

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES

ANA LUIZA CAVALCANTI FATORELLI CARNEIRO

O OLHAR DE UMA ROTEIRISTA:  
a construção do cinema escrito de Suso Cecchi D'Amico

Belo Horizonte

2023

ANA LUIZA CAVALCANTI FATORELLI CARNEIRO

**O OLHAR DE UMA ROTEIRISTA:**

**a construção do cinema escrito de Suso Cecchi D'Amico**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Cinema  
Orientador: Prof. Dr. Luiz Nazario

BELO HORIZONTE

2023

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

791.430945 Carneiro, Ana Luiza Cavalcanti Fatorelli  
C289o O olhar de uma roteirista [recurso eletrônico] : a construção do  
2023 cinema escrito de Suso Cecchi D'Amico / Ana Luiza Cavalcanti  
Fatorelli Carneiro. – 2023.  
1 recurso online.

Orientador: Luiz Nazario.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola  
de Belas Artes.  
Inclui bibliografia.

1. Cecchi d'Amico, Suso. 2. Roteiristas cinematográficos – Itália –  
Teses. 3. Cinema italiano – Teses. 4. Neo-realismo – Teses. I. Nazario,  
Luiz, 1957- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas  
Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna **ANA LUIZA CAVALCANTI FATORELLI CARNEIRO** - Número de Registro - **2018664268**.

Título: **“O OLHAR DE UMA ROTEIRISTA: a construção do cinema escrito de Suso Cecchi D'Amico”**

Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazário – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Mariana Ribeiro da Silva Tavares – Titular – UFMG

Prof. Dr. José Ricardo da Costa Miranda Junior – Titular – Centro Universitário UNA

Profa. Dra. Ana Lucia Menezes de Andrade – Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Rafael Conde de Resende – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 24 de abril de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Roberto Pinto Nazario, Decano(a)**, em 25/04/2023, às 09:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana Ribeiro da Silva Tavares, Professora do Magistério Superior - Visitante**, em 25/04/2023, às 15:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Conde de Resende, Professor do Magistério Superior**, em 25/04/2023, às 18:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Menezes de Andrade, Professora do Magistério Superior**, em 25/04/2023, às 20:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **José Ricardo da Costa Miranda Junior, Usuário Externo**, em 26/04/2023, às 00:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a)**, em 26/04/2023, às 09:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2250123** e o código CRC **11CF7D9E**.

---

Aos meus amores Marcelo e Ricardo

## AGRADECIMENTOS

Ao Marcelo, meu filho, que orgulho de você, obrigada por ser minha inspiração.

Ao Ricardo, meu parceiro de sempre, obrigada por estar ao meu lado.

Ao meu pai Roberto, à minha mãe Patrícia, aos meus irmãos e às minhas irmãs, Pedro, Du, Jo e Ju e ao meu sobrinho Manuel, por sempre me motivarem.

À Malu Fatorelli pelo imenso apoio desde o início.

Aos meus sogros Neide e Chico e ao meu cunhado Fernando, pela presença acolhedora.

Ao meu orientador Nazario pela constante, dedicada e valiosa orientação.

Ao meu orientador de doutorado-sanduiche na *Università La Sapienza di Roma*, Andrea Minuz, pela grande contribuição.

À Caterina D'Amico por ter me recebido tão afetosamente.

À *Fondazione Gramsci*, em especial à Giovanna Bosman e à Cristiana Pipitone.

À *Biblioteca Luigi Chiarini*, do *Centro Sperimentale di Cinematografia*.

À Silvia Brunetti e à Paola Rostan pelo apoio em Roma.

Aos grupos de pesquisa e a todos colegas do cinema e audiovisual.

A todas/os professoras/es de Cinema da EBA/UFMG, vocês me fazem amar ainda mais o cinema.

Aos professores e às doutorandas de Cinema da *Università La Sapienza di Roma*.

À secretaria do PPGArtes/UFMG, em especial à Natália.

À TV UFMG, às minhas e aos meus colegas pelo apoio.

Ao Cedecom/UFMG, em especial à Sandra e à memória do Gustavo.

À Nina, à Fernanda, à Mariana, à Flávia, a todas/os que contribuíram para esta pesquisa, a todas as minhas amigas e a todas/os que amam o cinema.

À Capes pela bolsa de doutorado-sanduiche.

## RESUMO

Esta tese investiga o processo de construção do "cinema escrito" da roteirista italiana Suso Cecchi D'Amico, a partir dos roteiros e dos documentos produzidos para a realização dos filmes. Em seus 60 anos de carreira, Suso trabalhou com grandes diretores em mais de 100 filmes. Argumentos, sinopses, escaletas, estudos de personagens, relatos e cartas enviadas para a equipe são as primeiras formas de um filme. Uma vez que a roteirista trabalhou quase sempre coletivamente, realizar a busca e análise desses documentos, muitas vezes efêmeros e praticamente não publicados, foram a possibilidade de afirmar a real contribuição da autora nos filmes em que colaborou, demonstrando sua relevância para a história do cinema italiano. A ideia foi encontrar na gênese do processo de construção fílmica as marcas de uma "roteirista cineasta".

Palavras-chave: roteiro; roteirista; cinema italiano. Suso Cecchi D'Amico; neorealismo; Luchino Visconti.



## **ABSTRACT**

### **THE VISION OF A SCREENWRITER:**

#### **the construction of written cinema by Suso Cecchi D'Amico**

This thesis investigates the construction process of the "written cinema" of the Italian screenwriter Suso Cecchi D'Amico, from the scripts and documents produced for the making of the films. During her 60-year career, Suso has worked with great directors in more than 100 films. Stories, synopses, step-outlines, character studies, sketches, reports and letters sent to the group are the first forms of films. Since the screenwriter almost always worked collectively, carrying out the search and analysis of these documents, often ephemeral and practically unpublished, was the possibility of affirming the author's real contribution in the films in which she collaborated, demonstrating her relevance to the history of Italian cinema. The idea was to find in the genesis of the film construction process, the marks of a "screenwriter film director".

Keywords: script; screenwriter; italian cinema. Suso Cecchi D'Amico; neorealism; Luchino Visconti.

