



## A PRESENÇA DO ATOR E DO NÃO ATOR NO CINEMA ITALIANO E BRASILEIRO

João André B. Garboggini  
Mestre em Multimeios UNICAMP - 2003  
Doutor em Artes UNICAMP-2009

### Introdução

Como retomada do estudo sobre cinema realizado no mestrado - *Uma viagem brancaleônica pela Idade Média*, quando tratei mapear a *commedia all'italiana* e de aproximar o filme *L'Armata Brancaleone* (MONICELLI, 1966) da literatura cavaleiresca, pretendo aprofundar temas e aproximar o diálogo entre o cinema italiano e o cinema brasileiro. Tenho como ponto de partida a hipótese de que, tanto o cinema, quanto o teatro configuram-se como formas de conhecimento artístico que podem ser integradas e venho apresentar uma proposta que aplique algumas metodologias do *Teatro do Oprimido* (BOAL, 1977) para verificar em alguns filmes do cinema italiano e do cinema brasileiro a importância do ator e do não ator no discurso cinematográfico. Também tenho como objetivo estabelecer visões de que as artes também podem ser entendidas como formas de comunicação integradas e dirigidas a interesses de grupos comunitários artístico-culturais.

Para BOAL (1989, 13)

“o teatro é uma forma de comunicação entre os homens; as formas teatrais não se desenvolvem de maneira autônoma, antes respondem sempre a necessidades sociais bem determinadas e a momentos precisos. O espetáculo faz-se para o espectador e não o espectador para o espetáculo; o espectador muda, logo o espetáculo também terá de mudar.”

Nos dias que correm vivemos cercados pelas linguagens dramáticas. É de fundamental importância desenvolver capacidades de compreensão e de análise do impacto sobre nós mesmos que a exposição às diferentes formas dramáticas de comunicação podem causar.

Partindo da ideia de que a dramaturgia provinda da linguagem teatral também pode ser a base para o desenvolvimento da mensagem cinematográfica, via roteiro audiovisual, vou procura entender o funcionamento deste pressuposto para o estudo de roteiros cinematográficos em filmes onde a presença coletiva de atores e não atores contracenando pode ser base para a criação de dramaturgias comunitárias emergentes.

As obras cinematográficas serão delimitadas para a Pesquisa, levando em conta suas referências na evolução histórica da linguagem do cinema e, considerando sua importância nas tendências estéticas que caracterizaram os estilos presentes nos filmes escolhidos.

Por meio da observação dos filmes recortados, o prevê o estudo de movimentos

e tendências dentro da cinematografia italiana e brasileira. A filmografia selecionada destaca dentro de uma lista de filmes, tomada como universo da Pesquisa, o chamado neorrealismo cinematográfico italiano, a *commedia all'italiana* e o cinema novo brasileiro, sobretudo os realizadores e críticos que antecederam o auge deste movimento no Brasil. Também não posso descartar a possibilidade de referências a filmes independentes de rótulos de movimentos, escolas ou correntes, bem como filmes contemporâneos e atuais identificados como fundamentais para o entendimento da presença do ator e do não-ator, de sua nacionalidade.

### **Pressupostos e Objetos**

Por meio da observação dos filmes selecionados para a pesquisa, vou verificar trechos fílmicos nos quais seja possível detectar elementos de dramaturgia teatral inseridas e aplicadas à linguagem audiovisual cinematográfica, onde aparecem os constructos do ator e do não-ator e também do teatro invisível no cinema, como potencialidades para perceber processos de realização cinematográfica.

Tendo como pressuposto que a presença humana no cinema é uma constante, o principal aspecto a ser pesquisado pretendo verificar como a presença de grupos de atores e/ou não-atores contribuiu e pode contribuir para produções cinematográficas inovadoras. O desenvolvimento da pesquisa prevê a realização de um estudo sobre a linguagem audiovisual cinematográfica e as condições de trabalho para o cinema e para o ator/não-ator cinematográfico, existentes nos anos nos quais foram produzidos os filmes propostos.

