



RELICI

## O CINEMA ITALIANO DO PÓS-GUERRA E A ESTÉTICA NEORREALISTA<sup>1</sup>

*POSTWAR ITALIAN CINEMA AND NEOREALISM AESTHETICS*

*Luís Geraldo Rocha<sup>2</sup>*

### RESUMO

O cinema moderno nasceu logo após o final da Segunda Guerra Mundial e a Itália foi o país onde ele primeiramente teve suas primeiras manifestações. O Neorealismo Italiano procurou criar filmes imbuídos de consciência social e amparados em uma estética inovadora, mediante, principalmente, a utilização de atores não profissionais e filmagens em locações reais, fora de estúdios. Este artigo tem como objetivo analisar estes dois pressupostos estéticos do Neorealismo Italiano, por intermédio de revisão bibliográfica, a fim de identificar ambiguidades existentes nesses dois postulados estéticos do referido movimento.

**Palavras-chave:** Neorealismo Italiano, cinema moderno, estética.

### ABSTRACT

Modern cinema was born shortly after the end of World War II and Italy was the country where it first had its first demonstrations. The Italian Neorealism sought to create films imbued with social awareness and based on an innovative aesthetic, mainly through the use of non-professional actors and filming in real locations, outside studios. This article aims to analyze these two aesthetic assumptions of Italian Neorealism, through bibliographic review, in order to identify ambiguities existing in these two aesthetic postulates of this movement.

**Keywords:** Italian neorealism, modern cinema, aesthetics.

---

<sup>1</sup> Recebido em 21/01/2021. Aprovado em 28/01/2021.

<sup>2</sup> Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". luis.geraldo21@hotmail.com



RELICI

## INTRODUÇÃO

As sequelas e cicatrizes que marcaram a sociedade italiana após a Segunda Guerra Mundial estimularam o surgimento de uma nova forma de se fazer cinema no referido país, e, posteriormente no mundo todo. Acompanhando a modernização que pairava sobre todas as artes após o final do conflito – e que já estava sendo germinada desde o final do século XIX -, o cinema italiano passou por uma significativa reestruturação em suas bases estéticas e narrativas. Esse movimento empreendido pelo cinema italiano foi denominado Neorrealismo e tinha como objetivo distanciar-se do cinema ilusório e escapista, principalmente o promovido pelo cinema desenvolvido por Hollywood. Os diretores italianos passaram a debruçar-se sobre temas sociais, como a fome, a pobreza, o desemprego e as mais variadas mazelas sociais, amparados em uma estética que visava atingir o mais alto grau de realismo e consciência social em seus espectadores. Para isso, lançou mão de algumas técnicas que, ao mesmo tempo, abriam novas possibilidades de construção de uma estética diferenciada frente a uma estrutura precária de trabalho no ramo cinematográfico e estimulavam a criação de filmes cada vez mais desafiadores do ponto de vista da narrativa, uma vez que tocava nas feridas mais profundas da sociedade italiana do pós-guerra.

Este artigo tem como objetivo discutir o postulado de algumas características que fizeram do movimento neorrealista um marco no cinema. É importante frisar que esse marco de ruptura com o cinema ilusório e escapista promovido pelo Neorrealismo Italiano ocorreu não somente em terras italianas, mas em vários movimentos cinematográficos renovadores que surgiram em sua esteira, em diversos países após o conflito mundial. Tendo como referência o trabalho de Stam (2003), Aumont et. al (2012), Fabris (2006) e Bazin (2018), procurou-se questionar algumas escolhas, tendências e caminhos estéticos e narrativos que o movimento



RELICI

25

neorrealista cristalizou, formulando as bases para o cinema moderno que se configuraria após a segunda metade do século XX.

## O REALISMO CINEMATOGRAFICO

Stam (2003) lembra que nos anos 1940, o realismo adquire uma renovada urgência. Traçando um paralelo entre a importância que se passou a atribuir ao realismo no cinema com o conflito mundial, o autor afirma:

[...] o cinema realista do pós-guerra surgiu das cinzas e ruínas das cidades europeias; o disparador imediato do revival mimético foram as calamidades produzidas pela Segunda Guerra Mundial. Os inventários da teoria do cinema esquecem com frequência a essencial contribuição dos teóricos-cineastas, ao debate em torno do realismo. No período do pós-guerra, a Itália transformou-se em grande centro, não apenas de produção cinematográfica, mas também de produção teórica na área do cinema, em revista como *Bianco e Nero*, *La Revista del Cinema Italiano*, *Cinema Nuovo* e *Filmcritica*, e coleções de prestígio como “Biblioteca Cinematográfica” (STAM, 2003, p.91-92. Grifo do autor).

