

A Apreensão Espacial na Sociedade Italiana do Pós-Guerra

Denaldo Alchorne de Souza

Graduado em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), especialização em História do Brasil pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestrado em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutorando em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), graduando em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e docente efetivo do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ). Tem experiência em História do Brasil República, com ênfase no estudo da construção da identidade nacional através do futebol, do cinema, da música, das festividades, dos quadrinhos e de outras atividades culturais.

RESUMO

O presente trabalho procura investigar a apreensão espacial dos italianos no período posterior à Segunda Guerra Mundial através da análise dos filmes *Roma, Cidade Aberta* (1945), de Roberto Rossellini, *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica, e *Noites de Cabiria* (1957), de Federico Fellini.

Palavras-chave: Cinema; Espaço Social; História da Itália.

ABSTRACT

This work aims to investigate the spatial understanding of the Italians in the period after the Second World War through the analysis of films Roberto Rossellini's *Open City* (1945), Vittorio De Sica's *The Bicycle Thief* (1948) and Federico Fellini's *Nights Of Cabiria* (1957).

Key words: Cinema; Social Space; History of Italy.

A apreensão espacial na sociedade italiana do pós-guerra

Este texto tem como objetivo apresentar um estudo que incorpora o cinema ao conjunto das fontes historiográficas. Já há algum tempo o cinema é utilizado pelo historiador como objeto de análise e como um desafio metodológico. Segundo Marc Ferro, o filme deve ser observado pelo historiador:

[...] não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza (FERRO, 1992, p. 87).

A temática escolhida para o estudo em questão foi a apreensão espacial feita pela sociedade italiana em diferentes momentos do período posterior à Segunda Guerra Mundial através da análise de filmes do Neo-Realismo italiano.

Este movimento cinematográfico se consolidou em 1945 com o filme *Roma, Cidade Aberta*, de Roberto Rossellini. Além de Rossellini, inúmeros outros diretores se destacaram como Luchino Visconti e Vittorio De Sica. Através deles, o cinema italiano atingiu o seu apogeu em filmes que falavam da situação social das áreas urbanas e rurais do país após a Segunda Guerra Mundial. A partir de 1953, o Neo-Realismo passou por algumas modificações, quando diretores como Federico Fellini e Michelangelo Antonioni passaram a optar por um cinema mais intimista e filosófico. No entanto, a influência do movimento manteve-se durável

não apenas na Itália como em todo o mundo. O Neo-Realismo influenciou, especialmente, os países periféricos que viam nessa nova proposta uma alternativa que possibilitava conciliar a carência financeira com a opção de fazer filmes mais comprometidos com a realidade social terceiro-mundista (FABRIS, 1996).

No cinema neo-realista, a linguagem era a mais documental possível, procurando captar o cotidiano dos operários, camponeses e pescadores. Na pobreza em que a Itália vivia, naquele momento, só era possível realizar um filme com o mínimo de recursos. Para isso, os cineastas usavam atores poucos conhecidos e até não profissionais. Foram abandonados todos os aparatos do cinema tradicional, substituindo os estúdios pelas ruas. Essas escolhas só faziam ressaltar ainda mais o realismo na tela. André Bazin nos fala que:

A margem de perda do real implicada em qualquer tomada de posição "realista" permite muitas vezes ao artista multiplicar, pelas convenções estéticas que ele pode introduzir no lugar que ficou vago, a eficácia da realidade escolhida. Tem um exemplo notável disso com o cinema italiano recente. Por falta de equipamento técnico, os diretores foram obrigados a gravar posteriormente o som e o diálogo: perda de realismo. Livres, porém, para brincar com a câmara sem relação com o microfone eles aproveitaram para estender seu campo de ação e sua mobilidade, de onde veio o acréscimo imediato do coeficiente de realidade (BAZIN, 1991a, p. 246).

Portanto, a precariedade técnica possibilitou que a câmara cinematográfica

pudesse encontrar espaços geográficos como vielas e cortiços que, no cinema tradicional, ficavam escondidos.