Também vou destacar a importância dos processos de roteirização como fundamento para a criação e elaboração dos filmes italianos e brasileiros em estudo. Para isso pretendo desenvolver uma visão das possibilidades de construção dramática, a partir de textos e imagens que tenham suas origens em grupos coletivos ou comunitários e sua aplicação na linguagem audiovisual que permitam a observação da aproximação entre o ator e o não ator.

Desta forma proponho uma estudo comparado entre dramaturgia e filme, tendo como metodologia inicial de pesquisa os pressupostos de ator e não ator e de teatro invisível (BOAL), registrada pelas lentes do cinema dentro do neorrealismo cinematográfico italiano, da *commedia all'italiana* e do esboço de uma escola baiana de cinema preconizada por Glauber Rocha em sua Revisão Crítica do Cinema Brasileiro e sua evolução até os anos 1970.

## Revisão Filmográfica

Se examinadas a sério as listas contêm, efetivamente, um material rico e complexo que pode explicar o significado e a transcendência de aspectos e momentos do nosso tempo registrados pelo cinema (MONTEIRO, 1995). Para realizar a pesquisa é fundamental a frequência a uma lista de filmes italianos e brasileiros que apresento a seguir.

*La Grande Bellezza* (2013) de Paolo Sorrentino  
*Vincere* (2009) – de Marco Bellocchio  
*Chega de Saudade* (2008) – de Laís Bodanzky  
*Gomorra* (2008) – de Matteo Garrone  
*Encontro com Milton Santos* (2006) – de Silvio Tendler  
*Estamira* (2006) – de Marcos Prado  
*Brilhante* (2006) – de Conceição Senna  
*Narradores de Javé* (2004) – de Eliane Caffé  
*Sábado* (1995) – de Ugo Giorgetti  
*Il viaggio di capitano fracassa* (1990) – de Ettore Scola  
*Ópera do Malandro* (1985) – de Ruy Guerra  
*O Homem que Virou Suco* (1981) – de João Batista de Andrade  
*Pixote, a Lei do mais Fraco* (1981) – de Hector Babenco  
*Bye-bye Brasil* (1979) – de Carlos Diegues  
*I Nuovi Mostri* (1977) – de Risi, Monicelli, Scola  
*Diamante Bruto* (1977) – de Orlando Senna  
*Brutti, sporchi e cattivi* (1976) – de Ettore Scola  
*Xica da Silva* (1976) – de Carlos Diegues  
*O Rei da Noite* (1975) – de Hector Babenco  
*Amici Miei* (1975) – de Mario Monicelli  
*Iracema, uma Transa Amazônica* (1975) – de Bodanzsky e Senna  
*Amarcord* (1973) – de Federico Fellini  
*Il Decameron* (1971) – de Pier Paolo Pasolini  
*Morte a Venezia* (1971) – de Luchino Visconti  
*Eu sou vida; eu não sou morte* (1970) – de Haroldo Marinho Barbosa.  
*Macunaíma* (1969) – de Joaquim Pedro de Andrade  
*Terra em Transe* (1967) – de Glauber Rocha