Jean-Luc Godard, cineasta francês e um dos expoentes da Nouvelle Vague francesa, “sugeria a existência de uma lógica histórica por trás desse renascimento cinematográfico. Godard recordava que a Itália, apesar de compor as potências que formaram o Eixo, sofreu sob o julgo deste e perdeu sua identidade nacional. Tal situação culminou na necessidade de reconstruí-la através do cinema” (STAM, 2003, p.92).

O filme *Roma, Cidade Aberta*, do diretor Roberto Rossellini, lançado em 1945, foi o primeiro filme a trabalhar a questão da identidade nacional italiana do pós-guerra utilizando recursos e artifícios realistas. Tendo como base a obra de Rossellini, que deu o pontapé inicial ao movimento neorrealista, Stam (2003) recorda outro teórico-cineasta da época, Cesare Zavattini, que traçou algumas considerações sobre essa nova fase do cinema italiano que começava a se delinear, afirmando que “Zavattini sustentava que a guerra e a liberação ensinaram os



RELICI

26

diretores a descobrir o valor do real e clamava pela eliminação da distância entre a vida e a arte. O epicentro dessa nova maneira de fazer cinema não era inventar histórias que se assemelhassem à realidade, mas, em vez disso, transformar a realidade em história” (STAM, 2003, p.92).

Ainda percorrendo sobre essa questão, o mesmo autor expõe outras considerações de Cezare Zavattini:

O objetivo era um cinema sem mediação aparente, no qual os fatos ditassem a forma e os acontecimentos, parecessem contar-se a si próprios [...]. Zavattini também reivindicava uma democratização do cinema, tanto em seus temas humanos como no tipo de acontecimento de que era válido falar. Para o autor, tema algum era demasiado banal para o cinema. Na verdade, este possibilitava às pessoas comuns conhecer a vida umas das outras, não em nome de um voyeurismo, mas da solidariedade (STAM, 2003, p.92).

Percebe-se que esta nova tendência cinematográfica possuía um caráter humanizador, aproximando a realidade de seu espectador, em vista de conscientizá-lo dos horrores da guerra e impedir um possível ressurgimento de dramas humanos que gerassem caos e destruição, como o regime nazifascista, contribuindo para a formação de uma nova consciência democrática (FABRIS, 2006, p.191).

Mas, afinal o que se entende por realismo cinematográfico, tão discutido por cineastas e teóricos nesse período específico e que foi a principal característica do Neorealismo Italiano? Para responder a essa pergunta iremos nos amparar nos conceitos e ideias de André Bazin (1918-1958), que foi um importante crítico e teórico de cinema, fundador da revista *Cahiers du Cinéma*. Seus ensaios, textos e críticas cinematográficas ficaram famosas por defender contundentemente o cinema como uma representação total da realidade humana. Sua atividade no meio cinematográfico surgiu enquanto o debate sobre a questão do realismo no cinema se encontrava acalorado. Dessa forma, entendia que a montagem cinematográfica<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> “A definição técnica de montagem é simples: trata-se de colar, uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filmes, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de



RELICI

deveria ser proibida, enfatizando que as imagens apresentadas pela tela pertencem ao mundo real ou a um mundo imaginário ao real. O referido crítico expõe essa ideia no texto “Montagem Proibida”, em que comenta sobre o filme francês *O Cavalinho Branco* (Crin Blanc, 1953), de Albert Lamorisse:

[...] é preciso que o que é imaginário na tela tenha a densidade espacial do real. A montagem só pode ser utilizada aí dentro de limites precisos, sob pena de atentar contra a própria ontologia da fábrica cinematográfica. Por exemplo, não é permitido ao espectador escamotear, com o campo/contracampo, a dificuldade de mostrar dois aspectos simultâneos de uma ação. Foi o que Albert Lamorisse compreendeu perfeitamente na sequência da caça ao coelho, em que vemos, simultaneamente, no campo, o cavalo, o menino e o coelho, mas ele quase comete um erro na sequência da captura de Crin Blanc, quando o menino é arrastado pelo cavalo galopando. Pouco importa que o animal – que vemos naquele momento, de longe, arrastar o pequeno Folco – seja o falso Crin Blanc, tampouco que para essa operação arriscada o próprio Lamorisse tenha substituído o garoto, mas me incomoda que, no final da sequência, quando o animal anda mais devagar e para, a câmera não me mostre irrefutavelmente a proximidade física do cavalo e da criança. Bastaria uma panorâmica ou um travelling para trás. Essa simples precaução teria autenticado retrospectivamente todos os planos anteriores, enquanto os dois planos sucessivos de Folco e do cavalo, escamoteando uma dificuldade que no entanto se tornou benigna, vem romper a bela fluidez espacial da ação (BAZIN, 2018, p.96-97).

