezia: Marsilio, 1994.
- BRUNETTA, G. P. *Guida alla storia del cinema italiano: 1905-2003*. Turim: Einaudi, 2003.
- BRUNETTA, G. P. *Il cinema italiano di regime: da "La canzone dell'amore" a "Ossessione"*. Roma: Laterza, 2009.
- BRUNETTA, G. P.; PARZEN, J. *The history of Italian cinema: a guide to Italian cinema from its origins to twenty-first century*. New Jersey: Princeton University Press, 2009.
- BRUNETTE, P. *Roberto Rossellini*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- BUÑUEL, L. *Meu último suspiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CAHIERS DU CINEMA. Paris: Les Editions de l'Etoile, n. 1. ISSN 0008-011X.
- CARDULLO, B. *Defining the real: the film theory and criticism of André Bazin*. In: CARDULLO, B. (ed.). *Andre Bazin and Italian neorealism*. New York: Continuum, 2011.
- CATALDI, P.; LUPERINI, R. *La scrittura e l'interpretazione*. Palermo: Palumbo, 1999.
- CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1936. n. 2. Nota "La produzione italiana e L'Osservatore" sem título. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.
- CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1936. n. 3. Nota sem título. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.
- CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1936. n. 5. Nota sem título. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.
- CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1936. n. 6. "Emancipazione del cinema italiano", Vittorio Mussolini. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.
- CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1936. n. 7. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1937. n. 18. "Harry Warner in Italia". Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1937. n. 20. "Italiani nel mondo del cinema". Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1937. n. 24. "15.000 km. di preparazione a 'Luciano Serra, Pilota'", Goffredo Alessandrini. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1938. n. 43. "Coluna cinema gira: nota Pepé -Le-Moko". Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1938. n. 44. "Verità negli ambienti", G. Vi. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1938. n. 44. "Carrelti adiante e indietro". Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1938. n. 57. "Luciano Serra Pilota", crítica da coluna Film di questi giorni, Gino Visentini. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1938. n. 58. "Un momento critico", Vittorio Mussolini. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1939. n. 63. "Questioni del giorno". Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1939. n. 68. "Per un film - sul film Po", Michelangelo Antonioni. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1939. n. 75. "Costi e paghe", Michelangelo Antonioni. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1939. n. 76. Nota "America". Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1939. n. 78. "Libri e pellicola", Bino Sanminiatieli. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1940. n. 102. "La sorpresa veneziana", Michelangelo Antonioni. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1940. n. 104. "Un bilancio statistico". Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1941. n. 116. Galleria: Billie Burke. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1941. n. 116. "Per un paesaggio italiano", Guiseppe De Santis. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1941. n. 124. "Melanconia del cinema d'oggi", Umberto de Franciscis. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1941. n. 127. Nota "La nave bianca", Giuseppe Isani. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1941. n. 127. "Verità e posia - Verga e il cinema italiano", Mario Alicata e Giuseppe De Santis. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1941. n. 129. "Della ispirazione cinematografica", Fausto Montesanti. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1941. n. 130. "Ancora di Verga e del cinema italiano", Mario Alicata e Giuseppe De Santis. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1942. n. 132. "Il linguaggio dei rapporti", Giuseppe De Santis. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1942. n. 134. Capa. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1942. n. 138. “Un pilota ritorna”. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1942. n. 140. “Un pilota ritorna”, Giuseppe De Santis. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1942. n. 141. Nota, Umberto Marvardi. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1942. n. 149. “Rivelazione veneziane”, Massimo Mida. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1943. n. 158. “Appunti per un film d'aviazione”, Francesco De Robertis. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1943. n. 168. “L'Uomo dalla Croce”, Giuseppe De Santis. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1943. n. 169. “Via del cinema nostro”. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1948. n. 1. “Con ismi e senza – ‘da Roma, Città Aperta’ a ‘La Terra Trema’”, Mario Gromo. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1948. n. 2. “Ladri di biciclette”, Gino Visentini. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1949. n. 7. “Libertas, unitas, caritas – una lettera di De Robertis”, Francesco De Robertis. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

CINEMA. Roma: Lrico Hoepli Editore Milano, 1951. n. 54-77. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/cinema-quindicinale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/>. Acesso em: 23 maio 2023.