*Le Streghe* (1967) – de Visconti, Pasolini, De Sica, Bolognini, Rossi  
*Le Fate* (1966) – de Salce, Monicelli, Bolognini, Pietrangeli  
*Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1966) – de Glauber Rocha  
*Uccellacci e Uccellini* (1966) – de Pier Paolo Pasolini  
*Il Vangelo Secondo Matteo* (1964) – de Pier Paolo Pasolini  
*Sedotta e Abbandonata* (1964) – de Pietro Germi  
*Os Fuzis* (1963) – de Ruy Guerra  
*RoGoPaG* (1963) – de Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti  
*Vidas Secas* (1963) – de Nelson Pereira dos Santos  
*I Mostri* (1963) – de Dino Risi  
*Barravento* (1962) – de Glauber Rocha  
*Os Cafajestes* (1962) – de Ruy Guerra  
*Cinco vezes favela* (1962) – Andrade, Hirzsmann, Farias, Borges, Diegues,  
*Il sorpasso* (1962) – de Dino Risi  
*A Grande Feira* (1961) – de Roberto Pires  
*Boccaccio '70* (1961) – de Visconti, Monicelli, Fellini, De Sica  
*Divorzio all'Italiana* (1961) – de Pietro Germi  
*Rocco e i suoi Fratelli* (1960) – de Luchino Visconti  
*Baía de Todos os Santos* (1960) – de Trigueirinho Neto  
*I Soliti Ignoti* (1959) – de Mario Monicelli  
*O Pátio* (1959) – Glauber Rocha  
*Le notti di Cabiria* (1957) de Federico Fellini  
*Rio 40 Graus* (1955) – de Nelson Pereira dos Santos  
*La Strada* (1954) – de Federico Fellini  
*Tico-tico no Fubá* (1952) – de Adolfo Celi  
*Umberto D* (1952) – de Vittorio De Sica  
*Pane Amore e Fantasia* (1952) – de Luigi Comencini  
*Caiçara* (1950) – de Adolfo Celi/Vera Cruz  
*Riso Amaro* (1949) – de Giuseppe De Santis  
*La Terra Trema: episodio del mare* (1948) – de Luchino Visconti  
*Ladri de Biciclette* (1948) de Vittorio De Sica  
*Germania Anno Zero* (1948) – de Roberto Rossellini  
*Paisá* (1946) – de Roberto Rossellini  
*Roma Città Aperta* (1945) – de Roberto Rossellini  
*Ossessione* (1943) – de Luchino Visconti

Quanto aos títulos listados acima, estão aí incluídos filmes realizados no recorte temporal da década de 1940 até a contemporaneidade, devido às necessárias relações que devem ser feitas, tanto no âmbito do aspecto histórico, com o objetivo de verificar os filmes recortados com o olhar dos dias de hoje; como no aspecto da emergência de uma produção cinematográfica derivada da delimitação cronológica – década de 1940 até a década de 1970. Por este motivo torna-se indispensável a frequência a filmes atuais que podem dialogar com aqueles quatro que serão objeto de estudo da pesquisa.

## Recorte Filmíco

Tendo como repertório de pesquisa a lista elaborada acima, verifico a pertinência da seleção de quatro filmes dentro da lista acima, delimitados como objetos de estudo para o estudo proposto; com possíveis alterações, caso seja necessário.

O Cinema Italiano em 1948 recuperava-se já do terrível final da II Guerra, mas ainda enfrentava fortes dificuldades. Os filmes eram realizados com recursos precários. *La Terra Trema* (1948) aparece exatamente neste ano e recorre a algumas maneiras já consagradas pelo neorealismo. Luchino Visconti retrata a paisagem da aldeia siciliana de *Aci Trezza* e sua população, por meio de uma adaptação do romance *I Malavoglia* (VERGA, 1985) para as telas neorealistas daqueles anos.

O mesmo Luchino Visconti, alguns anos depois, após fase neorrealista, será autor do curta metragem que corresponde a um dos quatro episódios do filme *Boccaccio '70*. Nesse filme dividido em *giornate* o cineasta milanês dirige o episódio *Il Lavoro*. O filme mostra um casal de ator e atriz profissionais que são fundamentais para o resultado estético do filme.

Numa referência à obra literária *Il Decameron* a realização de filmes em episódios sempre foi aplicada ao cinema italiano, mas não apenas. *Boccaccio '70*: consiste numa empreitada cinematográfica produzida por Carlo Ponti, na qual mulheres protagonizam os contos, sendo que as atrizes Marisa Solinas, Anita Ekberg, Romy Schneider e Sophia Loren, aparecem como estrelas

Nesse mesmo ano de 1961, o cinema de Salvador no estado brasileiro da Bahia apresentava *A Grande Feira*. Roberto Pires, o diretor do filme, foi citado por ROCHA (2003) como um exemplar do pré-cinema novo na Bahia. Esse filme, que tem na paisagem da cidade e da feira o cenário, e no povo seus personagens, estabelece uma clara relação dos atores envolvidos em cenas coletivas assim como acontece em *La Terra Trema*. Possui também destaque para atores em relação à paisagem, o que pode ser uma forma de transitar do cinema italiano para o brasileiro.