Porém, essa opção pelo realismo não se devia somente a precariedade econômica, mas também a opção dos cineastas de olhar para a realidade em que viviam. Quando o cineasta neo-realista filmava um espaço, ele procurava vivenciar a realidade filmada. Nesse sentido ele se aproximava da observação participante do antropólogo. Porém, ia além, pois o antropólogo não perde o seu distanciamento, tem a consciência que não pertence àquele espaço estudado. Já o cineasta neo-realista estava inserido na temática, ele vivenciou de alguma forma a resistência do período da Guerra, as dificuldades econômicas do pós-1945 e a ascensão econômica da Itália nos anos 1950. Ele fez parte dessa realidade.

Entre as inúmeras influências que o Neo-Realismo deixou para o cinema mundial queria aqui ressaltar a inovadora descrição do espaço social através de seus contrastes. No cinema clássico, a utilização dos espaços quase nunca assumia uma função descritiva. Em *Rastros de Ódio* (1956), de John Ford, por exemplo, os grandes planos utilizados para retratar o personagem Ethan Edwards (John Wayne) no Monumental Valley têm uma função mais psicológica – mostrar a solidão e a amargura do personagem – do que descritiva. Se ficamos maravilhados com a paisagem do deserto americano, pouco sabemos sobre esse deserto: onde começa, onde acaba, quais as suas contradições, como viviam seus habitantes. É como se esse deserto fosse mais idealizado do que real.

No Neo-Realismo, ao contrário, a utilização do espaço tinha uma função quase documental. O cineasta via o espaço não somente com as características físicas que lhe era atribuído por quem o ocupava, mas também, e, principalmente, com o significado social que os indivíduos lhe conferiam. O espaço não estava desvinculado da sociedade. Ele era um produto histórico e, portanto, inseparável da reprodução e transformação da sociedade. Nesse sentido, o cineasta era parte integrante deste espaço e, ao filmá-lo, relatava também as relações sociais vividas, as diversões, os conflitos, as alianças e as vivências carregadas de significados dos italianos daquele determinado período histórico¹.

Portanto, através do olhar do cineasta neo-realista sobre o espaço retratado, poderemos apreender as transformações históricas por que passou a sociedade italiana. Assim, um mesmo espaço pode estar presente em filmes de distintas épocas, porém o olhar cinematográfico sobre esse espaço mudou, as preocupações do cineasta sobre a realidade mudaram, conseqüentemente a sociedade italiana também mudou.

Para chegarmos a esses olhares diferenciados da sociedade italiana, escolheremos três filmes de épocas distintas que abordam um mesmo *locus*: a cidade de Roma. Os filmes são *Roma, cidade aberta* (1945), *Ladrões de bicicleta* (1948) e *Noites de Cabíria* (1957).

No filme *Roma, cidade aberta*, de Roberto Rossellini, italianos de diversas origens sociais e tendências políticas se unem para lutar contra a ocupação nazista (BAZIN, 1991b,

¹ Para Armand Frémont: "Numa acepção bastante vaga, o espaço social define o território de um grupo ou de uma classe numa dada região: o espaço social de uma família, dos operários de uma fábrica, das mulheres de uma aldeia, das pessoas idosas de uma cidade... Uma concepção mais rica e mais sintética faz do espaço social uma malha na trama das relações hierarquizadas do espaço e dos homens: num território relativamente restrito, mas não pontual, uma combinação bastante forte das relações dos homens entre si, e dos homens com os lugares, distingue-se por uma coerência particular, de que os homens e as mulheres do grupo têm nítida consciência" (1980, p. 145).

p. 318-320; GOMES, 1982a, p. 240-242). Figuras significativas são Manfredi, um intelectual e militante comunista, Don Pietro, um padre, e Francesco, um operário, que representam a união de grupos políticos diferenciados contra o invasor. Porém, eles não são protagonistas. O grande herói é o povo italiano que resiste ao ódio, à intolerância e não se entrega ao desespero. A psicologia de cada personagem é evitada, deixando que eles se movam no espaço geográfico da cidade de Roma. A resistência se dá em diferentes lugares de Roma: do apartamento estilo classe média de Manfredi aos apartamentos operários de Francesco e de Pina, da Igreja de São Clemente ao esconderijo na gráfica comunista. Todos esses lugares estão resistindo aos espaços de cooptação – o cassino onde trabalham Marina e Laretta e a confortável casa de Marina – e de ocupação – o Quartel-General dos nazistas. A cidade de Roma propriamente dita, isto é, os espaços abertos e públicos, não é dos ocupantes nem dos resistentes, está em disputa, é um espaço aberto como o próprio título do filme sugere. Neste sentido, é interessante notar que o filme abre e fecha com planos gerais da cidade de Roma. Se no início vemos os militares alemães marchando sobre a cidade ocupada, no plano final são as crianças italianas que caminham para um futuro.