## RIASSUNTO

### LO SGUARDO DI UNA SCENEGGIATRICE:

la costruzione del cinema scritto di Suso Cecchi D'Amico

Questa tesi indaga il processo di costruzione del "cinema scritto" della sceneggiatrice italiana Suso Cecchi D'Amico, a partire dalle sceneggiature e dai documenti prodotti per la realizzazione dei film. Nei suoi 60 anni di carriera, Suso ha lavorato con grandi registi in più di 100 film. Sceneggiature, argomento, scaletta, studi sui personaggi, schizzi, rapporti e lettere inviate al gruppo sono le prime forme di cinema. La sceneggiatrice ha lavorato quasi sempre collettivamente, così svolgere la ricerca e l'analisi di questi documenti, spesso effimeri e praticamente inediti, è stata la possibilità di affermare il reale contributo dell'autrice nei film a cui ha collaborato, dimostrando la sua rilevanza per la storia del cinema. Italiano. L'idea era quella di trovare nella genesi del processo di costruzione del film i segni di una "sceneggiatrice regista".

Parole chiave: sceneggiatura; sceneggiatrice; film italiani. Suso Cecchi D'Amico; neorealismo; Luchino Visconti.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Suso Cecchi D'Amico em 1937

Figura 2 - Minha caderneta de anotações da pesquisa de doutorado, roteirizando uma tese

Figura 3 - Foto do *Centro Sperimentale de Cinematografia* e entrada da biblioteca Luigi Chiarini

Figura 4 - Aquarela e sanguínea sobre papel de algodão; papel de arroz e aquarela sobre papel de algodão. 2020

Figura 5 - Suso Cecchi D'Amico escreve com a máquina no colo

Figura 6 - Primeira página do roteiro de *Le Notti Bianche*, de Luchino Visconti e Suso Cecchi D'Amico, na publicação de Renzo Renzi

Figura 7 - Escritos de Leonetta Pieraccini que Suso datilografou e, depois, se transformou no livro *Angedine*

Figura 8 - Fotos da sala de pesquisa do arquivo da *Fondazione Gramsci*, em Roma, e uma caixa com documentos não publicados de Luchino Visconti. Caixa contém os documentos não digitalizados sobre o filme *Vaghe stelle dell'Orsa*

Figura 9 - Cartaz-convite à exposição *Women artists Firenze 1900-1950* com a pintura a óleo de Leonetta Cecchi Pieraccini

Figura 10 - Suso e Leonetta (1937)

Figura 11 - Suso e Emilio Cecchi

Figura 12 - Suso e os filhos, Masolino, Caterina e Silvia, em 1951

Figura 13 - Imagens da carta que Emilio Cecchi enviou aos filhos quando visitou Hollywood em dezembro de 1930

Figura 14 - Suso quando recebeu o prêmio *Nastro d'Argento*

Figura 15 - Suso Cecchi D'Amico e Luchino Visconti

Figura 16 - Mario Monicelli com Suso Cecchi D'Amico na *Via Nazionale*, em Roma

Figura 17 - Suso Cecchi D'Amico e Franco Zeffirelli

Figura 18 - Suso Cecchi D'Amico e Martin Scorsese na Mostra de Veneza em 1994

Figura 19 - Suso em 1959

Figura 20 - Capa do DVD do filme *Assunta Spina*, 2003 e *frame* do filme com a atriz e diretora Francesca Bertini

Figura 21 - Clarice Lispector escreve com a máquina no colo

Figura 22 - Fotos de Suso Cecchi D'Amico com a máquina no colo, da *Cinecittà*, mostra *Shows off*

Figura 23 - Poster publicado do livro de F. Kittler com a publicidade de 1935 da máquina italiana *Olivetti* com uma mulher

Figura 24 - Suso com o filho Masolino no colo e a família ao redor (1940)

Figura 25 - Máquina *Olivetti* de Suso Cecchi D'Amico

Figura 26 - Imagens do apartamento de Suso Cecchi D'Amico: Fachada do prédio, sofá em que Suso escrevia; mesa em que Suso escrevia quando estava mais idosa

Figura 27 - Pintura de Leonetta Pieraccini, mãe de Suso Cecchi D'Amico. É um retrato de Suso, intitulado *L'Uccellino Ammaestrato (Suso)*

Figura 28 - Desenho a sanguínea de Leonetta Pieraccini que retrata Suso e o marido, Lele, no começo dos anos 1940

Figura 29 - Anna Magnani e Suso Cecchi D'Amico trabalhando juntas

Figura 30 - Anna Magnani numa cena do filme *L'onorevole Angelina*, com outras atrizes

Figura 31 - Frame do filme *Bellissima*, de Luchino Visconti

Figura 32 - Frame do episódio Anna Magnani, do filme *Siamo donne*

Figura 33 - Capa do livro *Nella città l'inferno*, de Suso Cecchi D'Amico, que contém a publicação do roteiro do filme de Castellani e algumas imagens internas da publicação

Figura 34 - Suso Cecchi D'Amico e Anna Magnani trabalhando juntas para o filme *Nella città l'inferno*, de Castellani

Figura 35 - Sophia Loren e Marcello Mastroianni em *Peccato che sia una canaglia*

Figura 36 - Annie Girardot interpreta Nadia em *Rocco e i suoi fratelli*

Figura 37 - Cena do filme *Le amiche*, de Antonioni, com as atrizes

Figura 38 - Cena do filme *La Fée aux choux*, de Alice Guy-Blaché

Figura 39 - Maria Schell e Marcello Mastroianni em *Le Notti Bianche*, de Visconti

Figura 40 - Suso e Visconti

Figura 41 - Suso Cecchi D'Amico e Michelangelo Antonioni

Figura 42 - *Frame* do vídeo *Suso Cecchi D'Amico e Gli amici al caffè*, onde Suso conta sobre o *Caffè Rosati*

Figura 43 - *Frame* do filme *Ladri di biciclette*, de Vittorio De Sica

Figura 44 - Página do roteiro do filme *Rocco e i suoi fratelli*, de Luchino Visconti, para exemplificar como era o roteiro em duas colunas

Figura 45 - *Frame* do filme *Ladri di biciclette*. Cena em que Antonio encontra uma bicicleta

Figura 46 - *Frame* do filme *Ladri di biciclette*. Cena em que Antonio acaba de roubar a bicicleta e vira uma rua

