



## Origens e reflexos do neo-realismo

*Paulo Perdigão*

Há mais de vinte anos, a eclosão instantânea, devastadora, do neo-realismo italiano. Em todo esse tempo poucos movimentos ou escolas de envergadura real teve o cinema, nenhum com a importância artística ou estética daquela manifestação, nenhum com tantos se-

guidores e tantos filmes quanto os que o neo-realismo pôde produzir. A partir do vasto painel neo-realista alterou-se fundamente a cine-dramaturgia em geral — e a eclipse do movimento, por volta de 1953, com a dispersão de seus líderes, não significou a extinção ou perda

da neo-estética nêle exercitada: pelo contrário, os princípios ou leis dominantes ali alastraram-se em várias direções, propagando-se pela imensidade do nôvo cinema aberto com Antonioni, Resnais, Godard. A moderna arte do espetáculo cinematográfico, pela desobediência sistemática à tradição da dramaturgia teatral, à lógica cartesiana da narração e da linguagem, é o reflexo mediato, ou antes, o sucedâneo natural do cinema neo-realista.

Sofrendo a influência crítica do cinema americano, do depuramento formal dos filmes japoneses (cuja exportação ao Ocidente intensificou-se a partir de 1950, com **Rashomon**) e da técnica da cine-reportagem experimentada através da televisão e do desenvolvimento da indústria de equipamentos portáteis, amadorísticos — que facilitaram o instrumental de trabalho e proporcionaram novos sistemas de filmagem e sonorização —, o moderno cinema apenas facultou o desdobramento de certas tendências contidas, em potencial, no neo-realismo. Uma delas, decisiva para consolidar a libertação romanesca da nova arte: a verdade da **mise-en-scène**, o estilo confundindo-se com a moral, a autenticidade dramática anexada à autenticidade estética.

São imprecisas as origens neo-realistas. Oficialmente, é Rossellini, com a colaboração felliniana, quem lança o manifesto: **Roma Città Aperta**. Mas **Ossessione**, de Visconti, antes de 1945, já era um filme neo-realista. E Umberto Barbaro, a quem se atribui a expressão «neo-realismo», também em 43 referia-se a obras de Marcel Carné, embora consagradamente naturalistas, como «filmes neo-realistas». **Ossessione**, por sinal, não vem sózinho na fase pré-rosselliniana. A maioria dos historiadores concorda em que o movimento nascera ainda em pleno fascismo, alguns citando Francesco Di Robertis, realizador de **Uomini Sul Fondo** e de quem, como assistente em **Nave Bianca**, foi discípulo Rossellini. Nessa antecipação, seriam neo-realistas os filmes produzidos à margem do gênero oficial, mussoliniano (os

chamados «telefones brancos»: melodramas mundanos, comédias fúteis de Camerini, superproduções históricas de Gallone e Blasetti). Precusores seriam, como há quem assim os considere, **I Bambini Ci Guardano**, de De Sica, dois de Blasetti, **Quattro Passi Fra le Nuvole**, e **Vecchia Guardia**, — e por ser o primeiro interpretado por amadores — o já citado **Uomini Sul Fondo**, de De Robertis. Neo-realista não deixaria de ser, ainda, **Il Cappello a Tre Punte**, que pôs Camerini em choque com a censura fascista?

Anterior a todos os títulos enunciados, o clássico silencioso de Giovanni Pastrone, **Cabiria**, e **Sperduti Nel Buio**, de Nino Martoglio — êste repetidamente exibido por Barbaro no Centro Sperimentale di Cinematografia — foram lembrados ao rever-se a história neo-realista. Menos importantes são essas possíveis identificações cronológicas ou críticas, com referências a filmes cujo caráter revela um ainda difuso articulamento estilístico, do que a influência exercida sobre o cinema italiano pós-1945 por outros ramos da arte nacional — estando o neo-realismo, como observou Henri Agel, «vinculado ao canto profundo da alma italiana».