Para Rossellini, não teria significado, em 1945, mostrar as diferenciações sociais e econômicas existentes entre os bairros ricos e suburbanos, já que o inimigo a ser derrotado unia pessoas de diferentes classes e tendências políticas. Porém, três anos depois, a recém-inaugurada República Italiana ainda estava mergulhada nas dificuldades econômicas e sociais de um país destruído pela Guerra. No plano político, travava-se uma luta ideológica entre democratas

cristãos, socialistas, comunistas e neofascistas sobre o caminho que deveria ser trilhado pela nova República. Como conciliar a necessidade econômica com a ética? É diante desta nova questão que Vittorio De Sica se debruçou em *Ladrões de Bicicleta* (1948) (BAZIN, 1991c, p. 324-277; BAZIN, 1991d, p. 278-294; GOMES, 1982b, p. 124-127).

No filme, o diretor optou por retratar uma 'micro-história', o roubo de uma bicicleta de um semi-empregado, Antonio Ricci, e a perseguição deste e seu filho Bruno ao ladrão pelas ruas de Roma. Através dessa história observamos uma descrição realista da geografia da grande cidade de Roma. O espectador sai do filme compreendendo a dinâmica espacial que tem como principal característica a dicotomia entre o subúrbio e o centro da cidade. O subúrbio é associado ao mundo da solidariedade, ou onde ela é possível. É o espaço onde se encontra a mulher amada e os filhos, onde todos se identificam, são trabalhadores, pobres, moram em apartamentos parecidos. É o espaço onde é possível a cooperação: trabalhadores sindicalizados discutindo problemas políticos comuns, organizando espetáculos comunitários e onde é possível encontrar ajuda nos momentos mais difíceis. A grande cidade, ao contrário, é associada ao mundo da incerteza, da desordem e da individualidade. É o espaço onde tudo se confunde: o rico e o pobre, a autoridade e o trabalhador.

Quando roubam a bicicleta de Ricci, cria-se uma justificativa para que os personagens façam uma viagem pela cidade de Roma e nos mostre suas contradições. Na verdade, os personagens irão fazer uma *via-crúcis* pelo inferno associado à vida de uma grande cidade. Ricci e seu filho irão procurar o ladrão, primeiramente, na feira de peças de bicicleta. A partir daí, eles irão percorrer as ruas de Roma.

Iremos ver amplas avenidas e ruelas imundas; locais que se praticam a religião popular – a vidente – e onde praticam a religião oficial – a igreja assistencialista; o prostíbulo e a central de polícia; o restaurante requintado e a casa miserável onde mora a mãe do ladrão e, no final do filme, um grandioso estádio de futebol onde uma multidão sem identidade – massa – se diverte. Porém, essa descrição tem um caráter amargo. Quando Ricci encontra o ladrão de sua bicicleta, se depara com uma realidade igual a sua: um espaço com suas carências e misérias, mas também com sua solidariedade. É a solidariedade entre os moradores do bairro do ladrão que impede Ricci de conseguir de volta a sua bicicleta. Esse episódio nos salva do maniqueísmo de considerar o ladrão uma pessoa ‘má por natureza’, mas também nos coloca num problema maior. Se o ladrão não é o culpado pela miséria e pobreza do protagonista – ele vive em condições econômicas bem piores que Ricci – de quem é a responsabilidade? Como sobreviver em tal mundo? Nesse momento o filme consegue sair da ‘micro-história’ inicial para nos colocar novamente na História da sociedade italiana daquele momento. Qual o caminho que a sociedade italiana empobrecida deve tomar?

Já o filme *Noites de Cabíria* de Federico Fellini foi feito quase dez anos depois. A sociedade tinha se modificado. A reconstrução econômica da Itália com a implementação do Plano Marshall contribuiu para a derrocada do clima fatalista do Neo-Realismo italiano dos primeiros anos. Se o Neo-Realismo refletia a realidade, o estilo neo-realista deveria mudar porque agora a realidade era outra (GOMES, 1982c, p. 434-437).