Figura 47 - *Frame* do filme *Ladri di biciclette*, na cena final em que o personagem Antonio é pego após roubar a bicicleta

Figura 48 - Suso e Visconti

Figura 49 - Suso e Visconti

Figura 50 - Suso, Jean Marais e Pietro Notarianni no set de *Le Notti Bianche*, em 1957

Figura 51 - Foto de parte da biblioteca de Suso Cecchi D'Amico em sua sala

Figura 52 - Cena em que Madalena Cecconi (Anna Magnani) recita um poema para o espelho, "como se fosse" uma grande atriz

Figura 53 - *Frames* do filme *Bellissima*, Maria pela lente invertida do fotógrafo, Madalena escolhe um tecido de tule para a roupa da filha, a filha tem aulas de balé com uma professora particular, Maria corta o cabelo no salão de beleza

Figura 54 - *Frame* do filme *Bellissima*, quando Madalena e a filha assistem ao teste e se deparam com a equipe do filme rindo da menina

Figura 55 - *Frame* do filme *Bellissima*, último plano do filme mostra que Maria dorme de forma calma em contraposição à agitação do começo da história

Figura 56 - Páginas do roteiro de *Bellissima*, pesquisado no arquivo Visconti na *Fondazione Gramsci*

Figura 57 - *Frames* de *Bellissima*, nas cenas em que as vizinhas ajudam Madalena contra o marido e os assistentes do filme de Blasetti

Figura 58 - Carta de Suso a Visconti, datada de 02 de outubro de 1964

Figura 59 - A personagem Fosca na janela enquanto observa Sandra e o marido Andrew – *frame* do filme *Vaghe stelle dell'Orsa*

Figura 60 - Carta de Suso a Visconti – Roma, 02 de outubro de 1964

Figura 61 - Carta de Suso a Visconti, sem data. Provavelmente do ano de 1964

Figura 62 - *Frame* do filme *Vaghe stelle dell'Orsa* Cláudia Cardinale desce as escadas da casa para a cisterna, isto é, o reservatório de águas pluviais

Figura 63 - Carta de Suso a Visconti, Volterra, 20 de outubro de 1964

Figura 64 - Carta de Suso a Visconti. Roma, de 20 de outubro de 1964. Com a assinatura de Suso ao final

Figura 65 - *Frame* do filme *Vaghe stelle dell'Orsa*, na cena em que Sandra pega a carta de Andrew

Figura 66 - *Frame* do filme *Vaghe stelle dell'Orsa*, na cena em que Sandra lê a carta do marido Andrew

Figura 67 - *Frame* do filme *Vaghe stelle dell'Orsa*, na cena com a carta do irmão Gianni

Figura 68 - *Frame* do filme *Vaghe stelle dell'Orsa*, na cena em Gianni fala do seu medo da morte

Figura 69 - *Frame* do filme *Vaghe stelle dell'Orsa*, na cena em que Sandra olha para a carta que escreveu ao marido Andrew

Figura 70 - *Frame* do filme *Vaghe stelle dell'Orsa*, na cena com a carta que Sandra escreveu a Andrew

Figura 71 - Carta de Suso a Visconti. Roma, 02 de outubro de 1964

Figura 72 - Carta de Suso a Visconti, sem data. Provavelmente do ano de 1964

Figura 73 - Suso Cecchi D'Amico em sua casa durante a realização de *Vaghe stelle dell'Orsa*

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	17
1.1 Um roteiro para ver.....	17
1.2 Roteiro da pesquisa de doutorado-sanduíche .....	24
1.3 Roteiros e aquarelas: técnicas de delineamento .....	30
2 UMA ROTEIRISTA CINEASTA: A ESCRITA CINEMATOGRAFICA DE SUSO CECCHI D'AMICO .....	36
2.1 Escritos de e sobre Suso Cecchi D'Amico .....	36
2.2 Vida e obra de Suso.....	49
2.3 Com a máquina de escrever no colo: como Suso Cecchi D'Amico escrevia os roteiros.....	68
3 UMA ROTEIRISTA ARTESÃ: INVENTANDO IMAGENS, ESCRREVENDO COM OS OLHOS .....	85
3.1 A autora Suso Cecchi D'Amico.....	85
3.2 Roteiristas mulheres: Suso e as personagens femininas.....	94
4 UMA ROTEIRISTA NO NEORREALISMO : SUSO CECCHI D'AMICO E OS ROTEIROS COLETIVOS.....	120
4.1 Os roteiros no Neorealismo cinematográfico italiano.....	120
4.2 Suso Cecchi D'Amico a partir do Neorealismo: a estrutura em três atos .....	143
4.3 <i>Ladri di biciclette</i> : a contribuição de Suso Cecchi D'Amico .....	152
5 UMA ROTEIRISTA EM AÇÃO: O ESTILO DE SUSO CECCHI D'AMICO .....	166
5.1 Adaptações literárias: Suso Cecchi D'Amico e Luchino Visconti.....	166
5.2 <i>Bellissima</i> , o roteiro de Suso Cecchi D'Amico .....	176
5.3 <i>Vaghe stelle dell'Orsa</i> , o roteiro a partir das cartas de Suso Cecchi D'Amico	190
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	217
REFERÊNCIAS .....	220
ANEXOS .....	228

Figura 1 - Suso Cecchi D'Amico em 1937



Fonte: Foto de Emilio Cecchi. Imagem do livro CALDIRON, Orio; HOCHKOFER, Matilde. *Scrivere il cinema: Suso Cecchi D'Amico*, 1988, p.06

*Avevamo molto amore per il cinema e trovavamo il nostro lavoro abbastanza divertente.<sup>1</sup>*

Tínhamos muito amor pelo cinema e achávamos nosso trabalho muito divertido.

Suso Cecchi D'Amico

*Lo sceneggiatore non è uno scrittore; è un cineasta e, come tale, non deve rincorrere le parole, bensì le immagini. Deve scrivere con gli occhi.<sup>2</sup>*

O roteirista não é um escritor; é um cineasta e, como tal, não deve recorrer às palavras, mas, sim, às imagens. Deve escrever com os olhos.