COPLAN, A. Empathy and character engagement. In: LIVINGSTONE, P.; PLANTINGA, C. (ed.). *The Routledge companion to philosophy and film*. New York: Routledge, 2009.

CORREIO PAULISTANO. Brasília: Arquivo do Estado de S. Paulo, 1947.

CORRIERE DELLA SERA. Cerca nella storia. *L'archivio*, [S. l.], 2023. Disponível em: <https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/landing.html>. Acesso em: 20 maio 2023.

CORTI, M. *Il viaggio testuale*. Roma: Einaudi, 1978.

D'AUTILIA, G. Il documentario italiano degli Anni Trenta. In: FACCIOLI, A. (ed.). *Schermi di regime*. Venezia: Marsilio, 2010.

DE GRAZIA, V. *The culture of consent: mass organization of leisure in fascist Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

DIARIO DE PERNAMBUCO. Recife: Grupo Diário de Pernambuco, 1949.

DI NOLFO, E. Intimations of neorealism in the fascist ventennio. In: GAROFALO, P.; REICH, J. (ed.). *Re-viewing fascism: Italian Cinema, 1922-1943*. Indianapolis: Indiana University Press, 2002. p. 83-104.

DORT, B. Toward a brechtian criticism of cinema. In: HILLIER, J. (ed.). *Cahiers du cinéma – the 1960s – new wave, new cinema, reevaluating Hollywood*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

FABRIS, M. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp, 1996.

FACCIOLI, A. L'idea comica: promesse, occasione perdute, incontri mancanti. In: FACCIOLI, A. (ed.) *Schermi di regime*. Venezia: Marsilio, 2010.

FANCHI, M.; PITASSIO, F. Genealogie e famiglie allargate. In: FACCIOLI, A. (ed.) *Schermi di regime*. Venezia: Marsilio, 2010.

FORGACS, D.; LUTTON, S.; NOWELL-SMITH, G. (ed.). *Roberto Rossellini: magician of the real*. London: Bfi, 2000.

FRODON, J. *O mundo de Jia Zhang-ke*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FUSARO, D. *Antonio Gramsci*. Milão: Feltrinelli, 2015.

GALLAGHER, T. *The adventures of Roberto Rossellini: his life and films*. New York: Da Capo Press, 1998.

GAROFALO, P.; REICH, J. (ed.). *Re-viewing fascism: Italian cinema, 1922-1943*. Indianapolis: Indiana University Press, 2002.

GAUDIOSI, M. Non sincronizzati: doppiaggi e generi nei primi anni trenta. In: FACCIOLI, A. (ed.) *Schermi di regime*. Venezia: Marsilio, 2010.

GAUDREAU, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: UnB, 2009.

GINSBURG, P. *A history of contemporary Italy: society and politics 1943-1988*. London: Penguin, 1990.

GUARNER, J. L. *Roberto Rossellini*. Madri: Editorial Fundamentos, 2006.

GUNDLE, S. *Between Hollywood and Moscow*. London: Duke University Press, 2000.

GUNDLE, S. Film stars and society in fascist Italy. In: GAROFALO, P.; REICH, J. (ed.). *Re-viewing fascism: Italian Cinema, 1922-1943*. Indianapolis: Indiana University Press, 2002.

HAY, J. *Popular film culture in fascist Italy: the passing of the rex*. Indiana: Indiana University Press, 1987.

HAYWARD, S. *Cinema studies: the key concepts*. London: Routledge, 2000.

ITALY airplanes in World War 2. *My Hobby Life*, [S. l.], 2023. Disponível em: <https://myhobbylife.com/italy-airplanes-in-world-war-2/>. Acesso em: 19 maio 2023.

JONES, S. *Antonio Gramsci*. New York: Routledge, 2006.

JORNAL DE NOTÍCIAS. [S. l.]: [s. d.], 1949.

KAES, A. *Shell shock cinema: Weimar culture and the wounds of war*. Princeton: Princeton University Press, 2009.

KNIGHT, J. *New German cinema: images of a generation*. London: Wallflower, 2004.

KOVÁCS, A. B. *Screening modernisms: Europeans art cinemas 1950-1980*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

L'UOMO dalla Croce. Produção e Direção de Roberto Rossellini. Continental/CINES. 1943. 1 DVD (72 min.).

LA NAVE Bianca. Produção e Direção de Roberto Rossellini. Taranto: Centro Cinematografico del Ministero della Marina, 1941. 1 DVD (77 min).