A literatura patética de Verga, repercutindo na moderna novelística de Alvaro, Silone, Piovene e Vittorini, contribuiu com um fator preponderante — a análise do proletariado — resultando nisso que, para René Maril-Albères, «corresponde ao mesmo tempo às necessidades do realismo do século XIX e à necessidade de rebeldia social e moral do século XX». Em interessante comparação, Guido Rocca estabeleceu paralelos entre o neo-realismo (que Aristarco prefere chamar «realismo crítico») e êsse bloco literário, apontando o operariado urbano de Vasco Pratolini e os pescadores de Visconti (**La Terra Trema**), os burgueses indiferentes de Alberto Moravia e os deva-

neios provincianos de Michele Prisco e Fellini (**I Vitelloni**), as depravadas napolitanas de Domenico Rea e os amantes de Antonioni (**L'Avventura**), a corrupção política de Zampa (**L'Onorevole Angelina**), os namorados sicilianos de Vitaliano Brancati e a «Mafia» de Germi (**In Nome Della Legge**). Outra corrente é teatral — provém da «Commedia Dell'Arte» e foi percebida por André Bazin na série **Pane, Amore e...**, constituindo uma degenerescência popularesca do movimento. Da tradição operística (Verdi sobretudo) irradia-se a influência mais pesada — e não apenas atinge Visconti, que será mais tarde o mais discutido dramaturgo neo-realista, encenador habitual do milanês e lírico Scala. Na verdade, o movimento «manifesta a múltipla e profunda humanidade da Itália», nas palavras de Paul Lechat — mas não seria pertinente estreitar nacionalisticamente seus antecedentes, a ponto de não os reconhecer no próprio cinema, fora da Itália, e em ritmo naturalista. Embora categóricas as diferenças de concepção dramática que separaram a escola francesa imediatamente anterior à guerra da explosão neo-realista, esta ficou devendo muito, sobretudo, a três exemplares do «realismo populista». As antologias citam **Toni**, de Jean Renoir (1943), na linha que leva em gradação subseqüente àquela explosão, e com freqüência chegam a **Finis Terrae** (1929), de Epstein, e a **Angèle** (1934), de Marcel Pagnol.

**Roma Città Aperta** desencadeou a escola cuja gestação começara anos antes. Filmes preparatórios foram todos os citados — sobretudo **Toni** e **Finis Terrae**, revelando realisticamente a passagem social da Provença e da Bretanha. Preparatória foi a escola do verismo literário liderado por Verga e seus dramas sobre os camponeses, os mineiros e os pescadores. Foi a admiração ao «realismo poético» francês (Duvivier, Carné, Renoir) nutrida pelos futuros neo-cineastas — havendo, ainda, nesse setor, a significativa associação a Renoir por Visconti, na qualidade de assistente, pouco antes de **Ossessione**.



A influência do neo-realismo filtrada pela tragédia rural brasileira: «Vidas Sêcas», de Nélson Pereira dos Santos



1. Fellini converteu em intimismo romanesco o realismo documental da escola italiana. 2. Pasolini propõe ao novo cinema uma linguagem poética contra as armações dramáticas tradicionais

ne. Certos historiadores recuam a De Sica (*I Bambini Ci Guardano*) ou a Gianni Franciolini (*Fari Nella Nebbia*), em 1941-42, para assegurar que o neo-realismo passara a organizar-se antes de Rossellini, ou por êste mesmo, antes de *Roma Città Aperta*, com *La Nave Bianca*, de 1941. Em entrevista a «Bianco e Nero» (fevereiro de 1952), Rossellini vê o nascimento da escola «em certos documentários romancados de guerra, nos quais também estou representado por *La Nave Bianca*, ou nos próprios dramas de guerra para os quais colaborei (roteiro de *Luciana Senza Pelota*) ou que realizei (*L'Uomo Della Croce*), ou, finalmente, em certos filmes menores, como *Avanti C'E Posto*, *L'Ultima Carrozzella* e *Campo dei Fiori*». Para Rossellini, o neo-realismo nasce «inconscientemente», porém refere-se a Blasetti (1860) e Camerini (*Gli Uomini che Mascalzoni!*) como «precursores imediatos».

