

# A CONCEPÇÃO DE REALISMO NA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA EFETUADA DURANTE O FASCISMO

CID VASCONCELOS\*

## 1. INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

Em 1923, logo após a Marcha sobre Roma, e inclusive incorporando material documental da mesma e da I Guerra Mundial, *Il Grito dell'Aquila*, de Mario Volpe, é a primeira expressão de um cinema de propaganda fascista. Também são produzidos um filão de filmes “garibaldinos”, em que a menção aos heróis associados a unificação da nação serve como evidente reflexo para o momento contemporâneo, que se acredita de refundação da nação. No ano seguinte é fundado o instituto de cinema educativo (LUCE), que será responsável pelos curtas de propaganda explícita do regime, numa configuração que se tornará bastante influente em outros países<sup>2</sup>.

O talento dinâmico de Augusto Genina que conquista vários sucessos não é suficiente para o gradual decréscimo das produções que acompanha a crise da maior produtora italiana do momento, UCI, e a salvação parece advir da bem sucedida série *Maciste*, personagem secundário no épico *Cabíria* (1915), de Pastrone, assim como da emergência de Mario Camerini, antigo colaborador de Genina.

*Rotaie* (1929), de Mario Camerini pode ser tido como um marco em direção a um cinema que tematiza aspectos mais intimamente próximos da realidade social italiana, captados sobretudo através de seu casal protagonista. É justamente essa mescla entre comédia e realismo social que o diferencia das comédias que o precedem. No mesmo momento Blasetti, com formação intelectual, inicia sua carreira clamando uma ruralização da Itália, bem de acordo com os preceitos fascistas, em seu *Sole*, do qual só

---

\* Doutor, Universidade Tuiuti do Paraná (UTP).

<sup>1</sup> Construído basicamente a partir da estruturação apresentada por Brunetta (2003), salvo quando indicada outra fonte.

<sup>2</sup> Guardadas as devidas proporções, a produção brasileira da época do Estado Novo possui diversas similaridades com o modelo fascista, tendo sido igualmente os filmes mais diretamente de propaganda restritos à produção de curta-metragem, sendo que no caso dos longos ficcionais esse apelo foi de certo modo diluído ou contraposto pela ênfase na dimensão melodramática. Sobre a produção em questão cf. Almeida (1999), Carvalho (2007), Morettin (2001), Schvarzman (2004) e Simis (1996); quanto ao fato do LUCE ter sido criado como instituição educativa, mas acabar igualmente produzindo filmes de propaganda desde os seus primórdios cf. Brunetta; Parzen, 2009: 62 .

restam fragmentos. Essas duas produções direcionam à tônica que será seguida pelo cinema italiano no surgimento do cinema sonoro e até por volta de meados da década seguinte.

O cinema italiano vivenciará talvez sua crise mais aguda nesse período. A Itália foi o primeiro país europeu a ter dinheiro emprestado a fundo perdido do Estado, através de sua produtora mais importante no início dos anos 30, a Pittaluga, que prometia três filmes de propaganda em troca de uma “intervenção substancial”. Ou seja, ansiava-se por uma intervenção mais do que se temia, sendo bastante clara a necessidade do Estado para suportar a indústria cinematográfica, que produziu apenas 12 filmes em 1931, contra os 350 filmes estrangeiros distribuídos no país. Em pouco tempo, no entanto, essa situação se transformaria drasticamente. Em grande parte dada a motivações estatais, como a formação de instituições (tais como o Centro Sperimentale di Cinematografia) e aparato tecnológico (os modernos estúdios Cinecittá) na década de 1930, assim como a reserva de mercado e maior controle sobre a produção estrangeira e sua ocupação sobre as salas italianas.

Além de fazer uso de um casal de atores amadores que não voltaria a atuar como protagonista, e do uso de locações sicilianas que demonstrava a persistência de um modo de vida bem distante do universo cosmopolita da comédia mais célebre de Camerini, *Gli Uomini, Che Mascalzoni!* (1932), com suas casas de pedra e homens trajando calças cobertas com couro semi-cru, para não falar do uso de dialetos e línguas estrangeiras (francês e alemão), *1860* (1934), de Alessandro Blasetti, ainda trazia um componente quase sempre ignorado pelos neo-realistas, que era a recusa do uso de uma trilha sonora convencional, fazendo uso de cantos garibaldinos, muitos dos quais compartilhados igualmente por seu próprio universo diegético. Assim como de uma estrutura narrativa que privilegia elementos identificados com a coralidade. A sofisticação pictórica com que Blasetti constrói suas imagens se aproxima mais de Visconti que de Rossellini. Porém, mesmo assim, o uso de longas panorâmicas para descrever o ambiente, assim como um uso bastante consciente da elaboração de um espaço cênico a partir das locações naturais parece antecipar muito do senso de valorização da relação entre personagens e o espaço em que interagem que é observado na obra de Rossellini. Não se compartilha, portanto, a priori, com a dimensão

revisonista que desconsidera a influência desse filme de Blasetti junto ao neo-realismo.<sup>3</sup>

A produção cinematográfica que cobre o período do fascismo no poder (1922-43), como, aliás, a de qualquer outra cinematografia que abranja um tão longo período, é por demais extensa e diversificada para ser compreendida apenas através do breve esboço acima aqui referido. Ela pode ser compreendida, igualmente, através dos mais distintos recortes e leituras transversais que vão desde gêneros específicos, como os filmes de “telefone branco” ou, como prefere Brunetta e Parzen (2006: 113), “cinema déco” até a dimensão internacionalista em contraposição a dramas mais rurais, sendo que esse internacionalismo pode ganhar dimensões formais, como em *Rotaie* (1929), visivelmente influenciadas pelas vanguardas como a francesa e a alemã ou se apresentar de forma ainda mais superficial, através da inclusão de objetos de luxo e acenos de cosmopolitismo justamente na produção “déco” que, mesmo despertando tantas críticas em segmentos fascistas, ao mesmo tempo proporcionava uma “blindagem” contra a tensa realidade vivenciada nos primeiros anos da década de 1940.