No filme de Fellini vemos outra vez a dicotomia entre subúrbio e grande cidade. O subúrbio continua sendo retratado como um local de pobreza, falta de infra-estrutura,

mas também de pessoas simples, solidárias e honradas. A grande cidade é retratada como o espaço onde as coisas acontecem, onde é possível buscar a realização de um sonho. Porém, nessa dicotomia entre subúrbio-cidade, algumas mudanças em relação a *Ladrões de Bicicleta* são observadas. O sonho do suburbano não é mais sair da pobreza e conseguir um emprego rentável, seguro e digno. Cabíria é uma prostituta, porém ela não tem vergonha de ser prostituta e não se sente menos digna por isso. O seu sonho não é material, mas emocional.

Ela não despreza de modo algum sua profissão. E se existissem cafetões de coração puro capazes de compreender as pessoas e de encarnar, sequer o amor, mas a confiança na vida, ela provavelmente não veria nenhuma incompatibilidade entre suas esperanças e suas atividades noturnas (BAZIN, 1991e, p. 301).

Já a grande cidade não é mais visto como o espaço da desordem e da incerteza, mas, sim como o mundo dos sonhos, da esperança e do amor impossível. Mas a cidade também é o espaço dos desencantos, da traição e do escárnio. Nessa nova *via-crúcis* é no subúrbio, onde ‘nada acontece’, que se delinea o caráter do personagem e a sua salvação. Esta salvação não é conseguida na obtenção do ideal, do inatingível, representado pela cidade; mas na compreensão que o sentido da vida está na busca, na perseverança, enfim, na própria vida, representada pelos subúrbios.

Portanto, o filme *Noites de Cabíria* retratou a realidade italiana de 1957, não mais buscando a sobrevivência econômica, mas objetivando novos caminhos para o futuro, novos valores para lutar. Com certeza, os novos valores eram mais introspectivos, eram mais individualistas, mas nem por isso eram menos dignos que os buscados pela sociedade italiana em 1945 e em 1948.

Assim, através de uma análise dos três filmes que retratam a cidade de Roma em momentos diferenciados podemos fazer um pequeno esboço da história italiana do pós-Guerra. Em *Roma, cidade aberta*, a oposição entre o espaço dos ocupantes nazistas e o espaço da resistência demonstra que a luta principal era inter-classista e interideológica. Os espaços estavam misturados. Não havia uma definição de subúrbio e cidade. Os centros de resistência podiam estar em ambos. Podia estar entre os intelectuais ou entre os pobres, entre os comunistas ou entre os católicos.

Já em 1948, os problemas advindos da Guerra eram esquecidos diante de um temor mais imediato: a sobrevivência econômica. Em *Ladrões de bicicleta*, as diferenciações urbanas eram nítidas; a luta de classes – mesmo que seja não revolucionária – já estava colocada. A cidade e os subúrbios eram irreconciliáveis. No final, o que restava era a esperança.

Finalmente, em 1957, a Itália estava vivendo uma época de prosperidade; os problemas ideais coletivos da época da Resistência e da Reconstrução foram esquecidos e o futuro era incerto. Em *Noites de Cabíria* a oposição entre subúrbios e cidade permanecia. A distinção não era mais econômica, mas de valores. Os da cidade eram encantadores, porém impuros e falsos. Era no subúrbio, onde ‘nada acontecia’, que se devia buscá-los. 1945, 1948 e 1957; Rossellini, De Sica e Fellini; três épocas distintas, três homens diferentes; três olhares

sobre o espaço geográfico; porém uma única história e uma mesma preocupação em retratar a sociedade italiana. Esta tarefa somente foi possível porque o cinema é hoje entendido como uma fonte imprescindível para a compreensão da História.

Referências

BAZIN, André. O realismo cinematográfico e a escola italiana da liberação. In: *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991a.

_____. Defesa de Rossellini. In: *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991b.

_____. Ladrões de bicicleta. In: *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991c.

_____. De Sica diretor. In: *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991d.

_____. Cabíria, ou a viagem aos confins do neo-realismo. In: *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991e.

FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FRÉMONT, Armand. *A região, espaço vivido*. Coimbra: Almedina, 1980.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Il generale della Rovere. In: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982a.

_____. A solidão de Umberto D. In: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982b.

_____. As noites de Fellini. In: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982c.