LANDY, M. *The folklore of consensus theatricality in Italian cinema 1930-1943*. New York: State University of New York Press, 1998.

LA LITTORIO nel 1940 durante le prove di velocità. 1940. 1 fotografia. Disponível em: [https://it.wikipedia.org/wiki/Littorio_\(nave_da_battaglia\)#/media/File:RN_Littorio_at_high_speed_manoeuvres_1940.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Littorio_(nave_da_battaglia)#/media/File:RN_Littorio_at_high_speed_manoeuvres_1940.jpg). Acesso em: 8 maio 2024.

LA STAMPA. Turim: GEDI Gruppo Editoriale, 24 febr. 1932. ISSN 1122-1763.

LA STAMPA. Turim: GEDI Gruppo Editoriale, 6 apr. 1941. ISSN 1122-1763.

LA STAMPA. Turim: GEDI Gruppo Editoriale, 31 ag. 1941. ISSN 1122-1763.

LA STAMPA. Turim: GEDI Gruppo Editoriale, 30 magg. 1942. ISSN 1122-1763.

LA STAMPA. Turim: GEDI Gruppo Editoriale, 3 giugno 1943. ISSN 1122-1763.

LE GRANDI FIRME. Torino: Pittigrilli Gruppo Editoriale, 1938.

LEPROHON, P. *The Italian cinema*. London: Secker & Warburg, 1972.

LIEHM, M. *Passion and defiance: film in Italy from 1942 to the present*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

LITTORE. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2023]. Disponível em: <https://it.wikipedia.org/wiki/Littore>. Acesso em: 10 maio 2023.

LIZZANI, C. *Il cinema Italiano*. 2. ed. Florença: Parenti Ed., 1954.

LONGA-METRAGEM. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2020]. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Longa-metragem>. Acesso em: 10 maio 2023.

LONGANESI, L. *La fabbrica del dissenso*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2006.

LO SCHERMO. Milano: [S. d.], 1941. n. 1. “Critica Construtiva”, Lando Ferretti. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/lo-schermo-rassegna-mensile-della-cinematografia-1935-1943/>. Acesso em: 23 maio 2023.

LO SCHERMO. Milano: [S. d.], 1941. n. 3. “Un Momento Difficile”, G.V. Sampieri. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/lo-schermo-rassegna-mensile-della-cinematografia-1935-1943/>. Acesso em: 23 maio 2023.

LO SCHERMO. Milano: [S. d.], 1941. n. 5. “Il Cinematografo – Instrumento di Lotta e di Vittoria”, Luigi Freddi. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/lo-schermo-rassegna-mensile-della-cinematografia-1935-1943/>. Acesso em: 23 maio 2023.

LO SCHERMO. Milano: [S. d.], 1942. n. 1. “Cronache della Produzione Italiana”, Vittorio Solmi. Disponível em: <https://www.fondazioneesc.it/publicazione/lo-schermo-rassegna-mensile-della-cinematografia-1935-1943/>. Acesso em: 23 maio 2023.

MARCUS, M. J. *Italian film in the light of neo-realism*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

MARIE, M. *A nouvelle vague e Godard*. Campinas: Papirus, 2011.

MARSHALL, L. Obituary: Vittorio Mussolini. *Independent*, [S. l.], 14 jun 1997. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-vittorio-mussolini-1255848.html>. Acesso em: 21 maio 2023.

MASI, S.; LANCIA, E. *I film di Roberto Rossellini*. Roma: Gramese Editore, 1987.

MATTOS, A. C. G. *Uma tradição de qualidade: o cinema clássico francês (1930-1959)*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

MAZZARELLI, G. *L'Italia del secondo dopoguerra attraverso I cinegiornale della settimana INCOM (1946-1948)*. 2010. 218 f. Tese (Doutorado em História Moderna e Contemporânea) – Università degli Studi di Cagliari, Cagliari, 2010. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/35315376.pdf>. Acesso em: 10 maio 2023.

METZ, C. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MICCICHÉ, L. II cadavere nell' armadio. In: REDI, R. (ed.). *Cinema italiano sotto il fascismo*. Veneza: Marsilio, 1979.

MICCICHÉ, L. *Luchino Visconti*. Veneza: Marsilio, 2009.