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

Mesmo uma leitura sobre a estética fascista, sobretudo a voltada para a fotografia e o cinema, como a presente em Sontag (1986), é bastante parcimoniosa na sua descrição de elementos estéticos que poderiam ser identificados como fascistas. Sua crítica veemente

---

<sup>3</sup> Mesmo não se questionando a franca adesão de Blasetti à ideologia fascista, expressa de forma perigosamente subliminar no filme em questão, tal como posto por Lino Micciché (1999), tampouco se pode deixar de observar o provável impacto que as imagens de seu estilo, bastante distinto do que se produzia contemporaneamente na Itália, pode ter provocado sobre os futuros realizadores das décadas de 1940 e 1950, como é o caso de Rossellini.

contra a arte de Leni Riefensthal, bastante lúcida, se detém muito mais nos motivos temáticos do filme que propriamente formais e em suas características que transcendem os códigos mais específicos do cinema. O que comprova a necessária conjugação de uma análise que vá além da estético-formal.

## 2. PROBLEMATIZANDO

A produção cinematográfica realista que particularmente nos interessa, incluindo a “Trilogia Militar”, de Roberto Rossellini, mesmo apresentando características que a diferenciam de boa parte da produção contemporânea em questão, encontra-se longe de abordar temáticas que eram opostas ao ideário fascista, como é o caso do contemporâneo *Obsessão* (1943), de Luchino Visconti, que teve sua exibição censurada poucos dias após o lançamento<sup>4</sup>. Antes, pelo contrário, aparentemente se tratava apenas de filmes apologéticos ao regime. Porém um exame mesmo não tão detido, proporciona leituras de filmes que, mesmo não entrando em choque diretamente com o ideário em questão, tampouco o enfatizam de forma heróica, inclusive quando comparado as produções contemporâneas produzidas, por exemplo, em Hollywood.<sup>5</sup>

A relação do Estado com o cinema ganha contornos bastante próprios. Ao contrário do modelo alemão<sup>6</sup>, o fascismo italiano procurou cooptar seus artistas e intelectuais com prêmios e empregos, numa dimensão semelhante ao Estado Novo brasileiro, ainda que

---

<sup>4</sup> A censura ao filme de Visconti, que acabou sendo lançado com cortes é bastante significativa das relações contraditórias no âmbito do regime autoritário italiano; o filme quando de sua produção havia recebido resenhas elogiosas em um órgão oficial do Partido Fascista, *Lo Schermo*, mas teve seus roteiristas presos por alguns meses, após seu lançamento. Cf in: Ben-Ghiat (2001: 197) Outro exemplo significativo é a mesma *Lo Schermo* apresentar em um mesmo número um editorial que faz menção desqualificadora ao cinema norte-americano como de “bandeira judaica em sua inspiração e conteúdo” e Vittorio Mussolini ainda defendendo posições em nada diversas das apontadas em sua própria revista *Cinema*, em 1936, sobre a necessidade do cinema italiano se basear no modelo norte-americano e não europeu. E isso em pleno 1941, quando todo um movimento de radicalização em torno de uma indústria nacional com pretensões de domínio no mercado europeu já se fazia presente, assim como o anti-semitismo e uma substituição do espaço reservado à produção hollywoodiana direcionada para as cinematografias do Eixo, sobretudo a alemã. Sobre as considerações de Mussolini em *Cinema* cf. Mide e Quagliette apud Fabris, 1996: 95; as críticas em *Lo Schermo*, cf. *Lo Schermo*, n.1, 1941.

<sup>5</sup> Nesse sentido, seria interessante uma comparação entre *Un Pilota Ritorna* (1942) ou mesmo *La Nave Bianca* (1941) com *Romo à Toquio* (*Destination Tokyo*, 1943), de Delmer Daves ou *Horas de Tormenta* (*Watch on the Rhine*, 1942), de Herman Shemlin, dentre muitos outros.

<sup>6</sup> Essa flexibilização em relação às artes, como pode ser observado no caso do cinema se dá igualmente no plano ideológico, onde tampouco o fascismo apresentava uma ideologia coerente como a nazista ou marxista-leninista; no caso específico do cinema, suas produções se encontram bem mais engessadas nos regimes autoritários alemão e soviético (Garofalo; Reich, 2002: 5).

evidentemente tampouco os mecanismos de repressão direta e censura deixassem de existir, sendo, no entanto, em grande parte, introjetados pelos próprios produtores culturais.

O relativamente reduzido número de produções de propaganda (25 dentre as 400 do período 1940-43, ou pouco mais de 6% da produção total), talvez não tenha sido motivo de preocupação, no sentido do próprio envolvimento do país na guerra ser um assunto doméstico bastante controverso (Rondolino, 1983: 238) Assim como nos próprios filmes produzidos com intenção de propaganda, a referência pouco precisa aos eventos de guerra em questão, algo ao qual a trilogia de Rossellini provavelmente se adequa<sup>7</sup>.

## 2.1 A “Trilogia Militar”, de Rossellini

### 2.1.1 Definição

Optou-se por tal denominação e pela recusa de “Trilogia Fascista”, referida em vários textos, por não se acreditar que exista identificação irrestrita entre a ideologia fascista e a produção cinematográfica produzida em seu período, mesmo no caso de filme de maior intenção de propaganda, como já referido. Por outro lado “Trilogia da Guerra”, que chegou a ser escolhido em determinado momento, até mesmo pelas vantagens que apresentava ao se referir tanto a diegese dos filmes em questão, quanto ao momento em que foram produzidos, contava com a dificuldade de poder ser confundida com outra “trilogia de guerra” mais célebre, efetivada por Rossellini após o final da II Guerra Mundial. Optou-se então por “Trilogia Militar” até mesmo por se aproximar mais da intenção inicial dos três filmes, cada um abordando aspectos relativos de uma das três forças armadas, mesmo sabendo ser tal denominação tampouco isenta de problemas, no sentido que parece não abranger os três filmes com a mesma intensidade. *Un Pilota Ritorna* e *La Nave Bianca* são em grande parte ambientados em instituições ou equipamentos militares, mas em *L’Uomo dalla Croce*, isso se daria em bem menor medida, até pelo fato de seu protagonista se identificar mais com a Cruz Vermelha do que propriamente com a hierarquia militar do Exército.