Em outras palavras, a montagem precisaria dissolver-se no universo diegético<sup>4</sup> do filme para cumprir sua tarefa de apresentar uma história que se assemelhe à vida real. O crítico se mostrava simpático a um cinema cujo fluxo

---

antemão. Essa operação é efetuada por um especialista, o montador, sob a responsabilidade do diretor (ou do produtor, conforme o caso)” (AUMONT; MARIE, 2003, pp.195-196).

<sup>4</sup> “A diegese é, em primeiro lugar, a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade. A partir de então, é preciso compreendê-la como o significado último da narrativa: é a ficção no momento em que ela não apenas se concretiza, mas também se torna uma. Sua acepção é, portanto, mais ampla do que a história evoca ou provoca no espectador. Por isso, é possível falar em universo diegético, que, compreendendo a tanto série das ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimentos ou motivações nos quais elas surgem. A diegese de *Rio Vermelho*, de Howard Hawks (1948), cobre sua história (a condução de uma tropa de bovinos até uma estação ferroviária e a rivalidade entre um “pai” e seu filho adotivo) e o universo fictício que a embasa: a conquista do Oeste, o prazer dos grandes espaços, o suposto código moral dos personagens e seu estilo de vida” (VERNET, 2017, p.114).



RELICI

28

narrativo escondia a construção de uma montagem entre as cenas. Outro aspecto endossado por Bazin em relação à montagem é a transparência. Para ele, a função essencial do filme é mostrar os eventos e não deixar ver a si mesmo como filme.

Tais concepções de Bazin sobre a montagem fílmica e o realismo cinematográfico estão presentes no cinema hollywoodiano clássico, cujo objetivo é dar a impressão no espectador de que o que ele assiste são eventos reais. Nesse sistema, o que é considerado principal é sempre um “evento real” em sua “continuidade”. Ou seja, o cinema precisaria mostrar, através de suas histórias contadas na tela, a vida como ela é e o espectador deveria ter a impressão de que o que assistia era um fragmento da vida real, e não a um encadeamento de cenas pré-programadas através do roteiro<sup>5</sup>, da decupagem<sup>6</sup> e da montagem.

Bazin partia da premissa de que o cinema consolidou o desejo humano de preservar um momento da realidade, sendo que isso só foi possível com o advento da fotografia, que possuía tal função ontológica. Para ele, com os aparatos tecnológicos da fotografia e do cinema não havia mais a subjetividade humana de representação das coisas do mundo, tal qual o pintor que empunha seu pincel ao retratar uma determinada cena, tendo que escolher e priorizar aquilo que pensava ser mais pertinente estar presente em sua pintura. Segundo as próprias palavras de Bazin (2018):

---

<sup>5</sup> “O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática” (FIELD, 2001, p.11-12).

<sup>6</sup> “A palavra decupagem vem do francês *découpage* (do verbo *découper*, que significa recortar). Na linguagem audiovisual, diz respeito ao processo de dividir as cenas de um roteiro em planos, como parte do planejamento da filmagem. Basicamente, o diretor precisa “traduzir” o que está escrito no roteiro em imagens, descrevendo em planos como as cenas serão gravadas. Por exemplo, se no roteiro há um diálogo entre dois personagens, o diretor irá decupar a cena considerando qual a melhor forma de filmar isso: se irá usar plano e contra plano, enquadramento aberto ou fechado, câmera parada ou em movimento, além do tipo de angulação. Ele precisa “ver o filme” em sua mente, para definir a melhor estratégia a ser usada no set”. KREUTZ, Katia. *O que é decupagem?* Academia de cinema, 2019. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/o-que-e-uma-decupagem/>. Acesso em 11 jan. 2021.



RELICI

29

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente “objetiva”. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno: por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruimos da sua ausência. Ela age sobre nós como um fenômeno “natural”, como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica. (BAZIN, 2018, p.32).

Além dessa formulação do dispositivo cinematográfico e seu contundente otimismo e defesa em relação a essa visão cinematográfica, Bazin assegurava que o cinema precisaria basear-se em duas principais técnicas: o plano sequência e a profundidade de campo. Como alguém que encarava a montagem cinematográfica como uma “quebra ilusória” da representação do real, o crítico e teórico postulava uma defesa ferrenha ao plano sequência, técnica que dispensaria os cortes e a posterior montagem. Também encarava com entusiasmo a evolução dos aparatos cinematográficos, que permitiam cada vez mais a utilização da profundidade de campo. Stam (2003, p.22) aponta que “tais avanços facilitaram a representação mimética mais extensiva, associada, no pensamento baziniano, a uma ‘noção’ espiritual de revelação, uma teoria de conotações teológicas da presença do divino em todas as coisas. O cinema torna-se um sacramento: um altar onde uma espécie de transubstanciação toma lugar” (STAM, 2003, p.92).