Roberto Pires, o diretor de *A Grande Feira*, também colaborou em 1977 com a produção do filme *Diamante Bruto* (Orlando Senna), uma narrativa semidocumental, na qual os habitantes da cidade de Lençóis, no estado da Bahia, participam da realização. Trata-se de um filme que recupera um cinema feito nas ruas e nas redondezas da cidade baiana.

Na autobiografia de Orlando Senna, organizada por Hermes Leal, o cineasta lençóense relata o seguinte:

“Era uma comunidade de quatro mil habitantes, praticamente todo mundo se conhecia e não foi difícil envolver as pessoas nesse exercício coletivo de pensar, o assunto era comentado nas ruas, no colégio. Uma maioria de opiniões, um quase consenso, recaía sobre uma tradução cinematográfica do romance *Bugrinha* de Afrânio Peixoto, um lençóense, glória local.” (LEAL: 2008, 239)

Com o envolvimento da comunidade o roteiro foi escrito por Senna e teve o apoio da Embrafilme e da produtora Pilar Filmes. Teve apenas três atores profissionais no elenco (José Wilker, Conceição Senna e Wilson Mello), sendo que todos os outros personagens eram gente da comunidade, incluindo a iniciante Gilda Ferreira, então escolhida pela comunidade para protagonizar o filme.

### **Teatro invisível, o ator e o não ator**

Ao propor como fonte de pesquisa os filmes relacionados anteriormente, nos quais aparecem dramaturgias comunitárias e coletivas posso especular que a dramaturgia cinematográfica desenvolve-se no processo de roteirização que constrói a narrativa audiovisual. Para tanto pretendo iniciar a pesquisa a partir da observação de imagens de atores e de não atores na realização de filmes italianos e brasileiros, o que pode contribuir para a cultura cinematográfica e a descoberta de novas cine-dramaturgias emergentes.

Serão selecionados quatro filmes, sendo dois italianos e dois brasileiros, considerando que já existe uma aproximação entre essas duas cinematografias e, a perspectiva da presença de novos aspectos para o aprofundamento das discussões sobre o intercâmbio entre os cinemas italiano e brasileiro.

Por meio da observação de filmes, pretendo realizar um estudo de movimentos e tendências dentro da cinematografia italiana e brasileira. A filmografia selecionada para esta Pesquisa destaca-se do chamado neorealismo cinematográfico italiano, da *commedia all'italiana* e da escola baiana proposta por ROCHA (2003) que precede o cinema novo brasileiro, com possibilidade de referência também a filmes sem a etiqueta dos gêneros, de sua nacionalidade de movimentos, escolas ou correntes, identificados como fundamentais para o recorte histórico dos trechos fílmicos onde será verificada a presença do ator e do não-ator e suas relações com a paisagem.

Este trabalho tem como proposta a metodologia que o diretor latino-americano Augusto Boal (1931-2009) iniciou por volta de 1971 com o desenvolvimento de seu método para as Artes Cênicas e Dramáticas conhecido como Teatro do Oprimido (1974). Há mais de uma centena de grupos de Teatro do Oprimido registrados na África, América Latina, nos EUA, Canadá, Ásia, chegando a ensaiar atores da *Royal Shakespeare Company*. Trata-se da primeira metodologia teatral a ser criada no Hemisfério Sul e adotada no Hemisfério Norte.

BOAL (1989), preconiza a Arte Dramática como meio de comunicação e interação entre palco e plateia. Dentre suas diversas proposições, aparece o binômio "ator/não ator", com o qual Boal pretende que "*Todos devem representar!*" e, dessa forma estabelecer uma comunicação necessária entre ator e não ator; palco e plateia, com o intuito de propor alternativas ao drama aristotélico.

As questões a serem levantadas a partir da metodologia proposta por Boal tocam nos seguintes pontos:

- O espectro existente entre a interpretação e a não interpretação teatral.
- A profissionalização do ator ou comediante (DIDEROT, 2000) e a competência do não ator sobretudo para o fazer cinematográfico;
- O teatro invisível nas câmeras invisíveis do cinema;
- A produção cinematográfica em comunidades;
- A vida e a arte do ator/não ator autor de sua dramaturgia cotidiana.