---

<sup>7</sup> O destaque dado a trilogia de Rossellini no projeto se deve ao fato dela elaborar com complexidade talvez ímpar a questão do realismo e da coralidade, além de terem sido já frutos de uma análise fílmica exploratória.

## 2. 1. 2. A coralidade e um novo realismo

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

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

Em grande parte, essa versão que privilegia a ruptura radical do neo-realismo tende a apontar a prosa sedutora e grandemente influente de André Bazin como matriz desse discurso, o que não deixa de ser em parte injusto. Senão, vejamos. Bazin não chega a apontar a inexistência de continuidade entre os dois momentos, e se ele faz uso do termo ruptura, ao mesmo tempo concorda que “vários dos elementos da jovem escola italiana preexistiam, portanto, a Liberação: homens, técnicas e tendências estéticas” (1990: 238).

De fato, mesmo que Bazin aparentemente não tenha escrito especificamente artigos sobre os filmes do período pré-Libertação, ele de fato conheceu muitos filmes desse momento, como atesta o prólogo do texto acima referido. Dentre muitos outros comentários sob essa produção, ele afirma a certo momento: “Se não tivéssemos, durante a guerra, e por razões óbvias, tomado partido, filmes como *S.O.S 103 [Uomini sul Fondo]* ou *La Nave Bianca*, de Rossellini, teriam chamado um pouco mais nossa atenção.” (p. 234) Algo que somente se pôde dar porque o autor se encontrava consciente de que “o fascismo (...) diferentemente do nazismo, deixou subsistir um certo pluralismo artístico” (idem)

Na penúltima passagem fica demasiado evidente que Bazin tinha consciência do quanto a atitude do crítico se encontra vinculada a muitos parâmetros que vão além do meramente estético e sua própria discussão sobre o Neo-Realismo possui um caráter igualmente programático, não apenas em sua defesa, como de se apropriar nos filmes desse, de elementos que ajudariam a fundamentar seu próprio “programa estético” nos termos de Bordwell (1997). Como acreditar que o olhar arguto de Bazin não percebeu o estilo bem mais convencional, mesmo no caso dos filmes neo-realistas, de De Sica em relação aos filmes de Rossellini?<sup>8</sup> De um modo geral, no entanto, a postura do autor parece bem razoável, afirmando que não apenas os realizadores puderam refinar suas estratégias como não mais possuíam os entraves de um regime autoritário a lhes impedir uma abordagem mais ampla e reflexiva da realidade social. No caso de Rossellini, muitos dos elementos mais facilmente identificados com a estética neo-realista se encontram mais presentes na trilogia que antecede a *Libertação*, como defende igualmente Brunette, do que, por exemplo, em *Roma: Cidade Aberta*, tido como marco fundador do Neo-Realismo. Talvez esse seja o caso do elemento coral, que mais particularmente nos interessa.

O termo *coralita*, remanescente da tragédia grega, sem dúvida se disseminou de forma bem mais ampla no universo da música, como no canto coral, que surge na Europa por volta do primeiro milênio. Com relação ao contexto em questão, a expressão, segundo Sitney foi utilizada pela primeira vez pelo crítico Carlo Trabuco em relação ao filme *Roma: Cidade Aberta*, enquanto para Bondanella (1993) ela seria parte da priorização dos valores coletivos sobre os individuais disseminados pela crítica fascista (Pirro, 2009). Tudo leva a crer que a hipótese de Bondanella faça mais justiça, dada a ênfase que a valorização de uma arte realista e que se afaste do drama burguês convencional e “decadentista” ganha por parte dos críticos e nos manifestos escritos durante o fascismo. De toda forma, mesmo que Sitney se encontre com razão, o fato da expressão ter sido cunhada apenas em 1945, não impede que os traços que a caracterizem sejam encontrados no momento anterior.

---

<sup>8</sup> Algo que, de fato, foi expresso pelo autor com maior distanciamento temporal do que os escritos contemporâneos ao surgimento do Neo-Realismo, como pode ser percebido em sua célebre carta em defesa de Rossellini ao crítico Guido Aristarco, que o havia acusado de trair os princípios do movimento. Cf. Bazin (1990: 308-317) ou Forgacs, Lutton e Nowell-Smith (2000: 157-161).