Diante de tudo o que foi exposto sobre o realismo baziniano, seria evidente que o teórico valorizasse, segundo Stam (2003) os filmes com “enredos simples e sem grandes acontecimentos, as motivações instáveis dos personagens e os ritmos cotidianos lentos e viscosos característicos das primeiras obras neorrealistas. Para o autor, o realismo tem menos a ver com a adequação mimética literal entre a



RELICI

representação fílmica e ‘o mundo lá fora’ que com a honestidade de testemunho da *mise-en-scène*<sup>7</sup>”.

Após apresentar o conceito de realismo cinematográfico de André Bazin e suas especificidades, iremos analisar algumas características dos filmes neorrealistas, e apresentar algumas considerações e questionamentos realizados por alguns teóricos do cinema sobre o referido movimento cinematográfico.

### **NEORREALISMO: TÃO REALISTA ASSIM?**

Segundo Fabris (2006), não haveria um consenso entre os diretores neorrealistas do que seria o movimento e nem de quando ele começou. Dessa forma, para delinear as principais características do Neorrealismo, a autora valeu-se da classificação realizada por Guy Hennebelle que, segundo ela, foi “quem melhor procurou caracterizar o Neorrealismo Italiano do ponto de vista técnico e estilístico” (Fabris, 2006). A referida autora, baseando-se na classificação de Hennebelle elenca as seguintes características do movimento:

1. A utilização frequente dos planos de conjunto e dos planos médios e um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidades: a câmera sugere, não dissecar, só registra.

2. A recusa dos efeitos visuais (superimpressão, imagens inclinadas, reflexos, deformações, elipses), caros ao cinema mudo: o neorrealismo, se quisermos forçar um pouco as coisas – retoma o cinema lá onde os irmãos Lumière o tinham deixado.

3. Uma imagem acinzentada, segundo a tradição do documentário.

---

<sup>7</sup> “Locução que surgiu em francês, no início do século XIX, para designar a atividade daquele que, bem mais tarde (em 1874) seria chamado de diretor (*‘metteur’ em scène*) [...] Um diretor (*‘metteur’ em scène*) para os críticos da Cahiers du Cinéma [...] era um cineasta realizado, que, mestre de sua arte e de suas intenções, era capaz de encarnar um sentimento do mundo por intermédio das figuras e de corpos de atores fotografados em seus movimentos e em seu meio” (AUMENT; MARIE, 2003, p.80. Grifo dos autores).



RELICI

31

4. Uma montagem sem efeitos particulares, como convém a um cinema não tão acentuadamente polêmico ou revolucionário.

5. A filmagem em cenários reais.

6. Uma certa flexibilidade na decupagem, que implica um recurso frequente à improvisação, como decorrência da utilização de cenários reais.

7. A utilização de atores eventualmente não profissionais, sem esquecer, no entanto, que o Neorealismo se valeu de intérpretes famosos como Lúcia Bosè, Aldo Fabrizi, Vittorio Gassman, Massimo Girotti, Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Folco Fulli, Anna Magnani, Silvana Mangano, Giulietta Masina, Amadeo Nazzari, Alberto Sordi, Paolo Stoppa, Raf Vallone e Elena Varzi, só para citarmos os italianos.

8. A simplicidade dos diálogos e a valorização de dialetos, que levou diretores como Visconti e Emmeer a usá-los, na ilusão de transmitir ao público uma imagem verdadeira da Itália, sem intermediários, sem tradução.

9. A filmagem em cenas sem gravação, com sincronização realizada posteriormente, o que tornava possível uma maior possibilidade de atuação.

10. A utilização de orçamentos módicos: o cinema social de alto custo não existe, caso contrário, deixa de ser social. (Hennebele 1978, p.67; Bordy e Bouissy, 1960, pp.136-138; Fabris, 1996, pp.129-190).

Entretanto, essas características não deixaram de ser contestadas por críticos e teóricos do cinema com o passar do tempo. Nem todos os aspectos postulados pelo Neorealismo correspondiam, de fato, ao verdadeiro processo de produção pelos quais os filmes eram realizados. A partir daqui, iremos expor algumas reflexões de autores que colocaram em xeque dois princípios estéticos do Neorealismo: a filmagem em cenários reais, sem a utilização de estúdios e o emprego de atores não profissionais.