Suso Cecchi D'Amico

*Siccome ero abituata a scrivere con la macchina sulle ginocchia, avevo un pacchettino su cui appoggiarla. È quello ricamato che ho in salotto. (...) Ho sempre fatto in modo di tenere i figlioli quanto più possibile vicini a me, e come fu per Lele, gli amici cinematografici diventarono amici anche loro.<sup>3</sup>*

Como estava acostumada a escrever com a máquina no colo, tinha um suporte para colocar. É o bordado que tenho na sala. (...) Sempre fiz questão de manter meus filhos o mais próximo possível de mim e, como foi para Lele, meus amigos do cinema também se tornaram amigos.

Suso Cecchi D'Amico

---

<sup>1</sup> CECCHI D'AMICO apud MUSCIO, 1981, p.50.

<sup>2</sup> CECCHI D'AMICO, 1996, p.141.

<sup>3</sup> CECCHI D'AMICO, 1996, p.99.



## 1. INTRODUÇÃO

*Avevo poco più di vent'anni quando una mattina di primavera, scendendo a piedi per via Capo le Case, vidi la mia immagine riflessa in una vetrina e rallentai il passo per rimirla: "Carina, elegante, felice", decretai tra me e me compiaciuta.<sup>4</sup>*

Eu tinha vinte e poucos anos quando, em uma manhã de primavera, descendo a rua *Capo le Case*, vi minha imagem refletida na vitrine de uma loja e diminuí a velocidade para admirá-la: "Bonita, elegante, feliz", decretei a mim mesma satisfeita.

Suso Cecchi D'Amico

### 1.1 Um roteiro para ver

Suso Cecchi D'Amico afirmou que o roteiro de um filme deve ser escrito com os olhos. Segundo a autora, um roteiro deve ser concebido para ler/ver. Como se as palavras se transformassem em linhas semelhantes a um caligrama que se pode ver e ler. Na página de um roteiro, espaços vazios evocam imagens em movimento como se estivessem sendo exibidas numa primeira tela em branco: o próprio papel. Esses espaços vazios inerentes ao roteiro são preenchidos pela equipe de produção do filme; o diretor escreve a decupagem, os atores contribuem com notas sobre suas atuações e a equipe utiliza o roteiro para transformar palavras em imagens que vão ganhar movimento. Assim, para que o roteiro se transforme em filme, é preciso que as palavras sejam imagens, que os pontos sejam cortes nas cenas, que as rubricas sejam ações, que os diálogos centralizados sejam atuações, que os cabeçalhos sejam o tempo e o espaço narrativos.

O texto cinematográfico pressupõe um leitor/espectador, um ser que vê imagens ao ler palavras. Palavras dispostas em forma de cenas que, no momento da leitura, se transformam em filme na mente de quem lê. O roteiro, mesmo sendo texto escrito, não pode ser reduzido ao papel de legenda das imagens, pois não se propõe superior como a constante dominância que o mundo confere às letras em sobreposição às imagens. O roteiro é imagem em movimento, quase como se as

---

<sup>4</sup> CECCHI D'AMICO, 1996, p.31.

letras fossem apenas imagens das letras, como figuras desenhadas que evocam imagens. Não há, portanto, uma subordinação das imagens às palavras no roteiro, mas sim uma coexistência, em que ambas se manifestam ao mesmo tempo, em um instante de sincronicidade. Nas palavras, o olhar encontra as imagens. O texto aponta para um olhar provisório que segue um caminho para uma produção futura. Projeto e obra, mas também, o projeto como obra, pois a palavra é remetida ao visível. Na relação entre palavra e imagem, Michael Foucault aponta em *Isto não é um cachimbo*, publicação em que o autor analisa o caligrama na obra de Magritte,

Sinal, a letra permite fixar as palavras; linha, ela permite figurar a coisa. Assim, o caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler. (FOUCAULT, p.24, 2021).

Assim também acontece num roteiro: na intrincada dinâmica do invisível ao visível, são enlaçados os elementos verbais e visuais, da palavra como desenho, do desenho como imagens em movimento, de imagens em movimento como imaginações no papel, do papel para a tela. A palavra, vista como um desenho em si mesma, transforma-se em imagens em movimento na leitura das cenas. O papel em branco é a primeira tela do filme que nasce. O roteiro é como a gestação do filme, o momento em que ainda não se pode ver o bebê, mas é possível imaginar seu rosto. O roteiro também pode ser percebido como uma imagem de uma mulher carregando um filho no colo, uma mulher cuidando do filho para que ele cresça.

O roteiro pode ser considerado o filme no papel, no qual a história, a trama, o tema já estão contidos. Como se fosse o primeiro gesto cinematográfico, um gesto inaugural no processo de construção das narrativas fílmicas. Não é intenção estabelecer hierarquia de mérito ou importância, mas faz-se necessário trazer a discussão sobre o roteiro à complexidade que ele merece. Objeto dinâmico, fluido, mutante, passageiro, inconstante, fugaz, artesanal, incerto, provisório, o roteiro possui características oscilantes que muitas vezes fazem com que se desconfie da contribuição do próprio roteirista ao filme. Na maioria das vezes, o roteiro tem como destino seu desaparecimento, ou pelo menos, se pretende sua mutação em outra matéria. Fazer um roteiro cinematográfico é fazer o desenho do que será a obra, é a elaboração de um guia, uma linha de pensamento, um traçado, um delineamento, um estudo para a realização do filme.

Assim também foram os textos construídos durante a pesquisa de doutorado, que se apresentaram como um desenho antes da escrita final. Esses textos contiveram o roteiro do que é a tese de doutorado. Cadernetas, marcadores de texto, *post-its*, blocos de anotações, e-mails aos orientadores, textos traduzidos, cartas de aceite, projeto de doutorado-sanduíche e relatórios, são algumas partes do processo de escrita final da tese. Abaixo, mostro uma foto da minha caderneta, onde exemplifico o processo de pesquisa ao demonstrar partes de transcrições do roteiro *Ladri di biciclette*, de Vittorio De Sica, feitas na *Biblioteca Luigi Chiarini do Centro Sperimentale di Cinematografia* em Roma, anotações sobre o formato do roteiro *Milagre em Milão*, também de De Sica, notas sobre impressões acerca do trabalho de Suso, tópicos para entrevista com Caterina D'Amico, um desenho *insight* sobre as cartas que Suso enviou a Visconti sobre o filme *Vaghe stelle dell'Orsa*, analisado nesta tese.