A *Roma Città Aperta*, de qualquer modo, sucederam em cadeia vários diretores e filmes — o neo-realismo, aparecido como um grito de dôr e revolta, consolidava-se em De Sica (*Sciuscìa*), Lattuada (*Il Bandito*), Zampa (*Vivere in Pace*), no mesmo Rossellini (*Paisà*). Pouco tempo bastou para que, elevando-se ao apogeu (*Ladri di Bicicletti*), a escola provocasse as primeiras demarches teóricas que, pulverizando-a com teses e regras contraditórias, terminariam por desordená-la, acelerando sua desintegração. Nos primeiros anos concordavam, em pontos chaves, críticos de formação diversa — ninguém recusava, por exemplo, a explicação rosselliniana do fenômeno neo-realista, considerado «essa vontade de diálogo entre um homem e a realidade, que suplanta o plano estético e é toda uma moral, uma filosofia e uma política que estão em debate». Neo-realista, na opinião de Rossellini, era «o filme que colocava problemas». Não seria justo limitá-lo ao imediato após-guerra, porém amplificá-lo à atualidade social e ao exame do povo italiano, em toda a extensão da sua dolorosa miséria. Luigi Chiarini e Alberto Moravia dis-



«Giulietta e Romeo» (Romeu e Julieta), de Castellani (1954), ou neo-romantismo



«Miracolo a Milano» ou a fabulação zavattiniana na imagem mágica de De Sica

cutem a esse respeito, e o romancista chega a falar em «conhecimento das deficiências de todos os gêneros que haviam conduzido à derrota e ao desastre nacional». O neo-realismo, então, não era uma política, geralmente não passava de um rótulo, nos melhores casos levava a vantagem de difundir uma estética — esta, tempos depois, muito bem estudada por Amedée Ayfre em ensaio onde o crítico defendia a sua inclinação fenomenológica.

Se, para Carlo Lizzani, tudo não ia além de «uma fórmula», a voz mais acalorada partia de Zavattini, a quem Rossellini cederia o comando do grupo. Exclamava a perenidade do movimento, «não só um protesto ante a guerra, sobretudo a revelação absoluta, diria quase eterna, de que a guerra ofende as necessidades fundamentais e os valores humanos». Algumas de suas afirmações, perfeitamente autorizadas por ilustres exemplos (*Ladri di Bicicletti*, *Umberto D.*, *Miracolo a Milano*), ficaram célebres:

«Quando se diz: basta de miséria! basta de filmes tristes!, está a incorrer-se em pecado, porque se pretende ignorar. E quando isso acontece, consciente ou inconscientemente, pretende-se fugir ao problema. A neces-

sidade de evasão é uma falta de coragem, é medo. Medo de ser descoberto, de se ficar só, de adquirir consciência, de não podermos mentir a nós próprios, de sermos obrigados a saber e a pensar, de nos sentirmos responsáveis, de não podermos fugir».

«Na denúncia do neo-realismo o homem aí está, diante de todos nós, que o podemos ver, graças ao processo especial do cinema, em cada minuto de seu sofrimento, ao qual corresponde o nosso minuto de ausência, também real, mas indesculpável».

«É preciso mostrar os famintos e os humilhados com os seus nomes e apelidos, e não contar uma história onde apareça um homem faminto, porque isso seria outra coisa».

«Quis que os meus filmes fôssem os mais elementares, os mais simples, a bem dizer os mais triviais possíveis. O ideal seria criar um espetáculo cinematográfico com os 90 minutos da vida de um homem a quem nada acontece».