A ambiguidade que tais produções apresentavam era a principal contestação de alguns críticos e teóricos, que viam no Neorealismo, um paradoxo do que era



RELICI

32

propagado sobre a nova concepção fílmica promovida pelo movimento – embora nem sempre vinda de seus idealizadores – e o que realmente era empregado a nível técnico na realização desses filmes. Marcel Vernet, no capítulo “Cinema e Narrativa”, presente na obra organizada por Jacques Aumont, *A Estética do Filme*, apresenta os elogios que André Bazin teceu ao movimento:

Segundo ele, essa “escola” se caracterizava por uma filmagem em externas ou em cenário natural (em oposição ao artifício da filmagem em estúdio), pelo recurso a atores não profissionais (por oposição às convenções “teatrais” da atuação dos atores profissionais), por um recurso a roteiros que se inspiravam nas técnicas do romance norte-americano e referindo-se a personagens simples (em oposição às intrigas clássicas bem “amarradas” demais e aos heróis de condição extraordinária), onde a ação se rarefaz (por oposição aos acontecimentos espetaculares do filme comercial tradicional). Finalmente, o cinema neorrealista teria sido um cinema sem grandes meios, escapando, assim, às regras da instituição cinematográfica, em oposição às superproduções americanas ou italianas de antes da guerra (VERNET, 2017, p.136).

Diante dessa seleção de características apontadas por Bazin, Fabris (2006) destaca dois elementos que considera míticos do Neorrealismo. O primeiro é a filmagem fora dos estúdios e sem atores profissionais. A utilização desses aspectos “não significou que a produção de suas obras não obedecesse às normas do cinema industrial; os orçamentos dos filmes neorrealistas podiam ser módicos em relação às produções hollywoodianas, mas não dentro do panorama do cinema italiano” (FABRIS, 2006, p.212). Como exemplo, a autora cita o filme *Paisá*, de Roberto Rossellini, lançado em 1946, sendo o filme mais caro de todos até aquele momento. Em seguida, a referida autora aponta a questão da utilização de atores não profissionais, realçando que “sua prática foi circunscrita, podendo ser ditada por motivos econômicos ou pela busca de determinados resultados expressivos” (FABRIS, 2003, p.213).

Vernet (2017, p.136) vai mais além ao desconstruir essas duas características. Ao discorrer sobre a filmagem nas ruas e sem a utilização de



RELICI

33

estúdios ou cenários, o autor afirma que “a imagem em externas ou em cenário natural só era parcial: muitas cenas eram de fato filmadas em estúdio, ou misturadas às cenas em cenário natural, que eram filmadas em locais reais. Em outras palavras, muitos filmes neorrealistas apresentavam uma hibridização entre cenas filmadas em externas e em estúdios. Pode-se destacar, um exemplo de filme que utiliza-se de tal hibridização, a obra *Umberto D*, (Vittorio de Sica, 1951). A história do filme desenrola-se, em sua maior parte, em um apartamento, mostrando as desventuras de um idoso, que dá nome ao filme, tentando sobreviver na Itália do pós-guerra, após ter sua aposentadoria cortada pelo governo italiano. Muitos conflitos são travados entre o protagonista e a dona da pensão em que ele mora, por estar com o aluguel atrasado, o que faz com que Umberto D seja ameaçado de despejo a todo o momento pela proprietária da pensão. Outra cena, do longa, que apresenta essa clara utilização de cenários é a célebre sequência em que a empregada da pensão acorda nos primeiros minutos da manhã. Em um longo plano sequência, a câmera acompanha a personagem de seu quarto até a cozinha, onde trabalha. O espectador é apresentado às ações da personagem, que acorda, coloca seu roupão, dirige-se à cozinha, abre a janela a contemplar os gatos que andam de lá para cá no teto da estufa da pensão e no teto dos prédios vizinhos, coloca água para ferver a fim de fazer o café e trata de matar as formigas que insistem em aparecer nas paredes da cozinha, queimando-as com um jornal enrolado. Já em outra cena do longa, *Umberto D*, ao procurar seu cãozinho perdido pelas ruas de Roma, acaba em um canil, em que cachorros de rua são presos para serem sacrificados, caso seus donos não venham resgatá-los.

Trata-se de um exímio exemplo de como o Neorrealismo utilizou, também, filmagens em cenários, ao mesmo tempo em que se valia das locações externas.

