

A influência da narrativa moraviana no cinema italiano da década de 50

Mestranda Jaqueline Araújo dos Santos (USP)¹.

Resumo:

A suposta cisão do binômio cinema-literatura suscitou discussões durante o pós-guerra. Grandes cineastas como Rossellini e Zavattini, impulsionados pelas novas teorias neo-realistas, questionaram o uso do roteiro e propuseram uma abstração dos empréstimos literários. A partir da observação deste contexto histórico-cultural, a comunicação objetivará discutir a importância e a influência de obras literárias de Alberto Moravia no cinema italiano da década de 50. E, intencionará compreender como a linguagem cinematográfica se apropriou e transferiu para as telas de cinema a narrativa deste escritor.

*Com o intuito de sinalizar uma simples reflexão, serão comentadas as obras *La Provinciale*, *La romana*, *Racconti Romani* de Alberto Moravia e seus respectivos filmes homônimos de Mario Soldati (1952), Luigi Zampa (1953), Gianni Franciolini (1955) e o romance *La ciociara* em contraposição ao filme de Vittorio de Sica intitulado *Due donne* (1960).*

Palavras-chave: neo-realismo, cinema, literatura, transposição.

Precisar o neo-realismo parece tarefa impossível. Trata-se de um movimento que nasceu sem a precisão de uma data e sem a organização de um grupo de intelectuais dispostos a escrever um manifesto. Mas, apesar de ter surgido de uma aparente desorganização, pode-se compreender o neo-realismo como fruto de uma pressão crítica-criativa que durante anos foi pressurizada.

O resultado desta opressão se vê no mote literário do pós-guerra, cuja composição é baseada em relatos sobre a gente humilde, a violência, o mercado negro, a prostituição e outros fatos que integram a existência humana. Talvez, estes ‘novos motivos’ sejam o resultado da prática repetitiva de narrar que Ítalo Calvino caracterizou como uma voz anônima que fez que “il grigiore delle vite quotidiane [sembrasse] cosa d’altre epoche; ci muovevamo in un multicolore universo di storie”².

Calvino, no prefácio que escreveu em 1976 para seu romance *Il sentiero dei nidi di ragno*, discorreu sobre a oralidade e sobre a força que este fenômeno obteve no imediato pós-guerra. Ele atestou sobre a fascinante comunhão de idéias que havia entre o público e os artistas. Segundo Calvino, as diversas narrativas de conteúdos similares que nasceram naquele período representavam a “... immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico...”³

O cinema em sua perspectiva criadora seguiu os mesmos desafios da arte literária. Fez uso dos mesmos conteúdos e buscou soluções estilísticas — como o uso de cenários naturais e de atores não profissionais — objetivando representar a mesma Itália presente nos relatos orais e, desta forma, criar uma consistente representação do real e comunicação imediata com o público.

É interessante observar que a guerra e suas consequências tiveram valor fundamental para o assentar do neo-realismo. Mas, pensar este movimento artístico como advindo unicamente das experiências suscitadas pela guerra é o mesmo que desconsiderar parte de suas raízes e ser suficientemente simples para acreditar que os primeiros alicerces desta construção tenham sido desenvolvidos somente no imediato pós-guerra. Para compreender que o cinema italiano angariou evoluções, basta voltar os olhos para as suas comédias que — ainda que não tivessem no início dos

¹ Jaqueline Araújo SANTOS, Mestranda. Universidade de São Paulo (USP).
e-mail: jaque.santos@ig.com.br

² Calvino, I. “Prefácio”, IN: *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi, 1976. p. 08. “o acinzentado das vidas cotidianas [parecesse] de outras épocas; moviamo-nos em um universo multicolor de histórias. (Tradução própria).

³ Op. Cit. p.07. “...immediatez de comunicação entre o escritor e o seu público...” (Tradução própria)

anos 40 uma grande força neo-realista — já davam indícios do caminho que o cinema italiano traçaria. Cineastas como Alessandro Blasetti e Vittorio De Sica desenvolveram, desde o princípio de suas carreiras, obras cheias de humor humano, realismo social e sensibilidade. E assim, sinalizaram — mesmo coabitando com produções propensas a agradar o ingênuo público e a satisfazer as exigências da ditadura fascista — as premissas do movimento neo-realista que em breve se oporia radicalmente ao uso da vedete, a interpretação pueril, a ópera, ao melodrama e aos roteiros. Atento as evoluções do cinema daquela época, André Bazin em um ensaio intitulado *O realismo cinematográfico e a escola italiana da liberação*, comentou:

A tendência realista, o intimismo satírico e social, o verismo sensível e poético, não foram até o início da guerra senão qualidades menores, modestas violentas ao pé de sequóias da mise-en-scène. Parece que, entretanto, desde o início da guerra, essa floresta de papelão começava a clarear⁴ (BAZIN, 1991. p.236).