O espírito neo-realista foi definido de forma freqüentemente complexa por vários observadores (1), a nenhuma conclusão definitiva se chegando mesmo passada a fase ativa, ou fecunda, de uma

escola que, de compacta, passou a dissidente, ante o «realismo místico» de Fellini, a histórica dialética de Visconti, o marxismo dogmático de Giuseppe De Santis e — entre os dois polos da diluição neo-realista — a ética de Rossellini e a psicologia ou a angústia burguesa de Antonioni. Quando, a fim de assegurar-se a continuidade do movimento, houve quem o distendesse até um certo «neo-realismo histórico» (ou «neo-romantismo») acerca de *Senso* (*Sedução da Carne*) e *Giulietta e Romeo* (*Romeu e Julieta*), nada mais poderia dificultar a incorporação, à mesma linha de *Umberto D* ou *Germania Anno Zero*, de obras nas quais o «papa» Zavattini já anunciava sua própria conversão a novos caminhos — em *Miracolo a Milano* (*Milagre em Milão*) a fantasia predominando sobre a realidade social («neo-realismo mágico»?) ou o filme-enquete, *L'Amore in Città*, promovendo, uma década antes de Rouch, a técnica do cinema direto.

Polêmica famosa foi travada entre André Bazin e Guido Aristarco, sobre Rossellini. Em agosto de 1955, o crítico francês defendia o cineasta italiano em «Cinema Nuovo» e, ao mesmo tempo, emitia conceitos que, até aqui, figuram no plano da maior lucidez no reexame



A diluição dos sentimentos e a incomunicabilidade como fatores de desagregação ética: «Il Grido»



«Osessione», de Luchino Visconti, prefigurava em 1943 a explosão neo-realista

do fenômeno. Bazin, afirmando que o neo-realismo vê a totalidade do real através da consciência total do artista, o opõe ao naturalismo e ao verismo, «pois éle nega por definição a análise (política, moral, psicológica, social) dos personagens e da ação, considera a realidade como um todo indissociável (os personagens e seu clima)». E ainda: «A escolha da realidade não é lógica, nem psicológica, mas ontológica, no sentido de que a imagem que nos oferece é a de uma realidade global». Propositadamente, repetia Bazin a tese, difundida por Amedée Ayfre, à propósito de uma «descrição global da realidade por meio de uma consciência global», no que repousaria o essencial da estética neo-realista. Em Rossellini, segundo Bazin, «o neo-realismo depara de maneira natural com o seu estilo e com os recursos de abstração», e o crítico se apresssa em acrescentar que «respeitar a realidade não significa acumular as aparências, mas, ao contrário, despojá-las de tudo que seja supérfluo — chegar à totalidade através da simplicidade». Por outro lado, Bazin sempre procurou determinar a existência de um «humanismo revolucionário» explicado pelo temperamento étnico peninsular — daí o grande número de filmes

de reconstrução de guerra, excepcionalmente bem documentados, que exprimem a aderência perfeita do neo-realismo à atualidade social.

O debate em torno de Rossellini era motivado por *Viaggio in Italia* (Romance na Itália), cuja influência no moderno cinema francês viria a ser decisiva. Não o aceitava Aristarco, ao mesmo tempo em que advogava — em contradição infamável — o timbre neo-realista ao viscontiano *Senso*, ou «o neo-realismo transcendido pela crítica histórica». *Senso* convenceu a Aristarco de que, para a sobrevivência do neo-realismo, «era absolutamente necessário passar da crônica para a História, do método descritivo para o método narrativo, da narração para a novela». Também ao mesmo tempo, o crítico investia contra Fellini, contra o que julgava a intensão de reduzir às dimensões da psicologia pessoal o movimento, «um saudosismo, um isolamento condenado por seu ar de suficiência». A seu ver, Rossellini, em *Europa 51* e *Viaggio in Italia*, abandonara o realismo social em benefício da mensagem moral.