Muitas questões podem ser pensadas quando se conjuga a complexa relação entre o texto fílmico da trilogia de Rossellini e a estética buscada por certos pensadores fascistas. A célebre *coralita* presente desde os seus primeiros trabalhos e que será tão louvada em suas obras da fase neo-realista pode ser considerada como uma idiossincrasia autoral nesse primeiro momento ou antes como uma aproximação da prerrogativa fascista de que o “senso das massas” substitui o individual como centro da vida; sua produção anônima substituiria as ambições individuais (Ben-Ghiat, 2001: 113)? A primeira hipótese, aparentemente, aponta em sentido senão contrário, pelo menos diverso dessa compreensão da coletividade fascista. Quando se toma, por exemplo, os créditos iniciais do filme, que afirmam sobre o registro no filme da “humanidade natural dos sentimentos que constituem o mundo ideológico *de cada pessoa*.”<sup>9</sup> (Gallagher, 1998: 72) (grifo meu) Ou ainda a seqüência final em que os soldados enfermos do navio-hospital saúdam a chegada do encouraçado ao porto em *La Nave Bianca*, visivelmente inspirada na cena final do *Encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein, não existe uma multidão indistinta enquanto coletivo uníssono de teor quase abstrato<sup>10</sup>, mas personagens que já haviam sido apresentados em situações distintas antes e que voltam a sê-lo inclusive nesse momento final. Antes que sejam vistos juntos, os marinheiros são apresentados em brevíssimos planos separados, mais de uma vez, que demarcam sua individualidade em meio a presença coletiva, como já apontara Brunette (1996: 16-7) em sua análise do filme. Talvez essa situação represente bem o elemento “coral” na obra do realizador. Mesmo que isso tampouco justifique uma compreensão da coralidade enquanto idiossincrasia autoral por parte de Rossellini, já que presente na obra de realizadores anteriores, para além do já citado De Robertis, como é o caso notavelmente de *L’Assedio del Alcazar* (1940), de Augusto Genina. Sua pronunciada “qualidade coral”, notável quando se toma em conta o grupo de filmes ao qual se teve acesso do período, foi louvada numa crítica contemporânea por Michelangelo Antonioni (Bondanella, 1993: 9). Tais opções críticas são sustentadas por posturas que privilegiam em um caso (Brunette) sobretudo a análise fílmica e em outra sobretudo o contexto cultural (Bondanella) na qual os filmes foram lançados e sua

---

<sup>9</sup> Gallagher corrige o que nos créditos em inglês do filme havia sido traduzido como “de todos” (ciascuno), o que daria um sentido bastante distinto.

<sup>10</sup> Este seria o caso final de *Uomini sul Fondo*, realizado no mesmo ano por Francesco De Robertis, ainda que com importantes distinções que devem ser explicitadas no momento oportuno.

articulação provável com o olhar do espectador italiano contemporâneo ao lançamento dos filmes.

A postura coral em Rossellini parece privilegiar uma aproximação de um grupo de personagens que, por vezes, deixa até mesmo em suspensão sobre quem de fato seria o personagem principal – no caso de *L'Uomo dalla Croce*, esse só começa a se delinear como sendo o personagem do capelão por volta de 10 minutos do início do filme – mas sem que indivíduos tampouco percam características peculiares que o subsumam a um determinado grupo ou classe social. Ainda que o termo “coral”, possa sugerir quase que intrinsecamente um alto grau de harmonia, como no caso da música, no cinema, até mesmo por sua própria conformação polissêmica, nem sempre parece ser sinônimo de completa integração.

O efeito da coralidade, em última instância, não subjugaria a diversidade representada pelos indivíduos frente a um coletivo comum, como é o caso da compreensão da coletividade defendida pelo fascismo e presente de forma quase didática no filme *Acciaio*<sup>11</sup> (1933), de Walter Ruttmann, a não ser em momentos estratégicos como uma ação de guerra.

Uma postura diferenciada é a proposta por Bondanella (1993), entretanto, que não apenas identifica a *coralita* em oposição polar ao indivíduo como igualmente em perfeita sintonia com a lógica que o fascismo celebrava, sendo que um dos *slogans* pintados no navio ‘uomini e macchine, un sol palpito’ (‘homens e máquinas, num só movimento’) representaria sua melhor síntese. Nessa segunda hipótese a coralidade, reproduzindo a sua própria definição nos dicionários italianos e no canto coral, privilegiaria uma coletividade harmônica, inclusive algumas cenas de *La Nave Bianca* poderiam reforçar a idéia do referido *slogan*<sup>12</sup>. Caso se defenda a segunda hipótese, algumas interessantes indagações se fazem presentes: o termo coralidade foi aplicado

---

<sup>11</sup> Para uma análise da crítica do egocentrismo associado ao liberalismo que acaba provocando a separação do protagonista do filme de seus companheiros operários cf. Ben-Ghiat (2001: 109-110). Foram apontadas por comentador desse texto interpretações diversas do filme de Ruttmann, mas até o momento ainda não localizadas.

<sup>12</sup> Bondanella, no entanto, mesmo apresentando detalhes como o referido acima em sua análise, parece ser por vezes pouco cuidadoso em menção ao próprio corpo de *L'Uomo dalla Croce*, referindo-se ao fato do capelão ter arriscado sua vida para buscar água para o soldado enfermo que toma conta. Mesmo que a maior parte do filme o vejamos heroicamente fazer o papel de protetor do soldado ferido, no trecho em questão quem arrisca sua vida é uma das camponesas russas.

igualmente a obras neo-realistas que se encontravam longe de apresentarem um universo consensual e que Brunetta (2003: 153) chama de “diário público”, ou seja, uma radiografia da sociedade italiana que ineditamente traz como protagonistas uma pequena burguesia crescentemente proletária e um aburguesamento do proletariado; será que a definição de *coralità* de Bondanella não dá conta do que se encontra posto já na trilogia realizada sob o fascismo ou, pelo contrário, o termo foi aplicado indiferenciadamente em propostas ideológicas e configurações narrativas bastante distintas? A compreensão da obra de Rossellini, um dos poucos cineastas a fazer uso da referida característica tanto em tempos de guerra como no pós-guerra pode ser esclarecedora.