### **Entre atores e não atores nos cinemas italiano e brasileiro**

Nos seus primórdios, o cinema tinha a intenção de mostrar a um determinado público uma máquina que reproduzia eventos da realidade e, mais que isso, mostrava o movimento desses eventos sem que para isso fosse necessária a presença física dos objetos representados numa tela. A exibição do cinematógrafo era um acontecimento, no qual se dava a demonstração de uma conquista tecnológica: o funcionamento de um aparelho surpreendia os espectadores. O conteúdo dessas imagens projetadas pelo dito aparelho estavam, de certa maneira, em segundo plano.

Com o desenvolvimento dessa tecnologia novas possibilidades foram se apresentando e o cinema começou a se descobrir como forma de narrar, mostrar e contar eventos. Seria possível mostrar acontecimentos como partidas de trens, lugares distantes, arquiteturas dialogando com máquinas, fenômenos meteorológicos, figuras humanas etc. Assim, o desenvolvimento de uma narrativa passou a ter gradativamente

maior importância e a presença humana, bem como de atores profissionais ou não, passou a constituir um dos elementos do discurso cinematográfico.

As obras cinematográficas a serem pesquisadas neste projeto pretendem discutir a importância da presença do ator e do não ator no estabelecimento da narrativa fílmica, levando em conta o espectro que se desenha a partir da metodologia do ator e do não-ator. AVELLAR (2003) acredita que:

convém examinar de que modo as idéias de Rossellini, Visconti, De Sica e Zavattini, entre outros, colaboraram para a criação de cinemas um pouco mais, um pouco menos parecidos com o que os italianos fizeram logo de pois da Segunda Guerra Mundial. Trata-se de ver de que maneira o Neo-realismo foi percebido (como um gênero cinematográfico diferente dos produzidos por Hollywood?) e contribuiu (e, como, e por quanto tempo, e se ainda continua contribuindo) como um processo de invenção de novos modos de fazer e pensar o cinema (seria possível, por exemplo, ver até em filmes dos anos 70 – *Iracema* de Jorge Bodanzsky e Orlando Senna, 1974, *A Queda* de Ruy Guerra, 1976, ou *Diamante Bruto* de Orlando Senna, 1977 – a presença de sinais neo-realistas?). (AVELLAR: 2003, 137)

A proposta é verificar nos filmes de que maneira as personagens, os cenários constroem as narrativas dos filmes estudados, criando sentidos ao mostrar a presença dos atores e não-atores numa comunidade e a encenação esbarra nas fronteiras entre dramaturgia e cinema. Apresento a seguir anotações iniciais sobre os filmes propostos com o intuito de fundamentar e delimitar os objetos de estudo para a pesquisa.

### **Dos diálogo entre o cineasta, a paisagem; incluindo a presença do ator e do não ator**

Nesta parte pretendo aproximar os filmes *La terra trema - episodio del mare* (Luchino Visconti, 1948) e o filme *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1961) nos quais é possível observar atores profissionais e atores não profissionais na paisagem mostrada pelas lentes cinematográficas, além de cenas coletivas inseridas em comunidades específicas.

#### ***La terra trema – episodio del mare* (Luchino Visconti, 1948)**

FABRIS (1996) aponta o uso de atores não profissionais como um dos aspectos característicos dos filmes do Neorealismo cinematográfico italiano. Desde os filmes de Alessandro Blasetti e Francesco De Robertis, prenúncios do movimento cinematográfico neorrealista, até filmes de cineastas e roteiristas mais engajados na

estética do neorealismo cinematográfico italiano como Roberto Rossellini, Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Michelangelo Antonioni, entre outros.