Outro ponto controvertido localiza-se em *La Terra Trema*, que opõe Bazin a Mario Gromo: Visconti teria encontrado naquela obra o ponto de comunhão entre rea-

lismo e esteticismo, como pensa Bazin, ou exagerara «em demoras e lentidões que acabam por se converter em estáticas redundâncias estilizantes», conforme Gromo, concordando este com o parecer de Letto sobre o «decadentismo exagerado» de Visconti? Anos mais tarde, o debate colocaria diante do neo-realismo, não mais a densidade romanesca ou estetizante do autor de *Senso*, porém o que viria a constituir-se um reativamento da escola, melhor, o seu robustecimento: *La Strada* (Na Estrada da Vida), de Fellini, agitava em 1954 os socialistas (encabeçando-os Zavattini) por inocular, nos componentes do realismo documental, a mística poesia de um certo «maravilhoso real», na definição que lhe deu um crítico francês, quase a conversão do neo-realismo, pela ação da confiança autobiográfica, num intimismo novelesco. Fellini defender-se-ia dizendo: «Ainda há mais Zampanòs no mundo do que «ladrões de bicicletas», e a história de um homem que descobre seu próximo é tão importante, tão real, quanto a história de uma greve».

A cisão prosseguiria com *Latuada* (versão de *Il Capotto*, de Gogol), Castellani (*Giulietta e Romeo*) — mas somente com Antonioni (*Cronaca di un Amore*) o

cinema italiano tomara o impulso decisivo no sentido do realismo psicológico. Luigi Chiarini, sem querer, profetizara o fim neo-realista ao condicioná-lo ao instante histórico do após-guerra. Mas ou menos em 1953 o ímpeto do movimento afrouxava, os cineastas a êle incorporados reuniam-se no Congresso de Parma a fim de discutir o futuro — o que fazer, daí, por diante? Então, ninguém poderia prever que a lição neo-realista, longe de evaporar-se, passava a novos domínios com a obra, já em andamento, de Fellini e Antonioni, justamente os mais acusados de tê-la desencaminhado. Mas não houve voz discordante, em 1955, quando foi preciso denunciar a parcela de culpa que coube ao governo: todos, teóricos e cineastas (Chiarini, De Sica, Rossellini, Fellini, Zavattini, Visconti, Antonioni), assinaram manifesto contra as novas leis da censura, «que representam no plano teórico uma concepção retrógrada da sociedade, e que, no plano econômico, favorecem os interesses dos monopólios americanos (...) negando a liberdade de expressão». Os antigos neo-realistas proclamavam, enfim, que «um cinema sem liberdade não passa de um instrumento de especulação e paternalismo obscurantista».

Diretamente influenciados, aderiram à estética neo-realista o cinema americano, em primeiro lugar (com o ciclo de semi-documentários policiais exemplificado por *The Naked City* e *The Window*), depois pelo grupo novaiorquino (*The Little Fugitive*, de Orkin, Engel e Ashley) e pela invasão de Hollywood pela TV (*Marty*), e também tão distantes centros quanto o japonês (*Albergue em Osaka*, de Gosho) e o indú (*Dois Hectares*

de Terra, de Bimal Roy) — não ficando indiferente o cinema brasileiro, a certa altura (*O Grande Momento, Rio 40 Graus*) sob agudo influxo neo-realista. Êste também não se dilui em Damiani, Pasolini, Petri, Maselli, Zurlini, Bertolucci, Rosi, Bolognini — antes amplia-se nesta atual geração, colando-se ao estilo particular de cada cineasta, diversificando-se como regime artístico. Nem o neo-realismo se ausenta da soma de fatores que resultam nos momentos mais eloquentes da *nouvelle vague*, infiltra-se, através do predomínio desta em cima do nôvo cinema, pela obra de artistas cuja personalidade não se faria sem isso.

A revolução da política dos autores, que culminará em Antonioni, Godard e Francesco Rosi, provém sobretudo de uma diversificação do modelo neo-realista — *Viaggio in Italia* (1954), de Rossellini, inaugura a cine-dramaturgia da novela, baseado no que Marcel Martin denomina a *desdramatização do roteiro*. A essa tendência acrescentar-se-á a ética da verdade documental, operada, em exercícios ainda de valor indeterminado, por realizadores do cinema-direto, Rouch, Leacock e Lindsay Anderson. E, por fim, já a configuração de uma «linguagem da poesia cinematográfica» denunciada por Pier Paolo Pasolini, contraste do clássico *cinema de narração ou de prosa*. Dêsses três fatores de armação dramática retira o nôvo cinema a sua ética, a sua poética e a sua autenticidade. O neo-realismo, desintegrado há mais de uma década, produziu a matéria-prima do fenômeno, abastecendo-o com uma técnica de narração inapelavelmente revolucionária. Não apenas expôs à ação do nôvo cinema a importância dramática da realidade social, absorvida ao «vivo», sem estúdios e sem intérpretes profissionais. Apontou-lhe muito mais do que isso: na marcha que empurrou o neo-realismo do fato social à questão ética e desta à expressão espiritual, há todo um código de conduta a habilitar o cinema moderno para o exercício luminoso do conhecimento, do amor e da violência.