Figura 2 - Minha caderneta de anotações de pesquisa de doutorado, roteirizando uma tese.

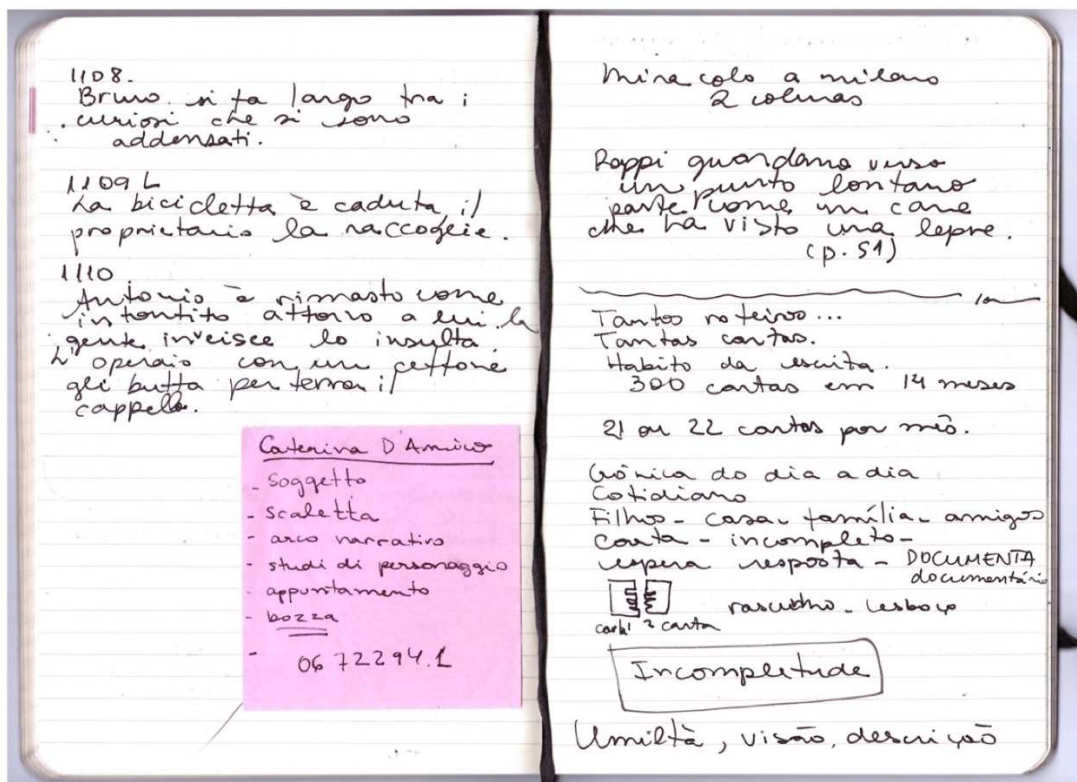


Foto: Ana Fatorelli (2021)

Na etapa inicial de elaboração fílmica, há muitas escritas, inclusive anteriores ao roteiro, que vão acontecendo paulatinamente. Esses textos são ainda mais efêmeros, de difícil acesso, são etapas da construção do filme que na maioria das vezes se perdem, pois, praticamente, nunca são publicados. Ideias, pesquisas, sinopses, argumentos, estudos de personagens, escaletas, arcos narrativos, *beat sheets*, tratamentos e diálogos são as etapas de elaboração do filme escrito até chegarem ao roteiro propriamente dito. É um processo de construção passo a passo até o filme escrito estar pronto no papel. Depois disso, ainda existem as mudanças que podem ocorrer com o filme em andamento. Muitas vezes se recorre ao roteirista ao longo de todo o processo. O roteiro mesmo só fica pronto quando o filme é exibido. Até na montagem o roteirista pode participar, reorganizando as cenas e reconstruindo o ritmo, a estrutura, o peso dos personagens, inclusive criando e inserindo diálogos que podem ser regravados ou dublados. Na Itália, é muito comum a feitura dos diálogos depois que o filme está rodado. O roteirista também pode ser convidado a resolver algum problema na estrutura da história, ao longo de todo processo, desde antes das filmagens, durante ou na montagem. Esse trabalho seria uma consultoria de roteiro, um suporte, ou seja, uma orientação do profissional da escrita fílmica para analisar e trazer soluções a problemas que podem estar ocorrendo na história.

Ao longo da pesquisa, fui me aproximando cada vez mais do ofício da roteirista Suso Cecchi D'Amico, uma artista que possui enorme relevância para a construção do cinema italiano, e foi pouco estudada no mundo. Suso deve ter sido uma das únicas roteiristas mulheres a trabalhar no Neorealismo cinematográfico italiano. Ao longo de sua trajetória, Suso tornou a atriz Sophia Loren protagonista; foi amiga íntima e construiu importantes papéis para Anna Magnani, e suas personagens se deslocam do papel estereotipado que costumam conferir às mulheres. A roteirista criou ambientes para construção dos roteiros coletivos, transitou entre gêneros cinematográficos diversos e trabalhou com os diretores mais importantes do cinema italiano, como Luigi Comencini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Michelangelo Antonioni, Valerio Zurlini, Mario Monicelli, além de William Wyler e Martin Scorsese. Com Visconti, Suso estabeleceu uma parceria de uma cumplicidade preciosa, sendo uma das suas trajetórias mais significativas.

Assim, a pesquisa de doutorado propõe uma reflexão atual acerca do processo de roteirização elaborado por Suso, a partir de uma imersão teórica e analítica em sua

trajetória, de modo a revelar como a autora delineou uma escrita visual inovadora capaz de transformar as narrativas audiovisuais na Itália e no mundo. A pesquisa realiza um mergulho profundo em sua maneira e seu estilo de criar roteiros para o cinema. Suso era muito erudita, uma roteirista versátil que frequentemente trabalhava de forma coletiva. Uma roteirista, uma mulher, que trabalhava num universo predominantemente masculino. Na pesquisa buscou-se documentos de Suso para que os escritos, seu estilo e sua voz pudessem emergir à superfície. Investigou-se a sua escrita cinematográfica para reafirmar sua importância na construção do cinema italiano. A tese parte da hipótese de que Suso ressignificou o papel da mulher em suas personagens, criou estruturas narrativas elaboradas e complexas, resultando em profundo refinamento e domínio da escrita para o cinema. Como metodologia, foram procurados e analisados escritos únicos da autora para que se comprovasse sua efetiva contribuição nos filmes que colaborou, pois Suso trabalhou de forma coletiva em diversos roteiros, com muitos diretores italianos. A ideia era encontrar escritos próprios da autora, principalmente realizados durante o processo de escrita de um filme.