No pós guerra, o uso de atores não-profissionais foi uma prática bastante circunscrita - às vezes ditada por razões econômicas; outras adotadas na busca de determinados resultados estéticos -, mas muito alardeada, principalmente fora da Itália, a ponto de se transformar num dos aspectos míticos do neo-realismo(*sic*). (FABRIS: 1996, 82)

O filme *La Terra Trema – Episodio del mare* (1948) realizado por Luchino Visconti (1906-1976), foi a única obra em que o cineasta milanês não empregou atores profissionais. O argumento do filme tem como inspiração o romance *I Malavoglia* de Giovanni Verga e gira em torno da comunidade de pescadores da aldeia siciliana de *Aci Trezza*

Segundo o cineasta Michelangelo Antonioni:

É primeiramente como autor que Visconti se impõe. Como autor de *La Terra Trema* em particular, porque aqui é a sua experiência intelectual que atinge a poesia. (...) É o caso do filme Siciliano cujos personagens são filhos adotivos de Visconti. *Aci Trezza*, evidentemente, nada tem que ver com o mundo de Visconti, os seus habitantes são de raça (*sic*) e sangue diversos, mas talvez seja possível determinar justamente nessa diversidade originária entre autor e ambiente, entre autor e personagem, a razão de um resultado liricamente tão puro. (BARROS: 1960, 61)

Atuaram no filme alguns pescadores de Aci Trezza, na Sicília, bem como suas famílias. Além dos atores não profissionais *La Terra Trema* também apresenta outras características básicas da estética do neorealismo cinematográfico italiano (FABRIS: 1996, 63-66): o emprego dos dialetos, a descoberta da paisagem italiana e o gosto pelos ambientes naturais. A narração feita pelo próprio Visconti e por Antonio Pietrangeli também confere um certo valor de documentário ao filme, além de ter sido concebido sem cenário previamente preparado e de os (não) atores falarem um dialeto siciliano que fixa a noção do estreito vínculo entre o dialeto siciliano e a realidade local, circunscrita e tradicional da ilha. (MAURO *apud* FABRIS: 1996, 73)

### **A Grande Feira (Roberto Pires, 1961)**

Uma ideia transoceânica entre São Paulo e Roma, um empreendimento profissionalizante, a Vera Cruz, com atores profissionais, tentou investimentos no modelo industrial de estúdios cinematográficos. No entanto, foi substituída gradativamente a partir de meados dos anos 1950 pela produção independente de filmes de orçamentos modestos.

Os ecos dessa produção mais ligeira e barata, rodada ao ar livre por equipes compactas chegaram ao Nordeste, estimulando, sobretudo na Bahia, o desenvolvimento de um novo ciclo cinematográfico (“Redenção”, “A Grande Feira”, Bahia de Todos os Santos”). Um dos jovens então estreante chamava-se Glauber Rocha. (LABAKI: 1998)

Para ROCHA (2003, 155) quem inventou o cinema na Bahia foi Roberto Pires. Escreveu o mesmo ROCHA que:

Sadoul, escrevendo em julho de 1962 sobre o cinema brasileiro, abriu grande manchete em *Lettres Françaises*: “*Bouillonante Bahia*”, que em *Gazette de Louseanne*, o crítico Pierre Furter escrevesse “Bahia, La nouvelle capital du cinéma brésilien”. (ROCHA: 2003, 155)

No filme *A Grande Feira*, ROCHA (2003, 158) percebia a permanência de uma proximidade da escola americana e da *nouvelle vague*. Para ROCHA (2003, 159) a inventividade em progresso e a capacidade de comunicação presentes na linguagem de Roberto Pires abriria caminho no cinema brasileiro até onde a técnica lhe permitisse. Apesar de uma perceptível tentativa de resgatar a disciplina e o racionalismo dos empreendimentos cinematográficos da Vera Cruz, em *A Grande Feira* já se manifesta a contaminação exercida pelo neorrealismo cinematográfico italiano nessa produção, na qual se instaura uma visão de cenas coletivas ao ar livre, com possíveis relações entre atores e não-atores.

O filme de Roberto Pires aparece naquilo que Glauber Rocha chamou em sua Revisão Crítica de “O esboço de uma Escola Baiana” e, apesar de ter sido realizado quando o cineasta tinha apenas vinte e oito anos, consegue delinear um espírito de *mise-en-scène* comunicativo (ROCHA: 2003, 158). Este núcleo baiano liderado por Walter da Silveira, Glauber Rocha, Orlando Senna entre outros, corresponde-se com cineastas do eixo Rio-São Paulo e, posteriormente a desdobra-se o Cinema Novo Brasileiro.