Logo, pode-se considerar a guerra como um divisor entre os fenômenos de criação, que se resumem entre pré-guerra e pós-guerra. O primeiro momento foi caracterizado pela genialidade dos cineastas e por sua pouca ousadia. E o segundo, foi marcado pela união de técnicas, novas tendências estéticas e elementos originais em prol de um novo cinema.

Assim, grandes artistas como Rossellini, Lattuada, Blasetti que se esforçavam por reproduzir um cinema de ‘realismo internacional’ desbravaram espaços e introduziram na vida nacional e artística da Itália discussões referentes às produções cinematográficas. Dentre as reflexões mais importantes, pode-se destacar a importância da cisão do binômio cinema-literatura.

A problemática vigente no período animou literatos e cineastas. Os primeiros garantiam a superioridade das narrativas literárias e defendiam veementemente a força da palavra. Os segundos defendiam a idéia de que a câmara era o único instrumento capaz de reproduzir com fidelidade a realidade, logo toda a mediação literária deveria ser excluída por comprometer a autenticidade da cena. Chegou-se a discutir a real importância do roteiro e a sua possível exclusão dos sets cinematográficos. Dentre os cineastas, Rossellini foi o maior defensor das idéias que propagavam a auto-suficiência da arte cinematográfica. A respeito ele declarou:

... continuerò forse a passare per un pazzo, ma mi rifiuto di sapere come il mio film finirà, il giorno in cui comincio a girare. Sono incapace di lavorare con un busto. Uno scenario rigoroso che si segue passo passo, uno studio con tutta la sua attrezzatura, tutta questa premeditazione di scenografie e di luci, costituisce per me tutto ciò che c'è di più noioso... È perché non ho paura della verità e ho curiosità dell'essere umano che faccio la figura di un grande realista⁵. (ATTOLINI, 1988. p.86).

Zavattini seguiu decisivamente os passos de seu colega de trabalho e elaborou uma poética cinematográfica com base no efêmero. Segundo Zavattini, o filme deveria ser construído a partir das efemeridades presentes nas ações cotidianas. Ele defendeu a abstração de todos os empréstimos literários em prol de um cinema direto, claro e realista.

No entanto, as ambigüidades do período neo-realista e a amplitude de suas discussões permitiram o co-habitar e a operação de cineastas menos propensos a esta radicalidade. É o caso de Alberto Lattuada, que em alguns momentos de sua produção, mostrou-se propenso a assimilar a

⁴ Bazin, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo. Brasiliense, 1991. p. 236.

⁵ Attolini, v. *Dal romanzo al set. Cinema italiano dalle origini ad oggi*. Dedalo: Bari, 1988. p. 86. “Continuarei talvez a passar por louco, mas me recuso saber como o meu filme acabará no dia em que começo a gravar. Sou incapaz de trabalhar com um corpo. Um cenário rigoroso que se segue passo a passo, um estúdio com todo o seu equipamento, esta premeditação de cenografia e de luzes, constitui para mim tudo aquilo que há de aborrecedor... É porque não tenho medo da realidade e tenho curiosidade pelo ser humano que sou a figura de um grande realista”. (Tradução própria).

poética neo-realista, mas retornou a sua paixão literária com o filme *Delitto di Giovanni Episcopo* (1947), cuja base está na literatura d'annunziana.