Suso começou na carreira de roteirista durante o Neorealismo cinematográfico italiano. Estudar o roteiro no Neorealismo pode parecer, a princípio, despropositado, já que este cinema esbarra no estilo documental. Mas, ao contrário do senso comum, os estudos mostram que a roteirização é o fator mais relevante para o êxito do Neorealismo, um cinema que influenciou outros tantos movimentos no mundo inteiro. O Neorealismo conseguiu abarcar o real, o acaso, os imprevistos, os atores não profissionais, dentre outras características, justamente por ser inovador na realização dos roteiros. Devido, sobretudo, ao rechaço aos modelos de produção audiovisual industrial, em que os filmes, normalmente, eram “cópias” dos roteiros, o processo de escrita criativa para o cinema neorrealista foi transformador, por meio dos grupos de roteiristas, da construção de roteiros autônomos mais criativos, algumas vezes mais literários, mais plurais, mais sociais e mais idealistas. Os roteiristas precisavam pesquisar o real. No Neorealismo, os diretores e os roteiristas se libertaram, tornando-se autores de suas próprias obras.

O roteiro de um filme é efêmero. É jogado fora depois que os filmes terminam. Talvez porque se transforme num filme acabado que pode ser visto muitas vezes. Em vez disso, no teatro, talvez o texto dramático seja preservado porque a peça é

efêmera. Mas, somente o roteiro que é descartado, muitos documentos que são desenvolvidos durante a escrita de um filme também podem ganhar a lata de lixo, o argumento, o tratamento, a escaleta, os estudos de personagem, o *storyboard*, além de anotações, croquis, desenhos, cartas e mensagens entre os grupos de trabalho etc. Tantos delineamentos, tantos documentos que nunca conseguimos ver por que são raros de encontrar. Algumas vezes ainda temos acesso ao argumento, mas nem sempre é fácil, pois raras vezes são publicados. Na pesquisa, fui atrás desses escritos processuais, pois, numa realização coletiva, era uma chance de encontrar concretamente o estilo de Suso. Mas não é só por isso, visto que é possível enxergar na efemeridade do roteiro e das escritas em torno dos filmes uma obra aberta, um conceito. E esse pode ser considerado o poder dessa forma inicial de um filme. Assim, na tese, a ideia foi expandir o olhar para além dos materiais acabados buscando encontrar os vestígios de uma autora inventiva em seus processos de trabalho. O interesse mais profundo desta tese é dar voz a uma mulher realizadora do cinema italiano. Como o roteiro de um filme é temporário, muitas vezes é jogado fora depois que as filmagens terminam, há sempre uma dúvida do real trabalho do profissional que escreve o filme. Esses elementos são passageiros, transitórios, mutantes. Escritos que são as primeiras formas do filme. Foi a partir destes documentos que a minha pesquisa se desenvolveu, porque foi uma chance de encontrar o estilo de Suso, já que a autora muitas vezes trabalhou coletivamente. A ideia não foi tentar encontrar autores dos filmes, e sim fazer emergir a dimensão colaborativa como uma atividade propriamente de equipe.

No primeiro capítulo, intitulado *Uma roteirista cineasta: a escrita cinematográfica de Suso Cecchi D'Amico*, é apresentada uma pesquisa bibliográfica sobre o trabalho de Suso e os próprios escritos da autora sobre o cinema e seu ofício. Na segunda parte, é apresentado um texto biográfico sobre a vida e a obra de Suso durante sua carreira no cinema. Na terceira parte, é revelada a forma como Suso escrevia os roteiros; a escritora colocava sua máquina *Olivetti* no colo e escrevia sentada no sofá ao redor dos filhos e dos amigos.

No segundo capítulo – *Uma roteirista artesã: inventando imagens, escrevendo com os olhos* –, há uma reflexão sobre a autoria no cinema, uma arte de construção coletiva em que Suso estava inserida. Suso denominava-se uma artesã do cinema. No capítulo, há também um estudo sobre as roteiristas mulheres nos primórdios e a

contribuição de Suso na construção das personagens femininas, principalmente sobre o trabalho em conjunto com as atrizes.

No terceiro capítulo – *Uma roteirista no Neorealismo: Suso Cecchi D'Amico e os roteiros coletivos* –, há um estudo sobre o Neorealismo cinematográfico na Itália, a partir dos roteiros coletivos realizados durante esse período. A escrita para o cinema no movimento é considerada um ponto forte para o desenvolvimento da narrativa sobre o real, uma vez que era necessária uma pesquisa sobre o momento. Na segunda parte, há estudos acerca da roteirização elaborada por Suso durante o movimento, uma vez que foi quando a autora iniciou seu trabalho no cinema. Ainda é apresentada a análise do roteiro de *Ladri di biciclette*, filme em que Suso colaborou durante o período.

No quarto capítulo – *Uma roteirista em ação: o estilo de Suso Cecchi D'Amico* –, há reflexões sobre as adaptações literárias realizadas durante a parceria com o diretor Luchino Visconti, com quem teve sólida colaboração, além da análise dos roteiros *Bellissima* e *Vaghe stelle dell'Orsa*, a partir dos documentos consultados nos arquivos pesquisados em Roma. É o momento de acercar-se ao objeto da pesquisa em si, os roteiros e escritos de Suso e o estilo em que escrevia.

Suso parecia uma profissional muito modesta. Insistia em afirmar que não era uma escritora ou artista, mas sim uma artesã. Entretanto, à medida que me aprofundei em seu trabalho, pude compreender cada vez mais a magnitude de sua contribuição. O mergulho em seu ofício revelou seu estilo único na estruturação fílmica, evidenciando sua habilidade como roteirista refinada e uma *script doctor*, que desempenhava um papel de clínica do cinema italiano. Suso era constantemente convocada para trabalhar em filmes devido ao seu profundo conhecimento da engrenagem da narrativa audiovisual, do arco narrativo e do desenvolvimento de personagens, especialmente as femininas. Ela compreendia o roteiro em sua incompletude, enxergando-o como uma etapa na materialização de uma obra artística cinematográfica. Suso era muito generosa.