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

Se o impacto do chamado neo-realismo no mundo derivou de *Roma Città Aperta* é algo para os outros decidirem. Eu vejo o nascimento do neo-realismo muito antes: sobretudo em certos documentários de guerra romantizados, aonde eu contribuí com minha parte em *La Nave Bianca*; assim como em filmes propriamente ficcionais, aos quais me vi envolvido no roteiro, tais como *Luciano Serra Pilota* ou na direção como em *L' Uomo Dalla Croce*; e finalmente, e sobretudo, em filmes menores, como *Avanti c'è Posto*, *L'Ultima Carrozzella*, *Campo de' Fiori*, nos quais a fórmula, se assim podemos chamá-la, do neo-realismo é montada através da criação espontânea dos atores: de Anna Magnani e sobretudo de Aldo Fabrizi. (Bianco e Nero n.2, 1952 apud Wagstaff, 2007: 122)

Essa declaração de Rossellini é bastante significativa para que se pense nas duas correntes que iriam influenciar sua obra neo-realista, sobretudo o filme que é considerado o marco do surgimento do movimento, *Roma: Cidade Aberta*. Primeiro, o realismo presente nos filmes da trilogia, assim como nos de De Robertis; depois os filmes que ele considera “menores”, dos quais tirará partido sobretudo dos gestos e expressões do cotidiano, algo ainda bastante limitado na restrita dramaticidade dos filmes de propaganda. Quando Rossellini aponta para filmes como os de Mario Bonnard, certamente ele se encontrava consciente da outra vertente fundamental a

influenciar o neo-realismo, “a criação espontânea dos atores”, aquela que valoriza a influência da fala e dos gestos do povo tão bem expressa por atores de dramas e comédias populares como Fabrizi e Magnani, não por acaso os protagonistas de *Roma: Cidade Aberta*, numa aliança tão improvável que seria séria candidata ao ridículo involuntário por membros da indústria cinematográfica italiana<sup>13</sup>. Nessa segunda influência, Rossellini desloca o eixo da composição da estrutura narrativa para a forma dramática de interpretação dos atores. São eles, sobretudo, que trazem a dimensão humana e cotidiana para o realismo documental demasiado distanciado, ou talvez mesmo tosco, das interpretações das produções de propaganda da época da guerra. Como continuidade entre a produção da época da guerra e a do pós-guerra, Rossellini compreende o elemento coral como um importante eixo de ligação:

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

Deve-se ressaltar que se busca compreender o termo aqui a partir do que se acredita ser a visão de Rossellini, de uma dispersão da atenuação da rígida divisão de papéis a um ou vários pequenos núcleos com personagens principais e secundários que caracteriza o cinema clássico e não enquanto reprodução da função do coro grego, de comentário e propiciador de identificação com o espectador, que é percebida por Bazin (1990) no garoto Bruno em *Ladrões de Bicicleta* ou nos garotos que assistem a execução ao final de *Roma: Cidade Aberta* e endossada e apropriada por Pirro (2009) na sua ânsia de demonstrar os vínculos entre a tragédia grega e o drama neo-realista. No limite, pode-se afirmar que a proposta de Rossellini se encaminha em direção oposta.

---

<sup>13</sup> Situação representada a determinado momento de *Sanguepazzo* (2009), de Marco Tulio Giordana, quando Osvaldo Valenti, o ator que assume a direção geral do cinema na República de Saló, e reduto da resistência nazi-fascista, ridiculariza a escolha dos atores para o projeto então iniciado de Rossellini.

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

O que se deve ressaltar, de todo modo, é que a narrativa da ruptura radical proporcionada pelo Neo-Realismo ainda é a prevalecente quando se comenta a história e a estética do cinema, o que certamente se deve a se aceitar à própria historiografia canônica do cinema e a pouca preocupação com relação às fontes históricas. Isso se deu, em parte, por conta daqueles que desconheciam a produção anterior ao final da guerra no caso de quem escrevia de outro país e que ganhou um reforço de boa parte dos próprios italianos, que queriam exorcizar a si próprios de seus laços com o fascismo. Portanto, para boa parte da imprensa não especializada e talvez mesmo especializada, os vínculos entre a produção realizada nos anos do fascismo e a que viria a ser denominada como Neo-Realismo, mesmo ou ainda mais nos dias de hoje, é um tanto obscura, como exemplificada no espanto do jornalista britânico que escreveu o obituário de Vittorio Mussolini (Marshall, 1997) ao perceber a presença “bizarra” de Rossellini, realizador do seminal filme anti-fascista *Roma: Cidade Aberta* (1945), como co-roteirista de um dos filmes produzidos a partir de um argumento de Mussolini, *Luciano Serra Pilota*. A glória e a celebridade no pós-guerra e o relativo desconhecimento da produção realizada anteriormente, certamente impede a compreensão de que a percepção de realismo tão aclamada no “pós-guerra” germinou na redação da revista *Cinema*, da propriedade do próprio Vittorio, amigo pessoal do realizador de muito tempo.

Caso se pense as produções efetivadas por outros regimes autoritários, como o soviético e o alemão, os filmes de guerra apresentavam heróis positivos, em sua energia, comando e liderança, caracterização que, no período em questão, ou seja, últimos anos do regime de Mussolini, e principalmente no caso específico de Rossellini, dificilmente poderia ser aplicada. Aristarco (1996: 55) comenta, fazendo um panorama do filme de propaganda italiano, que a retórica nos filmes Rossellini e De Robertis “já não é gritada” e ocorre um “avanço da melancolia”, em relação aos filmes da década anterior.

A impossibilidade de identificação plena com um herói positivo ganha contornos peculiares na relação entre história e discurso, tal como o elemento coral acima referido e a negação da motivação psicológica dos personagens como motor da ação que configura a dramaturgia mais plenamente associada ao cinema clássico.

Sem dúvida, dos três filmes em questão, *Un Pilota Ritorna* (1942) é o que mais se aproxima de um modelo laudatório e de um herói. Tal perspectiva pode ser pensada tanto a partir de elementos extra-textuais ou transtextuais, como o fato de ser interpretado pelo galã Massimo Girotti<sup>14</sup>, enquanto os outros dois foram vividos por atores não profissionais, quanto por marcantes referências internas. Trata-se de um piloto oriundo da elite social que como outros à sua altura, possui um camareiro particular que lhe veste o casaco, arruma as malas e a quem o personagem se dirige por vezes de forma ríspida e impaciente. Algo muito diverso do capelão que protagoniza *L'Uomo dalla Croce*<sup>15</sup> e do jovem marinheiro de *La Nave Bianca*, que mesmo não sendo explicitado a qual extrato social pertencem, certamente se encontram longe de possuírem vínculos de proximidade com a elite.