É parecido o caso de Blasetti, cuja ideologia primordial é centrada sobre a real importância da palavra, isto é, assume a posição de que o roteiro e o texto literário são instrumentos de suma importância para a produção de filmes de qualidade. Segundo Blasetti, todo o filme está presente no roteiro, quer seja artisticamente quer seja cronologicamente, e isto implica que o trabalho do cineasta é

“... svolgere un più modesto compito, legato all’<<esecuzione>> di uno spartito già perfettamente orchestrato attraverso le parole, mettendone in scena i suoi risultati sulla pagina, senza la pretesa di sovrapporsi ad esse”⁶

A radicalidade de apontar a arte literária como um entrave para o bom desenvolvimento de filmes neo-realistas, parece não ter fundamento diante de filmes de De Sica como: *Ladri di biciclette* (1948) que foi inspirado em um romance de Luigi Bartolini, *I bambini ci guardano* (1943) inspirado em um romance de Cesare Giulio Viola. Além destes, muitos outros cineastas também se inspiraram em obras literárias e criaram excelentes filmes, a ponto de se inferir que

“la realizzazione quase contemporanea di due fra i massimi capolavori di questi anni, *Ladri di biciletta* di De Sica e *La terra trema* di Visconti, mise esplicitamente in luce come l’inconciliabilità fra letteratura e cinema proclamata dal neorealismo fosse soltanto apparente...”⁷

A idéia de separar a arte literária da arte cinematográfica foi incongruente e de poucos frutos. Em meio a reflexões e a problemáticas, cineastas e literatos seguiram seus caminhos e sustentaram o processo criador cinematográfico como um fato híbrido, ou seja, o cinema neo-realista caminhou lado a lado com a literatura e buscou na narrativa literária inspiração para muitas de suas realizações.

Dentre os muitos escritores italianos que tiveram suas obras cogitadas pelos cineastas, pode-se citar Alberto Pincherle, conhecido artisticamente como Alberto Moravia⁸.

Alberto Moravia desenvolveu um estilo que chamou a atenção de cineastas. Seu modo ágil e tradicional de narrar — com a exposição cronológica dos fatos, enredo e análise psicológica das personagens — foi facilmente transposto para a linguagem filmica por: Mario Soldati (1952), Luigi Zampa (1953), Gianni Franciolini (1955) e Vittorio De Sica.

O escritor romano, desde o princípio de sua carreira, centrou o seu viés ideológico em questões referentes à existência humana. Voltou-se para os males da sociedade moderna e adotou temáticas que giraram sempre em torno da indiferença, decadência, ociosidade, tédio, sexo e alienação. Pode-se dizer que a narrativa moraviana, quando contraposta às primeiras manifestações artísticas neo-realistas, traduz a experiência de observar por outro ângulo o mesmo objeto. Isto é, Alberto Moravia contribuiu com olhar crítico sobre o tema mais nobre e propulsor da criação neo-realista: o Homem. No entanto, a sua narrativa não se alimentou unicamente das velhas premissas do neo-realismo. Moravia representou o homem e sua realidade sob nova perspectiva e, com isto, pôde responder aos anseios artísticos da época que — fartos de retirar sensibilidade e ‘humanismo’ da guerra, miséria, violência e injustiça — buscavam um renovo.

⁶ Op.cit. p. 93. “...desenvolver a mais modesta obrigação ligada a <<execução>> de uma partitura já perfeitamente orquestrada através das palavras, colocando-as em cena com os seus resultados, sem a pretensão de se sobrepor a elas. (Tradução própria).

⁷ Op. cit. p. 91. “... a realização quase contemporânea de dois dos máximos trabalhos destes anos, *Ladrões de bicicleta* de De Sica e *A terra trema* de Visconti, mostra explicitamente como a incompatibilidade entre literatura e cinema, proclamada pelo neo-realismo, é somente aparente” (Tradução própria).

⁸ Alberto Moravia nasceu em Roma em 1907. Em 1929, publicou *Gli indifferenti*, seu primeiro romance.

Logo, eleger Alberto Moravia como um dos inspiradores da narrativa fílmica da década de 50 foi visualizar um “sintomo di un allargamento del campo di osservazione, un puntare l’obiettivo della macchina da presa su una realtà fin allora rimasta inesplorata”⁹.

Dentre as obras narrativas de Alberto Moravia que foram transpostas para o cinema podemos citar: o conto *La provinciale*¹⁰, o livro de contos *Racconti romani*¹¹ e os romances *La romana*¹² e *La ciociara*¹³.

Em *La provinciale* nos deparamos com um escritor jovem e que ainda busca seu modo de narrar. Com uma leitura atenta é possível encontrar nas primeiras narrativas do escritor romão traços estilísticos presentes nos narradores que fizeram parte de seu repertório de leitura. A personagem Gema Foresi do conto em questão é um exemplo, pois a leitura do conto *La provinciale* nos revela traços da senhora Madame Bovary, personagem de Flaubert.