Ainda versando sobre o suposto realismo presente no movimento neorrealista no que concerne aos seu cenários e locações, Vernet (2017, p.136)



RELICI

34

defende que “a filmagem em externas ou em cenário natural não é, em si, um fator de realismo; deve-se acrescentar um fato social ao cenário para que ele se torne bairro pobre, lugar deserto, aldeia de pescadores ou subúrbio”. Destarte, o cenário, seja ele qual for, dentro dos limiares do neorealismo, deveria articular os dilemas e o universo dos personagens com o local em que a história se passava. Do contrário, seria apenas um recurso deslocado entre espaço geográfico e narrativo.

Bazin (2018) corrobora essa ideia, ao defender que o Neorealismo consiste na produção de reportagens reconstituídas. Em vista de seu ideário político e ideológico, “a ação dos filmes não poderia se desenrolar num contexto social qualquer, historicamente neutro, quase abstrato como os cenários de tragédia, tal como acontece, na maioria das vezes, em graus diversos, no cinema americano, francês ou inglês. Aprofundando-se na questão, defende enfaticamente que tal caráter documentário tem valor excepcional, “impossível de ser separado do roteiro, sem levar com ele todo o terreno social no qual ele se enraizou”. O autor, ao buscar as raízes do fascínio pelo realismo expressas pelo referido movimento relaciona o fim de uma época de guerras e horrores, o que fez com que a realidade tenha sido, muitas vezes negligenciada – vide o sucesso do cinema hollywoodiano na época da Segunda Guerra Mundial – com o humanismo promovido pelos filmes italianos do pós-guerra:

Essa perfeita e neutra aderência à atualidade se explica e se justifica interiormente por uma adesão espiritual à época. A história italiana recente é sem dúvida irreversível. A guerra não é ressentida ali como parêntese, mas como uma conclusão: o fim de uma época. Em certo sentido a Itália só tem três anos. Mas a mesma causa podia ter produzido outros efeitos. O que não deixa de ser admirável e assegura para o cinema italiano uma audiência moral bem ampla nas nações ocidentais é o sentido que essa pintura da atualidade ganha ali. Em um mundo que já estava e continua obcecado pelo terror e pelo ódio, onde a realidade quase nunca é amada por ela mesma, mas somente recusada e defendida como algo político, *o cinema italiano é certamente o único que salva, no próprio interior da época em que ele pinta, um humanismo revolucionário* (BAZIN, 2018, p.310. Grifo do autor).



RELICI

O segundo ponto comentado por Vernet (2017) reside na utilização de atores profissionais e não profissionais:

O recurso a atores não profissionais, tão “naturais” quanto o cenário, pois supostamente nele ali viveriam aí, também, é limitado e razoavelmente “fabricado”. O fato de serem não profissionais não impede que tenham que atuar, isto é, representar uma ficção, mesmo se essa ficção se parece com a sua existência real e, se, com isso sejam obrigados a se dobrar às convenções da representação. Além disso, deve-se notar que, no estúdio, eram substituídos por atores profissionais, o que tenderia a provar sua expressão “realista”... não era realista o suficiente. Por outro lado, os atores não profissionais representavam apenas parte da distribuição, pois o filme incluía igualmente atores profissionais. Finalmente, sua seleção nos locais de filmagem e os inúmeros ensaios ou tomadas sucessivas que seu amadorismo exigia aumentavam singularmente o custo da produção, o que contradiz (com outros elementos, em particular, o recurso ao estúdio para a filmagem e a dublagem) o último ponto da definição de referente à economia dos meios técnicos desse tipo de filmes: não passa de uma aparência, desejada, de economia de meios, como se fosse uma aparência real para o estúdio. Tratava-se, de fato, para o neorealismo, de apagar a instituição cinematográfica enquanto tal, de apagar as marcas de enunciação, procedimento muito “clássico” [...] (VERNET, 2017, p.137).

É possível traçar importantes considerações a partir destas linhas.

Em primeiro lugar, a defesa do autor de uma “fabricação” representativa na utilização de atores não profissionais. Enquanto uma obra de ficção narrativa – ainda que aspirasse ao mais alto grau de realismo – um filme não pode burlar-se de algum tipo de representação do ator que se faz presente em cena. Desta forma, ainda que se arrogasse a utilização de atores não profissionais em tais filmes, a destes sujeitos anônimos no lugar de atores profissionais, não os levaria a esgueirar-se de algum grau de interpretação. Aqui reside uma das ambiguidade citada por Fabris (2006). Na medida em que o resultado da interpretação de atores não profissionais não atingisse o êxito esperado para uma obra que visava o realismo, recorria-se a atores profissionais para equilibrar as diferenças interpretativas entre profissionais e não profissionais. Esse ambiguidade no recurso “atores profissionais e não profissionais”, aumentava consideravelmente o custo das obras, pois, a necessidade