### **Da presença de atores e não atores e das cinedramaturgias comunitárias**

Nesta etapa pretendo colocar lado a lado o terceiro episódio do filme *Boccaccio '70*: *Il Lavoro* (VISCONTI, 1961) e o filme *Diamante Bruto* (SENNÁ, 1977). No primeiro, os atores contracenam num enredo cômico-realista, no qual o modelo de interpretação considerado profissional contribui para o sentido comunicacional da trama que se desenvolve ao longo do filme. No filme de

Orlando Senna, atores não profissionais contracenam com atores profissionais, possibilitando a descoberta de inovações nos modelos de interpretação dos atores que participam do filme. Isso pode ser percebido nas sequências que mostram o casal protagonista do filme.

***Boccaccio '70 - Episódio Il Lavoro (Luchino Visconti, 1961):***

*Orbene, una delle formule con cui la produzione andò cercando il successo presso il pubblico “medio” cittadino e dele prime visioni fu quella de um particolare filone o sottofilone dela “commedia all’italiana”: il “film a episodi”, mediante quale sicercava di unire quanto più possibile attori di grido e sceneggiatori di successo capaci di cucire loro addosso olausibili storielline. Il film a episodi trionfò in special modo durante il 1963, il 1964 e 1965, cioè negli anni dela crisi cinematografica; ma tra il 1961, anno in cui la formula fu lanciata da Boccaccio '70 ed il 1969, anno in cui Vangelo '70 (poi chiamato Amore e rabbia) sembrò costituirne l'estremo anelito, circolarono sui nostri schermi all'incirca una cinquantina di produzioni (tallora di coproduzioni) pluriepisodiche firmate raramente da uno e quase sempre da due, ter, quatre, cinque, fino a sei registi. (MICCICHÉ:1998, 147)*

Luchino Visconti, como tantos outros cineastas italianos, tomou parte dos filmes em episódios: em *Boccaccio '70* (1961) - episódio *Il Lavoro*; e *Le streghe* (1967) - episódio *La strega bruciata viva*.

*Boccaccio '70* reúne os cineastas Luchino Visconti, Mario Monicelli, Federico Fellini e Vittorio De Sica e inclui a participação de Ítalo Calvino na equipe de roteiristas. Este filme foi fundamentado na analogia direta com a obra de Giovanni Boccaccio, o que pode justificar as escolhas episódicas das narrativas fílmicas; a presença de elementos da cultura de massa e da cultura popular italianas dos anos 1960-70. Não podemos deixar de destacar o elemento da sensualidade e da carga erótica, a busca da famosa *maggiorata física*, em alusão às atrizes, com o objetivo de conquistar o gosto do público por meio de entretenimento (AUGUSTO: 2014, 48).

Cada cineasta imprimiu seu estilo no episódio sob sua responsabilidade, procurando sempre um tema ou enredo que tivesse o caráter épico, cômico, realista, que pode ser reconhecido na obra de Boccaccio.

Em *Boccaccio '70*, Visconti realiza o episódio *Il Lavoro*. Os personagens protagonistas do episódio são interpretados por um casal de ator e atriz profissionais (Romy Schneider e Tomas Millian) contracenando a partir de um roteiro inspirado na

novela de Guy de Maupassant, *Au bord du lit*. O cineasta e seus colaboradores transformam o conto de Maupassant em uma cortante sátira social, fazendo com que toda a trama de tom meditativo presente na obra literária se torne uma extrema degradação de classe. Visconti analisa através desse filme, a sua própria classe social com cáustico distanciamento (PORRU: 2000).

Os contrastes melodramáticos no episódio realizado por Visconti, assim como a opulência dos espaços vazios estabelecem os contrapontos necessários para observar no filme o jogo estabelecido entre as personagens, interpretadas por atores profissionais. Trata-se de um cinema realizado com intenções profissionais no sentido do trabalho para uma indústria cinematográfica e suas relações com o mercado. O filme *Booccaccio '70*, assim como outros tantos apareceu num momento de crise para o cinema italiano que já havia conquistado uma certa relevância nos anos anteriores.