O livro de contos *Racconti romani* expressa quase que exclusivamente a vida de pessoas simples do pós-guerra. Trata-se de narrativas que enfocam lugares típicos de Roma com personagens populares e da pequena burguesia.

La romana narra a história de uma jovem prostituta que enfrenta problemas existenciais. As profundas reflexões da protagonista impuseram um desafio para a composição fílmica, que como é sabido, não obteve total êxito na representação psíquica da personagem.

Mas talvez, nenhuma das narrativas acima, tenha alcançado tanta força representativa nas telas de cinema como o romance *La ciociara*. O romance narra a história de duas mulheres (Cesira e Rosetta) que fogem de Roma para se refugiarem nas montanhas de Santa Eufêmia durante a guerra. Trata-se na verdade de uma narrativa que tem o tema ligado às velhas premissas do neo-realismo, mas que transcende ao senso comum deste movimento artístico para observar o processo de reeducação humana.

O romance foi transposto para as telas por Vittorio De Sica em 1960, com o título *Due donne*.

De Sica, atento a missão ideológica do romance e ciente de que a narrativa fílmica não poderia deixar de transmitir a mesma mensagem de sua fonte inspiradora, desenvolveu um discurso claro e portador da mesma ideologia moraviana.

O cineasta, com “configurações significantes em suportes sensoriais de cinco espécies: a imagem, o som musical, o som fonético das falas, o ruído, o traçado gráfico das menções escritas”¹⁴ instituiu muitos ‘discursos mudos’, como por exemplo, o ato de descalçar sandálias e calçar ciocia¹⁵ — representando o início de uma vida campesina com seus novos valores e dificuldades — o ajoelhar de Rosetta perante as luzes de rastreamento — simbolizando a prostração do homem perante a guerra e a violência — e a luz simples e forte que ilumina Rosetta e Cesira na última cena do filme — simbolizando a ‘reeducação’ das personagens.

Além disto, De Sica transpôs os personagens para as telas com perspicácia. Fato digno de observação porque talvez se não fosse deste modo, o trabalho do cineasta dificilmente alcançaria êxito na fidedignidade para com o romance, pois, voltar o olhar para Cesira, Rosetta e Michele é

⁹ Attolini, V. Dal romanzo al set. Cinema italiano dalle origini ad oggi. Dedalo: Bari, 1988. p. 141. “... sintoma de alargamento do campo de observação, um ponto objetivo da câmera sobre uma realidade até agora inexplorada.” (Tradução própria).

¹⁰ Moravia, A. “La provinciale”, IN: *Racconti 1927-1951*. Milano: Bompiani, 2001

¹¹ Moravia, A. *Racconti romani*. Milano: Bompiani, 2007.

¹² Moravia, A. *La romana*. Milano: Bompiani, 2001.

¹³ Moravia, A. *La ciociara*. Milano: Bompiani, 1995.

¹⁴ Metz, C. Linguagem e cinema. Perspectiva: São Paulo, 1980. p. 15.

¹⁵ Espécie de sandália usada por camponesas da Ciociária, região do Lácio. A *ciocia* era feita por um retângulo de couro voltado para o pé e ligado à perna por correias. Durante a festa de núpcias, as noivas daquela região costumavam entregar ao marido a base da *ciocia* e a outro homem as correias, o ato simbolizava a não obrigação de fidelidade conjugal.

especular a força significativa de cada um deles para a obra, afinal, o “enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos da obra, a visão da vida que decorre dela, os significados e valores que a animam”.

Sendo assim, para que a narrativa fílmica transmitisse a mesma ideologia do romance, cujo cerne principal era o de ‘reeducar’ os seres humanos em relação ao mundo circundante, seria indispensável a contraposição das figuras de Michele — intelectual capaz de compreender os riscos da ignorância e egoísmo e disposto a educar os menos favorecidos — e de Cesira — mulher do povo, dona de um caráter egoísta e empreendedor.

No entanto, é importante observar que a sobreposição de significados que há na personagem fílmica permitiu a De Sica incluir cenas em que a sensualidade de Cesira, interpretada por Sophia Loren, é exaltada. Tudo decorre do amor que Michele nutre por Cesira, dando início a um conjunto de cenas que o leitor não encontra nas páginas do romance. E diante destas “novas” cenas nos perguntamos: Qual seria a real intenção de De Sica em acrescentar o tema do relacionamento amoroso ao filme? Seria talvez um modo de tornar o filme mais agradável e próximo do grande público? Na verdade, a esta postulação se pode acrescentar uma pergunta de caráter prático-objetivo: Como utilizar a figura de Sophia Loren — que já na década de 50 era atriz conhecida, ícone de beleza na Europa e em Hollywood — sem a ligar a uma conotação de sensualidade?