MICHELI, P. *Il cinema di Blasetti, Parló Cosí: um'análise linguística dei film (1929-1942)*. Roma: Bulzoni Editore, 1990.

MIREILLE BALIN. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2023]. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Mireille_Balin. Acesso em: 10 maio 2023.

MOLITERNO, G. *The A to Z of Italian cinema*. Toronto: The Scarecrow Press, 2009.

MORANDINI, M. Italy from fascism to neo-realism. In: SMITH, G. (ed.) *The history of world cinema*. New York: Oxford University Press, 1996.

MOSCONI, E. La commedia di derivazioni teatrale. In: FACCIOLI, A. (ed.). *Schermi di regime*. Veneza: Marsilio, 2010.

MUSCIO, G. Il film più fascista è il film storico. In: FACCIOLI, A. (ed.). *Schermi di regime*. Venezia: Marsilio, 2010.

O'LEARY, A. After Brunetta: Italian cinema studies in Italy, 2000 to 2007. *Italian Studies*, [S. l.], v. 63, n. 2, p. 279-307, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1179/007516308X344397>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/007516308X344397>. Acesso em: 10 maio 2023.

OLIVA, G. *La resistenza: 8 de settembre 1943-25 aprile 1945*. Florença: Giunti Gruppo Editoriale, 2003.

OLIVA, G. *La repubblica di salò*. Florença: Giunti Gruppo Ediotriale, 2007.

PEARSON, R. E.; SIMPSON, P. *Critical dictionary of film and television theory*. London: Routledge, 2001.

PIRRO, R. *Cinematic traces of participatory democracy in early postwar Italy: Italian neo-realism in the light of Greek tragedy*. *Italica*, [S. l.], v. 86, n. 3, p. 408-429, 2009. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40505897>. Acesso em: 10 maio 2023.

POLLARD, J. *The fascist experience in Italy*. London: Routledge, 1998.

POZZOLINI, A. *Antonio Gramsci: an introduction to his thought*. London: Pluto Press, 1970.

PRENCIPE, F. *In fondo al mare: il cinema de Francesco de Robertis*. Bari: Edizione del Sul, 1996.

PRUDENZI, A.; RESEGOTTI, E. *Cinema político italiano: anos 60 e 70*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

REICH, J. Mussolini at the movies. In: GAROFALO, P.; REICH, J. (ed.). *Re-viewing fascism: Italian Cinema, 1922-1943*. Indiannapolis: Indiana University Press, 2002.

REIS, C. *O nacional-popular em Antonio Gramsci*. 2009. 367 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNICAMP-30_8623275f89a2d6f1ac3293db717409f. Acesso em: 10 maio 2023.

RENAN, E. Que é uma nação? *Plural: Revista de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, n. 1, 154-175, 1997. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcs0.1997.75901>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/75901>. Acesso em: 10 maio 2023.

RENOV, M. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

RESTIRO, A. *The cinema of economic miracles: visuality and modernization in the Italian art film*. London: Duke University Press, 2002.

RICCI, S. *Cinema and fascism: Italian film and society, 1922-1943*. Los Angeles: University of California Press, 2008.

RONDOLINO, G. Italian propaganda films: 1940-1943. In: SHORT, K. R. M. (ed.). *Film & radio propaganda in World War II*. Beckenham: Croom House, 1983.

SARAIVA, L. Montagem soviética. In: MASCARELLO, F. (ed.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

ASSOON, D. *Mussolini e a ascensão do fascismo*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

SCHVARZMAN, S. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

SEKNADJE-ASKENÁZY, E. *Roberto Rossellini et la Seconde Guerre Mondiale: un cinéaste entre propagande et réalisme*. Paris: Harmattan, 2000.

SERGEANT York. Direção: Howard Hawks. Tennessee: Warner Bros, 1941. 1 DVD (134 min).

SHIEL, M. *Italian neorealism: rebuilding the cinematic city*. London: Wallflower Press, 2006.

SITNEY, P. A. *Vital crisis in Italian cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

SMITH, M. *Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema*. Oxford: Clarendon University Press, 1995.

SOCIETÀ ITALIANA DEGLI AUTORI ED EDITORI (SIAE). Inscreva-se a SIAE. *Società Italiana degli Autori ed Editori*, [S. l.], 2023. Disponível em: <https://www.siae.it/it/>. Acesso em: 21 maio 2023.