RELICI

36

de repetir cenas as mais variadas vezes exigia acréscimos ao orçamento do filme. Outro fator importante a considerar, em vista de que o movimento pretendia trabalhar com orçamentos modestos. Além disso, o nome de atores famosos da época, como Anna Magnani e Sophia Loren ajudava na divulgação e, posterior êxito de bilheteria do filme. Frente a essas considerações, o autor conclui que todo esse esquema sistematizado pelo Neorealismo Italiano, concentrava-se na pretensão de destacar-se no meio cinematográfico, em uma tentativa de afastar-se do convencionalismo estético e narrativo cinematográfico da primeira metade do século XX. Pretensão, que, por sua vez, muitas vezes não acabou atingindo, em vista de que os protocolos e estruturas empregados, se assemelhavam muito à categoria de cinema que queria sobressair-se.

Bazin (2018) designa a questão da utilização de atores profissionais e não profissionais de *lei do amálgama*. Tal lei consistia em igualar tanto atores famosos quanto os ocasionais durante as filmagens e a posterior divulgação do filme. Nesse percurso, seria preciso distanciar os atores profissionais – e famosos – de um brilhantismo intrínseco à profissão, concentrando-se na “relação que ele entretém com seu personagem e não sobrecarregando o público com nenhuma ideia *a priori* (BAZIN, 2018, p.314). Em outras palavras, o princípio da *lei do amálgama* seria diluir o status de estrela de atrizes e atores famosos, igualando-os a intérpretes não profissionais - como o feirante e o pescador – a fim de obter do público uma expectativa neutra durante a apreciação do filme. Caso esse recurso apresentasse sucesso significaria que a *lei do amálgama* fora aplicada com êxito.

Em seu texto, *o realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação*, Bazin (2018) deixa explícito seu fascínio pelos atores italianos que atuavam nos filmes do movimento, independentemente de sua origem, e se concentra na já mencionada *lei do amálgama* para traçar elogios ao trabalho dos intérpretes



RELICI

italianos, condicionando o sucesso dessa estratégia a alguns procedimentos específicos:

É significativo que o camponês de *L'Espoir* tenha sido um ator cômico do teatro, Anna Magnani, uma cantora realista e Fabrizi, um palhaço de vaudeville. A profissão não é apenas uma contraindicação, muito pelo contrário; mas ela se reduz a uma agilidade útil que ajuda o ator a obedecer às exigências da mise-en-scène e a penetrar melhor em seu personagem. Os não profissionais são naturalmente escolhidos por sua adequação ao papel que devem desempenhar: conformidade física ou biográfica. Quando o amálgama tem êxito – a experiência mostra, porém, que isso só pode acontecer se certas condições, de certo modo “morais”, do roteiro forem reunidas -, obtemos, precisamente, essa extraordinária impressão da verdade nos filmes italianos atuais. Parece que a adesão comum deles a um roteiro, que sentem profundamente, e que exige deles o mínimo de mentira dramática, esteja na ordem de uma espécie de osmose entre os intérpretes. A ingenuidade técnica de alguns se beneficia da experiência profissional dos outros, enquanto estes aproveitam a autenticidade geral (BAZIN, 2018, p.314-315. Grifo do autor).

Embora se mostrasse admirador da técnica que definiu como *lei do amálgama*, Bazin (2018) enfatizava que esse recurso não consistia em um método novo. Lembrando que esse artifício provém dos primórdios do cinema, estando presentes em todas as formas “realistas” do cinema, desde os Irmãos Lumière, passando pelo cinema construtivista soviético:

Antigamente, admirava-se também, no cinema russo, sua decisão de recorrer a atores não profissionais, a quem se pedia para desempenhar na tela o papel de sua vida cotidiana. Na realidade, foi criada em torno do cinema russo, uma lenda. A influência do teatro foi bem grande sobre certas escolas soviéticas e, se os primeiros filmes de Eisenstein não têm atores, uma obra tão realista como *Putovka v Jizn* [No caminho da vida, de Nikolai Ekk, 1931], foi representada por profissionais do teatro e, desde então, a interpretação dos filmes soviéticos tornou-se novamente profissional como em todos os outros lugares. Nenhuma outra grande escola cinematográfica desde 1925 e o cinema italiano atual reivindicará a ausência de atores, mas de vez em quando um filme fora de série lembrará seu interesse. Sempre será, precisamente, uma obra de reportagem social Citemos duas: *Sierra del Terruel* (*L'Espoir*) e *A última porta* [*Die letzte Chance*, de Leopold Lindtberg, 1945]. Em torno delas também foi criada uma lenda. Os heróis dos filmes de Malraux não são todos atores ocasionais provisoriamente encarregados de desempenhar o personagem de sua vida cotidiana. É o caso para muitos deles, mas não para os principais. O camponês, em particular, era um ator cômico bem conhecido em Madrid. Quanto A última



RELICI

38

porta, se os soldados alienados são autênticos aviadores que caíram no céu suíço, a mulher judia, por exemplo, é uma atriz de teatro. Seria preciso se referir a filmes como *Tabu* para não encontrar nenhum ator profissional, mas, trata-se ali, como nos filmes infantis, de um gênero bem particular, em que o ator profissional é quase inconcebível (BAZIN, 2018, p.313-314).