Em outras palavras, atrizes e atores conhecidos mundialmente carregam junto a si um conjunto de significados que resulta em uma

“... profunda ambigüidade da personagem cinematográfica. [pois] Se a encarnação se processa através de uma pessoa, de um ator que nos é desconhecido, como, por exemplo, o do Ladrão de bicicleta de De Sica e Zavattini, ele fica sendo a personagem e não há maiores problemas. O exemplo está, entretanto, muito longe de ilustrar o que se passa na maior parte das vezes. Via de regra, a encarnação se processa através de gente que conhecemos muito bem, em atores que nos são familiares. Aliás, nos casos mais expressivos, tais atores são muito mais do que familiares; já são personagens de ficção para a imaginação coletiva, num contexto quase mitológico”¹⁶. (CANDIDO, 2004. p.53).

No entanto, o uso da profunda ambigüidade da personagem cinematográfica e o processo de hibridação que a união entre a arte literária e a arte cinematográfica permite não desviaram De Sica da missão de expor com clareza o processo de reeducação a que são submetidas as personagens Cesira e Rosetta. Enfim, o cineasta conferiu ao seu filme a mesma tensão ideológica que Moravia conferiu ao seu romance, diferenciando-se por ter feito coabitar de modo equilibrado a fantasia e a realidade. De modo geral, De Sica também acrescentou as manifestações artísticas da década de 50 uma visão amplificadora em que literatura e cinema se fundem na perspectiva de ricas representações. A respeito ele declarou

“...il cinema ha il dovere e il diritto di alimentarsi, senza tuttavia restarne evirato né tanto meno diventarne corifeo. Il ragionamento sui rapporti fra cinema e letteratura, fra film e romanzo, comincia di qui”¹⁷

Desta forma, alimentando-se da narrativa literária com autonomia, De Sica conferiu a sua obra um novo horizonte, isto é, trabalhou o tema da guerra com perspectivas universais. Para isto, ele partiu da observação da prostração do homem perante a guerra e da indiferença da Natureza perante as catástrofes vividas pela humanidade — simbolizada na cena em que Cesira e Michele

¹⁶ Candido, A; Rosenfeld, A; Prado, D, A; Gomes, P, E, S. A personagem de Ficção. São Paulo: Perspectiva, 2004.

¹⁷ Attolini, V. Dal romanzo al set. Cinema italiano dalle origini ad oggi. Dedalo: Bari, 1988. p. 141. “... o cinema tem o dever e o direito de se alimentar, sem todavia permanecer castrado nem mesmo se tornar corifeu. A reflexão sobre as relações entre cinema e literatura, entre filme e romance começa aqui...” (Tradução própria).

para se defenderem de um bombardeio inimigo se jogam no chão e em seguida observam a tranquilidade de uma joaninha que caminha sobre o capim. Além disto, com o uso de cenas carregadas de ação, dramaticidade e sutileza anunciou o emaranhado de emoções presentes na vida humana. E a partir de problemas inerentes ao homem e à sua existência, De Sica corroborou com literatos e cineastas para a renovação das bases do movimento neo-realista.

Referências Bibliográficas

ATTOLINI, V. **Dal romanzo al set. Cinema italiano dalle origini ad oggi.** Dedalo: Bari, 1988.

BAZIN, A. **O cinema: ensaios.** São Paulo. Brasiliense, 1991.

CALVINO, I. “Prefácio”, IN: **Il sentiero dei nidi di ragno.** Torino: Einaudi, 1976.

CANDIDO, A; ROSENFELD, A; PRADO, D, A; GOMES, P, E, S. **A personagem de Ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

FALQUI, E. **Prosatori e Narratori del novecento italiano.** Torino: Einaudi, 1950.

METZ, C. **Linguagem e cinema.** Perspectiva: São Paulo, 1980.

MORAVIA, A. “La provinciale”, IN: **Racconti 1927-1951.** Milano: Bompiani, 2001.

_____. **Racconti romani.** Milano: Bompiani, 2007.

_____. **La romana.** Milano: Bompiani, 2001.

_____. **La ciociara.** Milano: Bompiani, 1995.