Uma análise exploratória já identificou digressões acentuadas quando ao modelo heroicizante tanto em termos de imagem quanto de diálogos.<sup>16</sup> Poder-se-ia portanto talvez pensar que a coralidade, seja em termos de estruturação narrativa, seja enquanto disposição do protagonista na encenação, igualmente fomentadora da controversa visão

---

<sup>14</sup> O ator, no auge de sua carreira, já carregava no currículo sua participação no filme talvez mais louvado da cinematografia italiana do período em sua própria época, *A Coroa de Ferro* (1940), na qual encarnava justamente um herói viril numa fantasia construída em cima de uma mitologia nacional. O ator, por sinal, pode ser apropriado como exemplo das nuances que impregnam o cinema italiano em relação ao alemão: ao contrário dos quase monolíticos papéis endereçados a estrela nazista por excelência, Kristina Söderbaum, Girotti pode ser encontrado tanto em *A Coroa de Ferro*, de um dos realizadores mais apreciados pelos fascistas, Alessandro Blasetti quanto em *Obsessão* (1943), de Visconti, considerado como o filme por excelência que mais se contrapôs ao ideário fascista.

<sup>15</sup> Diferenças que são frisadas, de modo ainda mais particularizado por Masi e Lancia (1987: 17), que se referem a evidente falta de carisma da máscara impassível do ator amador que vivencia o capelão em *L'Uomo dalla Croce* nos seguintes termos: “não há a arrogância do Tenente Rossati nem a espontaneidade do marinheiro Augusto Basso”. Não deixa de ser curiosa a comparação que Bondanella (1993: 40) efetiva do “modo convencional” com que o capelão é descrito em sua “dimensão heróica”, longe de diversa do modelo hollywoodiano, que antes sugere uma apreciação não muito cuidadosa do filme para defender posições que parecem já se encontrar articuladas a priori.

<sup>16</sup> O papel de pouco destaque do protagonista, em termos inclusive visuais, em determinadas seqüências como numa seqüência em um prostíbulo no qual uma prostituta lê uma matéria altamente laudatória sobre os pilotos e sua extrema devoção às famílias se torna bastante irônica dada a situação. Cf. com maior detalhe em Vasconcelos (2010).

humanista do realizador em solidariedades que ultrapassam ideologias como a dos guerrilheiros e camponeses soviéticos e do capelão fascista em *L'Uomo dalla Croce*.

A relevância de se estudar a questão do realismo e da coralidade, sobretudo enquanto vinculados a obra de Rossellini, mas com o intuito de abranger uma análise mais detida com relação a produção contemporânea e subsequente, faz-se a partir de uma das mais ricas possibilidades de associação, contraposição e correlação entre ética e estética, *ethos* e *pathos*, história e discurso, clássico e moderno na história do cinema. Algumas peculiaridades devem ser sublinhadas com relação a já extensa bibliografia internacional que abrange o cinema produzido durante o fascismo. Primeiro, apesar da já densa bibliografia escrita sobre essa produção em língua estrangeira, algo que a bibliografia do projeto em questão apenas representa um recorte, seu impacto e reavaliação sobre os estudos de cinema talvez tenha sido bem reduzido, dado certamente, entre outras razões, a abrangência bem mais localizada do tema. Segundo, cumpre ressaltar diante da bibliografia em questão, que nela o cinema produzido sob o fascismo tem sido extensamente direcionado para ser abordado seja como um campo artístico dentro da cena cultural italiana mais ampla ou como um capítulo dentro da história do cinema italiano ou das cinematografias de países de regime autoritário do período. Até o momento apenas três textos (de Brunette, 1996, de Ben-Ghiat, 2000, e de Seknadje-Askénazi, 2000) discutem, por exemplo, a trilogia de Rossellini partindo de uma análise fílmica da referida produção. Terceiro, e talvez mais importante, até o momento não foi encontrada nenhuma problematização mais apurada sobre a concepção de “coralidade”, seja com relação a produção efetivada durante o fascismo ou a subsequente neo-realista. E, por fim, deve-se compreender que tal análise, por mais pontual que possa parecer, encontra-se articulada a questões de ordem narrativa, estética e ideológica de apelo bem mais amplo, dada a imensa influência da escola neo-realista sobre a constituição dos posteriores cinemas modernos em todo o mundo.

### 3. METODOLOGIA

O trabalho de análise e interpretação de imagens possui diversas armadilhas e não se pretende aqui imaginar que se conseguirá fugir de todas. Uma bastante comum é a que “casa” sem mais delongas observações efetivadas a partir da análise fílmica com questões levantadas pela bibliografia sobre o tema. Segue-se um exemplo a partir da

trilogia de filmes que se pretende estudar. No filme *La Nave Bianca* ocorre, em mais de um momento, extensa descrição de atividades associadas a práticas e técnicas de controle da segurança ou ataque de um navio. O nível altamente hierarquizado com que tais comandos são proferidos pelo comandante e posteriormente disseminados por seus subordinados e “intermediários” até chegarem aos operacionalizadores das ações pode sugerir uma metáfora do próprio grau de hierarquização e verticalidade radicais da sociedade fascista na Itália e, enquanto tal, servir como interpretação possível para tais seqüências<sup>17</sup>. Porém, quando se toma um filme como *La Grande Speranza* (1954), de Duilio Coletti, produzido mais de dez anos após a queda do regime fascista, tem-se semelhante descrição de operações técnicas que são referidas pelos comandos e também orquestrada por uma montagem de planos relativamente curtos, por mais que se diferenciem em termos estilísticos pela ausência de proposta documental tal como em Rossellini. Por qual motivo tal interpretação não serviria igualmente para o segundo filme, ambientado num submarino? Dentro do corpo de análise de um filme, por que associá-lo com tais práticas políticas e até que ponto elas seriam prevalentes em relação a códigos por demais instituídos dentro do próprio universo do cinema e que de muito transcendem a esfera do próprio cinema italiano, como pode ser percebido, inclusive, em filmes e séries de televisão produzidos em outros países, como nas influentes produções hollywoodianas? Não seriam aqui os códigos associados a um determinado gênero de filme prevalecentes sobre a tentativa de se identificar maquinicamente códigos extra-fílmicos, associados a sociedade mais ampla, em um filme?