Com esses exemplos citados por Bazin, é possível identificar que a suposta novidade promovida pelo Neorealismo Italiano continha meias verdades, pois em épocas e escolas cinematográficas anteriores ao referido movimento, já vinham empregando a técnica, em um momento em que o cinema se adequava a uma linguagem e procurava estabelecer-se como portador legítimo de uma arte como qualquer outra. A única exceção apontada por Bazin são filmes muito específicos, quase que com caráter etnológico, como o citado *Tabu*, de F. W. Murnau de 1931.

Por fim, outro apontamento relevante que o autor explana é a conclusão de que a hibridização de atores profissionais e não profissionais foi utilizada esporadicamente após o Neorealismo Italiano devido ao fato de que “ele continha em si mesmo um princípio de destruição”. Isso por que, segundo Bazin (2018, p. 315), “ele evolui fatalmente até reconstruir o dilema estético que havia provisoriamente resolvido: sujeição da estrela e do documentário sem ator”. Pelo fato de requerer um equilíbrio e uma astúcia necessária dos diretores para harmonizar os intérpretes, nem sempre esses pré-requisitos se faziam presentes na realização do filme, o que comprometia o resultado final e neutralizava a *lei do amálgama*, forjada por Bazin. Uma vez que não existia a harmonia requerida e, que alcançá-la exigia esforço e talento por parte de seu realizador, o método foi, gradualmente, abandonado. O emprego de atores não profissionais pelo cinema só viria a ser empregado de forma esporádica, posteriormente.



RELICI

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Neorrealismo Italiano foi um dos principais movimentos cinematográficos que eclodiram após o final da Segunda Guerra Mundial. Lançou tendências técnicas e estilísticas que se distanciavam do convencionalismo dos filmes anteriores a esse período. Entretanto, algumas de suas características, ainda que se apresentem como um dos pilares desse movimento, não possuem uma total originalidade e nem foram construídas como a historiografia específica apontou. Neste artigo, pode-se observar que o realismo, reverberado em dois pontos cruciais do movimento possuía ambiguidades e não uma unidade estilística específica, do qual muitos o arrogaram.

O primeiro concentra-se na questão das filmagens que dispensavam a utilização de estúdios. Tal técnica apresentava-se, muitas vezes, problemática, pois, dependendo das condições externas em que as cenas eram rodadas, obrigavam os atores e diretores, a rodarem a cena mais vezes – o que demandava mais recursos financeiros – e até mesmo voltar a rodá-las em estúdios.

Em relação à utilização de atores não profissionais, foi possível concluir que tal técnica também possuía suas limitações, uma vez que, a interpretação era inerente ao indivíduo que se apresentava como personagem. Independentemente de sua condição de ator profissional ou não, havia, em algum nível, um processo de performance cênica. Caso, a atuação do ator não fosse satisfatória, também seria preciso lançar mão de mais tomadas para atingir o grau de realismo pretendido pelos diretores. A harmonização entre atores profissionais e não profissionais nos filmes do Neorrealismo Italiano foi interpretada por André Bazin como *lei do amálgama*, que sustentava a ideia de que, independentemente da utilização de profissionais ou não, era preciso uma profunda conformidade entre os intérpretes e, caso isso não ocorresse, a lei do amálgama não teria êxito e o filme não apresentaria o realismo postulado pelo movimento.



RELICI

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.

BAZIN, André. Montagem proibida. In: BAZIN, André. *O que é o cinema?* Apresentação e apêndice: Ismail Xavier. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

\_\_\_\_\_. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação. In: BAZIN, André. *O que é o cinema?* Apresentação e apêndice: Ismail Xavier. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

FABRIS, Mariarosaria. Neorealismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando (org). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papyrus, 2006.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KREUTZ, Katia. *O que é decupagem?* Academia de cinema, 2019. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/o-que-e-uma-decupagem/>. Acesso em 11 jan. 2021.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.

VERNET, Marcel. Cinema e narração. In: *A estética do filme*. AUMONT, Jacques, et al. São Paulo: Papyrus, 2017.