As citações presentes na tese foram mantidas no corpo do texto em uma versão bilíngue, com o original em italiano ou inglês e sua tradução para o português. A intenção foi dar voz às falas de Suso (bem como de outros estudiosos e escritores), de modo que pudéssemos quase ouvir suas palavras ao nos aproximarmos de seu vocabulário. Suso, embora muito culta, possuía um discurso bastante simples, afetuoso, prático e desprovido de peso ou pedantismo, como pude constatar em

vídeos, documentários e entrevistas, em publicações escritas ou audiovisuais. Sua filha, Caterina, também mencionou essa característica de Suso. Além disso, ao ler as citações no idioma estrangeiro, acredito que a edição do texto estruturada dessa maneira seja esteticamente mais interessante e objetiva para a leitura, pois não é necessário buscar a versão original no final do capítulo ou em notas de rodapé. As traduções dos idiomas estrangeiros foram realizadas por mim.

Na tese, à semelhança da pesquisa realizada, a imersão profunda se dá a partir da apresentação da roteirista, das conceituações teóricas, dos estudos contextualizados sobre os momentos históricos, que gradativamente adentram cada vez mais até alcançarem as cartas trocadas entre Suso a Visconti, constituindo-se como os elementos mais tangíveis de sua expressão pessoal na escrita para o cinema. As cartas revelam seu interior, sua intimidade, sua essência. Suso não guardava os roteiros que escrevia, tampouco os demais textos relacionados a eles. De acordo com Caterina D'Amico, sua filha, Suso era desapegada e os descartava. Por conseguinte, somente foi possível resgatar as cartas de Suso e não as respostas de Visconti, uma vez que Suso, possivelmente, as descartou. Entretanto, Visconti as preservou em seu arquivo, o qual posteriormente foi doado à *Fondazione Gramsci*. Dessa forma, uma parte decisiva da pesquisa residiu no período de realização do doutorado-sanduíche, durante o qual foi possível aprofundar o estudo sobre a roteirista de variadas maneiras, conforme descrito no *Roteiro da pesquisa de doutorado-sanduíche*.

## **1.2 Roteiro da pesquisa de doutorado-sanduíche**

Durante a pesquisa de doutorado, fui gradualmente me acercando ao trabalho de Suso Cecchi D'Amico. Tive a oportunidade de ler alguns de seus roteiros ainda no Brasil, como *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco e seus irmãos*), dirigido por Luchino Visconti, e *Le Notti Bianche* (*Noites Brancas*), com a publicação organizada por Renzo Renzi. Além disso, encontrei um trecho do livro *Scrivere con gli occhi, lo sceneggiatore come cineasta: il cinema di Suso Cecchi D'Amico*, escrito por Fábio Francione, que apresenta diversos depoimentos da própria roteirista. Através dos trechos que li das obras de Suso, comecei a ter uma percepção mais clara de sua abordagem de



trabalho, sua visão sobre o cinema e sua compreensão do mundo. Logo percebi a importância de aprofundar em seu universo para identificar elementos concretos que confirmassem seu impacto significativo no cinema. A ideia era trazer à luz seu processo de produção, sua maneira de escrever e pensar, destacando sua valiosa contribuição para o cinema italiano. Dessa forma, busquei revelar a importância da roteirista na construção da narrativa cinematográfica e sua influência na construção do cinema italiano.

Para ampliar a pesquisa e ter a possibilidade de consultar documentos inéditos essenciais ao escopo dos estudos, fiz a seleção para o doutorado-sanduíche por meio da bolsa Capes-Print UFMG. Fui selecionada, mas a data da viagem precisou ser adiada por causa da pandemia de covid-19. Em setembro de 2021, no último mês do verão romano, finalmente consegui chegar à capital da Itália para realizar a pesquisa no exterior. Desde o início o professor da *Università La Sapienza di Roma*, Andrea Minuz, se mostrou disponível para colaborar, pois encontrou no tema da pesquisa um lugar ainda não muito explorado. Por seus relatos ainda não tinha encontrado até o momento um trabalho acadêmico de mestrado ou doutorado acerca da roteirista. Minuz entende a importância de Suso na construção do cinema italiano. Marquei uma data para a primeira reunião com o professor. Ele me recebeu na sessão de Filmes e Estudos de Mídia do Departamento de Cinema, Fotografia e Televisão, História, Antropologia, Religião, Arte e Espetáculo da Universidade. Conversamos um longo tempo sobre o tema e ele me deu algumas indicações de lugares para visitar, pesquisar e pessoas para tentar contatar.

Um dos lugares que precisava visitar era a biblioteca *Luigi Chiarini*, do *Centro Sperimentale di Cinematografia*. O *Centro* possui a *Scuola Nazionale di Cinema*, inaugurada há mais de 80 anos, é a primeira escola de cinema da Itália. Também possui a *Cineteca Nazionale*, um dos mais antigos e importantes arquivos cinematográficos do mundo. Além da biblioteca *Luigi Chiarini* e um setor editorial. A biblioteca, criada em 1935, possui a maior coleção de roteiros cinematográficos existente na Itália, também é onde se encontra o maior acervo sobre a roteirista em estudo.