E, levando ainda mais longe o exercício de se ter como hipótese de interpretação a situação acima discriminada, com que autoridade se poderia de fato utilizar a idéia da presença constante de cenas descrevendo as atividades técnicas acima referidas como comuns em filmes ambientados em navios ou submarinos? Ela seria uma vaga

---

<sup>17</sup> A própria polissemia potencial da imagem fílmica pode sugerir interpretações bastante distintas. Enquanto em minha análise exploratória construí essa hipótese, o próprio Rossellini, em entrevista concedida no início da década de 70, aponta para o horror provocado pela situação de se encontrar na posição do protagonista do filme, apenas apertando botões, mas sem conseguir ter uma visão ampla do que está ocorrendo ao seu redor, confinado que está em sua posição. Cf. Guarner (2006: 18). Não se pode descurar tampouco o viés interpretativo do realizador como uma maneira de traçar uma leitura que seja mais condizente, ideologicamente, com o período em que efetua seu redimensionamento. Já a partir de Bondanella (1993), numa avaliação provavelmente mais perspicaz que a minha ou a do próprio realizador, poder-se-ia associar tais cenas com a conjugação homem-máquina em uníssono, valorizada pela ideologia fascista e já referida nesse texto.

rememoração do acúmulo de lembranças igualmente vagas do repertório de um único pesquisador ou ancorada numa pesquisa quantitativa que faz uso de uma quantidade representativa de títulos produzidos num determinado período? Mesmo que possa aparentar ser um mero capricho ou excessivo zelo, tal indagação chega ao próprio centro do que aqui se discute, as metodologias quantitativas e qualitativas, e a sua utilização nos estudos sobre o audiovisual. Bordwell e Carroll (1996) e os teóricos associados ao cognitivismo anglo-saxão tem demonstrado intensa desconfiança com relação a união entre interpretação e erudição proveniente de disciplinas acadêmicas, sobretudo a psicanálise, muitas vezes deixando de lado uma tentativa de compreensão dos mecanismos básicos de estruturação estilística e narrativa dos filmes em questão<sup>18</sup>.

Ao contrário de Bordwell, no entanto, não se pretende aqui abdicar do esforço interpretativo<sup>19</sup>, até mesmo por se saber que tal atitude seria em vão, apenas tentar evitar associações mecânicas entre questões do interesse do pesquisador que não possuam uma fundamentação vinculada igualmente ao contexto histórico de determinada produção ou ao corpo do próprio filme. Inclusive, tentando fazer que as questões surjam a partir da própria análise interna aos filmes em questão, mas tampouco sendo esse um mecanismo exclusivo.

Nesse sentido, outra armadilha metodológica não menos perigosa seria o de se centrar, por exemplo, somente na análise fílmica da produção específica em questão, mesmo que a relacionando com a produção contemporânea italiana ou norte-americana. De fato, a partir de *La Nave Bianca*, ter-se-ia apenas a noção de que o filme relativamente se afastaria do tom de exaltação fascista presente em outras produções da época como *I 3 Aquilotti* ou *Alfa Tau!* Porém, por outro lado, não se dimensionaria o fato de que apesar de fazer parte dos filmes mais identificáveis como de propaganda e de apresentar experimentações estéticas que o diferenciam bastante da produção clássica hollywoodiana e de seus equivalentes nacionais produzidos na Itália, o filme foi um enorme sucesso de crítica e de público, tornando-se uma das maiores bilheterias do ano e ganhando um prêmio no Festival de Veneza. E se integraria perfeitamente na busca de

---

<sup>18</sup> Para uma abordagem dessa temática e o universo das pesquisas acadêmicas sobre o cinema no Brasil cf. Vasconcelos (2009)

<sup>19</sup> Talvez a mais lúcida e bem argumentada crítica a recusa a interpretação em Bordwell se encontre em Bhaskhar (2004), texto em processo de tradução por mim.

uma estética e conteúdo que seguem a mesma conjugação de “disciplina estética e psicológica” que havia sido saudado em *Uomini sul Fondo*, de De Robertis. Ou seja uma nova forma de se contar uma história, que moldava uma ficção a partir da mais “seca” composição documental que fazia uso de locações e “atores naturais”, casando-se com uma contenção dramática por parte dos soldados que demonstrava uma disciplina nas ações de risco que contradizia os resultados pírios da Itália no campo de batalhas real. (Ben-Ghiat, 2001: 176). Portanto, longe de se encontrar à margem do *establishment* cinematográfico como se poderia pressupor a partir de uma leitura somente textual, o filme de Rossellini se encontrava no centro da cena cultural e ideológica de sua época. O mesmo se aplica a *L’Uomo dalla Croce*, onde minha análise restrita somente ao caráter textual encontrava poucos elementos de propaganda na figura do protagonista, um capelão que sequer é membro do partido fascista e que parece ter como única percepção diretriz o humanismo cristão. Trata-se, porém, de uma narrativa inspirada em um famoso padre que se tornará símbolo do fascismo, dimensão que se encontraria como fundamental na compreensão da narrativa para o público italiano contemporâneo a seu lançamento.