SORLIN, P. *Italian national cinema 1896-1996*. London: Routledge, 1996.

STORIASEGRETA. L'affondamento della "nave bianca" Arno. *Segreti Della Storia*, [S. l.], 11 set. 2016. Disponível em: <https://segretidellastoria.wordpress.com/2016/09/11/laffondamento-della-nave-bianca-arno/>. Acesso em: 10 maio 2023.

THOMPSON, K. *Breaking the glass armor*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

UN PILOTA Ritorna. Produção e Direção de Roberto Rossellini. Roma: Alleanza Cinematografica Italiana, 1942. 1 DVD (87 min).

VALBRUZZI, M. Trasformismo. In: JONES, E.; PASQUINO, G (ed.). *The Oxford handbook of Italian politics*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

VASCONCELOS, C. Melodrama e nação em duas sequências de *Aves sem Ninho*, de Raul Roulien. In: MACHADO JR., R.; SOARES, R. L.; ARAÚJO, L. C. (org.). *Socine: estudos de cinema*. São Paulo: Annablume, 2007. p. 181-189.

VASCONCELOS, C. O cinema como objeto de estudo acadêmico. *Revista de Ciências Sociais: Política & Trabalho*, João Pessoa, n. 31, p. 197-211, 2009a. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/politicaetrabalho/article/view/6828>. Acesso em: 10 maio 2023.

VASCONCELOS, C. Women as civilizers in 1940s Brazilian cinema: between the passion and the nation. In: SADLER, D. J. (ed.). *Latin American melodrama: passion, pathos and entertainment*. Chicago: Chicago University Press, 2009b. p. 64-76.

VASCONCELOS, C. Sobre a corallità e outras estratégias discursivas em *Paisà* de Rossellini. In: LUCAS, M. R. L.; MEDEIROS, A. S.; RIOS, K. S. (org.). *História e imaginário*. Fortaleza: Editora da UFC, 2011. p. 335-354.

VASCONCELOS, C. Qual realismo é o novo?: estratégias de afirmação das origens do neorealismo no discurso crítico no pós-guerra na Itália e na França. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 36., 2013, Manaus. *Anais [...]*. Manaus: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2013. p. 1-15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1202-1.pdf>. Acesso em: 20 maio 2023.

VILLAÇA, M. *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

VISCONTI, L. Visconti verga Gramsci. *Luchino Visconti*, [S. l.], 2021. Disponível em: http://www.luchinavisconti.net/visconti_al/visconti_verga_gramsci.htm. Acesso em: 4 abr. 2023.

VITTI, A. *Giuseppe de Santis and postwar Italian cinema*. Toronto: Toronto University Press, 1998.

VITTORIO Veneto. 1941. 1 fotografia. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vittorio_Veneto_berth.jpg. Acesso em: 7 maio 2024.

WAGSTAFF, C. *Italian neorealist cinema: an aesthetic approach*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

WARD, D. *Antifascisms: cultural politics in Italy, 1943-46*. London: Associated University Presses, 1996.

YOU'RE in My Army Now. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2021]. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/You%27re_in_the_Army_Now_%28song%29. Acesso em: 10 maio 2023.

ZAGARRIO, V. Appunti su due film 'fascisti' di de Robertis. In: PRENCIPE, F. (ed.). *In fondo al mare – il cinema de Francesco de Robertis*. Bari: Edizione del Sul, 1996.

ZAGARRIO, V. *Cinema e fascismo*. Film, modelli, immaginari. Veneza: Marsilio, 2004.

ZAGARRIO, V. *Primato: arte, cultura, cinema del fascismo attraverso una rivista esemplare*. Roma: Edizione di Storia e di Letteratura, 2007.

Sobre o autor

Cid Vasconcelos

cidvasconceloso13@gmail.com

Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC).
Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade
Federal de Pernambuco (UFPE).

Título A trilogia militar de Rossellini
Autoria Cid Vasconcelos

Formato E-book (PDF)
Tipografia Tisa Pro (texto), Apparat (títulos)
Desenvolvimento Editora UFPE



Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 | Várzea, Recife-PE
CEP: 50740-530 | Fone: (81) 2126.8397
editora@ufpe.br | editora.ufpe.br



PROGRAD
PRÓ-REITORIA
DE GRADUAÇÃO