## Nota

(1)ROSSELLINI: «O neo-realismo é seguir com amor o ser humano, em tôdas as suas descobertas, em tôdas as suas impressões».

RENATO BUZZONETTI: «No neo-realismo reconheço a inesgotável plataforma ideológica, a exata fórmula aplicável aos motivos espirituais em que os ideais da vida e as esperanças constituem a dignidade de uma alma naturalmente cristã».

ALBERTO LATTUADA: «O neo-realismo está baseado sôbre uma atitude humana e moral, a da sinceridade e a da consciência de exercer por meio da atividade artística uma função de responsabilidade para com a sociedade».

GIAN LUIGI RONDI: «O neo-realismo não é uma interpretação servil da realidade, uma expressão estética dessa realidade, mas uma visão humana, interior, da realidade cujas raízes são o desejo de comunicação, de diálogo entre os artistas e o público sensibilizado pelos acontecimentos históricos. O neo-realismo é um produto da cultura humanística européia».

UMBERTO BARBARO: «O neo-realismo é uma forma de ver o mundo que, ao fazer-se expressão, se converte em arte».

LUIGI CHIARINI: «Não se poderia definir o neo-realismo pelo estilo, muito variável segundo os realizadores, mas por sua orientação no sentido da atualidade social e do estudo do povo italiano no curso do imediato após-guerra».

ROSSELLINI: «O neo-realismo é uma maior curiosidade pelo indivíduo. Um desejo, que é próprio do homem moderno, de dizer as coisas como elas são, de render-se à realidade, direi de modo inteiramente concreto, conforme aquele interesse, tipicamente contemporâneo, pelo resultado estatístico e científico».

«Il Tetto» (O Teto), de Zavattini & De Sica, devolve o neo-realismo ao exame dos problemas sociais num prisma reivindicatório



«Le Notti Bianche» (Um Rosto na Noite), Visconti e Dostoiévski abrindo à tragédia italiana o rumo do esteticismo



## Bibliografia

- Mario Gromo:** «Cinema Italiano» (Milão, 1954).
- Carlo Lizzani:** «Cinema Italiano» (Florença, 1953).
- Vernon Jarratt:** «The Italian Cinema» (Londres, 1951).
- Patrice G. Hovald:** «Le Néo-Realisme Italien et Ses Créateurs» (Paris, 1959).
- Guido Aristarco:** «Storia Delle Teoriche Del Film» (Turim, 1951).
- André Bazin:** «Qu'est-ce Que le Cinéma?: Une Esthétique de la Réalité: le Néo-Réalisme» (Paris, 1962).
- Cesare Zavattini, Alessandro Blasetti e Gian-Luigi Rondi:** «Cinema Italiano D'Oggi» (Roma, 1953).
- Brunello Rondi:** «Il Neo-Realismo Italiano» (Parma, 1956).
- Giulio Cesare Castello:** «Il Cinema Neo-Realistico Italiano» (Roma, 1956).
- Giuseppe Ferrara:** «Il Nuovo Cinema Italiano» (Florença, 1957).
- Fabio Carpi:** «Cinema Italiano Del Dopoguerra» (Milão, 1958).
- Raymond Borde e André Bouissy:** «Le Néo-Réalisme Italien, Une Expérience de Cinéma Social» (Suíça, 1960).
- Luigi Chiarini:** «Panorama del Cinema Contemporaneo» (Roma, 1957).