A própria abordagem metodológica do termo *coralita*, fundamental para a consecução de todo o projeto é algo que ainda se encontra em processo de articulação. Ela deverá se restringir por eventuais discriminações críticas (sendo muitas vezes o termo tido como dado) do mesmo em publicações da época ou posteriores, a busca de uma maior definição conceitual ou também abranger uma possível reflexão a partir da construção narrativa dos filmes citados pelo próprio Rossellini? Por um lado parece pesar a exigência da precisão conceitual imposta pelo meio acadêmico, por outro uma necessidade de compreensão que surja igualmente da própria produção em questão e não somente imposta “de fora”. Nada implica que um diálogo entre ambas as concepções, que inclusive não necessariamente seriam excludentes, possa ser efetuado. De todo modo se fará necessário uma pesquisa que leve em conta de modo mais preciso a história do termo no universo das artes.

O maior de todos os desafios, certamente, é ter em mente, como observa Wagstaff (2007: 3) que “qualquer conhecimento sobre a sociedade e a cultura, qualquer conhecimento do discurso a ser recuperado do artefato, e qualquer sentido do filme

como um momento no processo de filmagem e fruição como espectador devem todas derivar desse artefato. Fazer com que tal apreensão derive de formas secundárias de conhecimento, hipoteticamente recuperáveis a partir do artefato é pôr a carroça diante do cavalo.”

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Cláudio Aguiar de. **Cinema como Agitador de Almas: Argila, uma Cena do Estado Novo**. Annablume: São Paulo, 1999.

ARISTARCO, Guido. **Il Cinema Fascista – Il Prima e Il Dopo**. Bari: Edizioni Dedalo, 1995.

BARBARO, Umberto. **Elementos de Estética Cinematográfica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

BAZIN, André. **O Cinema – Ensaio**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BEN-GHIAT, Ruth. **Fascist Modernities: Italy, 1922-1945**. Berkeley: U. of California Press, 2001.

\_\_\_\_\_. *The Fascist War Trilogy* in: (orgs.) David Forgacs, Sarah Lutton & Geoffrey Nowell-Smith. **Roberto Rossellini: Magician of the Real**. Londres: BFI, 2000.

BONDANELLA, Peter. *The Making of Roma: Città Aperta: The Legacy of Fascism and the Birth of Neo-Realism* in: Gotlieb, Sidney (org.). **Roberto Rossellini's Rome Open City**. Cambridge: Cambridge U Press, 2004.

\_\_\_\_\_. **The Films of Roberto Rossellini**. New York: Cambridge U Press, 1993.

BORDWELL, David. **On the History of Film Style**. Cambridge/Londres: Harvard U. Press, 1997.

BORDWELL, David; CARROLL, Noël. **Post-Theory – Reconstructing Film Studies**. Madison: U of Wisconsin Press, 1996.

BRUNETTA, Gian Piero. **Guido Alla Storia do Cinema Italiano**. Turim: Giulio Einaudi, 2003.

BRUNETTA, Gian Piero; Jeremy Parzen. **The History of Italian Cinema**. New Jersey: Princeton U Press, 2009.

BRUNETTE, Peter. **Roberto Rossellini**. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press, 1996.

BURCH, Noel. **La Lucarne de l'Infini**. Paris: Nathan, 1992.

CARVALHO, Cid Vasconcelos de. **Melodrama e Nação no Cinema Brasileiro dos anos 1940**. Tese de Doutorado em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, 2007.

CHATMAN, Seymour. **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film**. Ithaca: Cornell U Press, 1978.

FABRIS, Mariarosaria. **O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano**. São Paulo: Edusp, 1996.

\_\_\_\_\_ in: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

GALLAGHER, Tag. **The Adventures of Roberto Rossellini**. New York: Da Capo Press, 1998.

GAROFALO, Piero; REICH, Jacqueline. **Re-Viewing Fascism: Italian Cinema, 1922 - 1943**. Bloomington: Indiana U Press, 2002.

GUARNER, José Luis. **Roberto Rossellini**. Madri: Editorial Fundamentos, 2006 [1973].

MARSHALL, Lee. Obituary: Vittorio Mussolini. **The Independent**. Londres, 14/06/97, Caderno People.

MASI, Stefano; LANCIA, Enrico. **I Film di Roberto Rossellini**. Roma: Gramese Editore, 1987.

MICCICHÉ, Lino (org.). **Il Neorealismo Cinematografico Italiano**. Venezia: Marsilio: 1999.

MORETTIN, Eduardo. **Os Limites de um Projeto de Monumentalização: Uma Análise do Filme *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro**. Tese de Doutorado – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2001

PIRRO, Robert. *Cinematic Traces of Participatory Democracy in Early Postwar Italy: Italian Neorealism in the Light of Greek Tragedy* [on line] [2009] Disponível na internet: <http://www.thefreelibrary.com/Cinematic+traces+of+participatory+democracy+in+early+postwar+Italy%3A...-a0218658340>. Arquivo acessado em julho de 2010.

RICCI, Steven. **Cinema and Fascism: Italian Film and Society, 1922-1943**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2008.

RONDOLINO, Gianni. Italian Propaganda Films: 1940-1943 in: SHORT, Kenneth R. M. (org.) **Film & Radio Propaganda in World War II**. Beckenham: Croom House, 1983.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as Imagens do Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

SEKNADJE-ASKENÁZY, Enrique. **Roberto Rossellini et la Seconde Guerre Mondiale: Un Cinéaste entre Propagande et Realisme**. Paris: Harmattan, 2000.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

SITNEY, P. Adams. **The Vital Crisis in Italian Cinema**. Austin: University of Texas Press, 1995.

SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno**. Porto Alegre: L&PM, 1986. *The Last Film Festival* in:

VASCONCELOS, Cid. *Introdução à Trilogia Militar de Roberto Rossellini: Tão Longe, Tão Perto do Fascinante Fascismo*. **Revista Rua**. [on line] [2010]

\_\_\_\_\_. *O Cinema como Objeto de Estudo Acadêmico*. **Política & Trabalho**, ano 26, n. 31. João Pessoa: PPGS-UFPb, 2009.

WAGSTAFF, Christopher. **Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach**. Toronto: U. of Toronto Press, 2007.