### **Diamante Bruto (Orlando Senna, 1977)**

O cineasta Orlando Senna nasceu na cidade de Lençóis, na Chapada Diamantina, no interior do estado da Bahia. Tendo saído de sua cidade para estudar e trabalhar, depois de passado um tempo, retornou para lá. Após alguns anos vivendo na cidade, teve a oportunidade de resgatar a intimidade com o lugar e as pessoas dali. A ideia de filmar na região de Lençóis tinha evoluído para o propósito de um filme arraigadamente comunitário, que fosse orientado pela comunidade desde seu nascedouro. (LEAL: 2008, 238) Senna e sua esposa Conceição realizaram em Lençóis, no ano de 1976/77 o filme *Diamante Bruto*, no qual o melodrama se funde ao documentário numa apoteose neo-roselliniana (*sic*), fixando a vida presente dos sertões de Lençóis, terra do cineasta. (ROCHA: 2004, 479)

Atuaram no filme alguns atores profissionais que contracenaram diretamente com habitantes da cidade de Lençóis, na Bahia. Além dos atores não profissionais, *Diamante Bruto (1977)* também se vale do emprego de entrevistas realizadas entre o personagem-ator protagonista e os garimpeiros e suas famílias. É importante notar também a descoberta da paisagem da região e o gosto pelos cenários em locações e ambientes naturais. A entrevista confere ao filme um certo valor de documentário, o que marca o vínculo com a comunidade local, circunscrita e tradicional da cidade diamantina.

Realizado o filme “Diamante Bruto”, suas derivações posso tecer algumas considerações sobre os modos pelos quais a comunidade de não atores contracenando com atores foi mostrada nesse filme. Trata-se de um filme não-disciplinar, de baixo custo, com diálogos-documentários entre não atores e não atrizes e atrizes e atores

considerados profissionais. A realização de “Diamante Bruto” em 1976 nas ruas e nos arredores da cidade de Lençóis; a fundamental presença humana de atores e não atores da comunidade local que protagonizou os processo de criação, produção e atuação do filme.

### **Bibliografia.**

AVELLAR, José Carlos. *O Neo-realismo e a Revisão do método crítico*. In Neo-realismo na América Latina/Cinemas – Revista de cinema e outras questões audiovisuais, N. 34. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2003.

AUGUSTO, Celina V. L.. *O Gênero cinematográfico commedia all'italiana: uma proposta de estudo*. São Paulo: dissertação de Mestrado – FFLCH (Letras Modernas), 2014.

BARROS, Carlos J.. *Luchino Visconti*. In Cinema Italiano. São Paulo: Cinemateca Italiana, 1960.

BOAL, Augusto. *200 Exercícios e Jogos para o Ator e o Não-ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1989.

\_\_\_\_\_, *O Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1974

DIDEROT, Denis. *Observações...ou Paradoxo sobre o Comediante*. Versão: José A. Moniz. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

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

\_\_\_\_\_. *Uma viagem brancaleônica pela Idade Média*. Campinas, SP: Dissertação de Mestrado (Multimeios) – Instituto de Artes UNICAMP, 2004.

LABAKI, Amir (org.). *Cinema Brasileiro: de O Pagador de Promessas a Central do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 1998.

LEAL, Hermes. *Orlando Senna – o homem da montanha*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

MICCICHÉ, Lino. *Cinema Italiano: gli anni '60 e oltre*. Venezia: Marsilio Editori, 1998.

\_\_\_\_\_. *Luchino Visconti: un profilo critico*. Venezia: Marsilio, 1996.

MONTEIRO, José Carlos. *Listas são mania há meio século*. In *Adivinhe qual é o melhor filme de todos os tempos*. Caderno Especial da Folha de S. Paulo - 10 de Maio de 1995.

PORRU, Mauro. *Luchino Visconti: o intérprete do esteticismo decadente*. Tese de doutoramento. Rio de Janeiro, UFRJ, 2000.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

\_\_\_\_\_, *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

VERGA, Giovanni. *I Malavoglia*. Milano: Letteratura Italiana Einaudi, 1985.