Figura 3 - Foto *Centro Sperimentale de Cinematografia* e entrada da biblioteca *Luigi Chiarini*



Fotos: Ana Fatorelli (2021)

Em meu trajeto de pesquisa, iniciei minha jornada na biblioteca Luigi Chiarini. Após agendar uma visita, fui solicitada a indicar previamente os documentos que desejava explorar. Durante meu dia de imersão na biblioteca, era permitido pesquisar até nove obras, caso fossem publicações como livros e revistas, ou até seis documentos pertencentes à coleção especial, englobando roteiros, argumentos e escaletas. Estrategicamente, selecionei predominantemente materiais especiais, concentrando-me nos roteiros de Suso, cuja relevância era primordial para a minha pesquisa. Na sala de leitura, pude ter acesso ao roteiro de *Ladri di biciclette* e *Milagre em Milão*, de Vittorio De Sica, e *Le amiche* e *I Vinti*, de Antonioni, artigos de Suso e outros materiais. Retornei ainda muitas vezes à biblioteca para continuar a pesquisa, pois não era possível fotocopiar os materiais. A única forma de obter uma certa cópia era transcrevendo as partes dos escritos. Selecionei alguns trechos finais do roteiro de *Ladri di biciclette* para realizar a transcrição. Escolhi o trecho final desse filme

porque, pelo que pesquisei, foi Suso que inventou o fechamento da história, em que Antonio Ricci, o personagem principal, rouba a bicicleta. No capítulo em que desenvolvo uma análise do filme, explico com mais detalhes sobre a cena final e sobre a forma estilística e estética do roteiro, além de discorrer sobre a personagem feminina do filme.

Outro local fundamental para a pesquisa foi o Arquivo Luchino Visconti localizado na *Fondazione Gramsci*. Os documentos de Luchino Visconti foram doados à *Fondazione* por sugestão de Suso em razão da amizade que Visconti tinha com o diretor da fundação, Franco Ferri, durante os tempos da militância antifascista. Uma hipótese é que Suso conversou com Ferri no ano de 1978 sobre a possibilidade de a fundação acolher o arquivo de Visconti, de acordo com informações publicadas no site da *Fondazione*<sup>5</sup>. Giovanna Bosman e Cristiana Pipitone me acolheram muito bem durante a visita ao arquivo. Os materiais são muito bem-organizados e é possível pesquisar uma infinidade de documentos raros e não publicados. Mais do que os roteiros e argumentos disponíveis na biblioteca Luigi Chiarini, a qual possui um acervo enorme de Suso incluindo suas colaborações com diversos diretores, na Fundação Gramsci é possível consultar diversos tipos de materiais que compõem o processo de realização fílmica especificamente elaborado na filmografia de Visconti. Neste sentido, o Arquivo Visconti foi de fundamental importância para a pesquisa realizada na minha tese. Se a ideia era encontrar o processo de escrita criativa de Suso, o lugar que contém documentos que atestam sua relevância na construção dos filmes é o Arquivo Visconti. Lugar onde é possível encontrar roteiros em diversas versões, argumentos, escaletas, estudos de personagens, correspondências sobre a produção do filme e sua escrita etc.

Também consegui marcar uma conversa com a filha de Suso, Caterina D'Amico, no apartamento que Suso vivia, à *Via Nomentana* 331 em Roma. Caterina foi produtora de cinema e teatro, assistente de direção, publicou muitos ensaios em revistas italianas e estrangeiras e, também, foi diretora da *Scuola Nazionale di Cinema*, do *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Caterina conviveu desde sempre com o universo artístico italiano proporcionado por sua família. Da mesma forma tinha

---

<sup>5</sup> *Archivio Luchino Visconti*, informações sobre a doação dos documentos à *Fondazione Gramsci*. Disponível em <https://www.fondazionegramsci.org/archivi/archivi-di-cinemaletteratureteatro/archivio-luchino-visconti/>. Acesso em: 10 dez. 2021.

acontecido com Suso quando era pequena. A *Via Nomentana* fica a dois quarteirões da *Villa Borghese Pinciana*, um parque da cidade onde está localizado a Galleria Borghese, um dos museus mais importantes do mundo, com obras de Bernini, Caravaggio, Leonardo da Vinci, Raffaello, Rubens, Ticiano. Na porta do prédio estava o sobrenome da família “D’Amico”. Achei bonito ler aquele sobrenome, porque me fez pensar sobre as amizades e como isso é tão significativo. Ao chegar fui recebida por Caterina, e fomos até a sala onde nos sentamos e ficamos a tarde inteira conversando sobre Suso. Elaborei algumas perguntas que Caterina respondia gentilmente. Ela me mostrou a biblioteca de Suso e de Emílio Cecchi, os escritos diários da mãe de Suso (a artista Leonetta Pieraccini), o lugar em que Suso costumava se sentar para escrever e algumas pinturas de Leonetta. Caterina ficou feliz por eu lhe fazer perguntas sobre a avó dela, pois normalmente sempre queriam saber sobre o famoso pai, Emílio Cecchi.

Caterina me respondeu muitas perguntas sobre Suso, apontou três características principais de seu trabalho, que eram, segundo a filha: a humanidade, o cotidiano e o otimismo na vida e no trabalho. Além da característica de Suso ser muito afetuosa. Esses elementos fundamentais provavelmente contribuíram para a forma como Suso construiu suas histórias e personagens. A humanidade presente nos roteiros de Suso indica sua habilidade em retratar personagens complexos, com emoções e conflitos realistas. Ela buscava explorar a profundidade e a autenticidade das experiências humanas em suas narrativas. Principalmente, nas personagens mulheres. O cotidiano, por sua vez, sugere que Suso tinha interesse em abordar as situações e os dilemas comuns da vida diária. Ela encontrava inspiração nas histórias que se desenrolavam no âmbito do cotidiano, buscando revelar a riqueza e a complexidade presentes nas ações do dia a dia. Além disso, o otimismo na vida e no trabalho reflete uma visão positiva e esperançosa que Suso trazia para suas histórias. Mesmo diante das adversidades e dos desafios, ela provavelmente acreditava de alguma forma, na resiliência humana. Por fim, a afetuosidade mencionada por Caterina sugere que Suso possuía uma personalidade amorosa e carinhosa, o que pode ter se refletido tanto em seus relacionamentos pessoais quanto na forma como ela abordava seus personagens e suas histórias. Essas características ressaltam a importância de Suso como roteirista e como pessoa, revelando um olhar sensível e

humano que contribuiu para a qualidade e o impacto de seu trabalho na construção do cinema.

Ter acesso aos documentos inéditos, pesquisar, ler e transcrever parte dos roteiros, receber as cópias das cartas que Suso enviou a Visconti e fazer a visita à Caterina D'Amico foi fundamental para o aprofundamento da pesquisa de doutorado. Assim, o doutorado-sanduíche objetivou a ampliação dos estudos acerca da roteirização no audiovisual, especificamente sobre a autoria feminina no cinema italiano do século XX. O estudo lançou um olhar ao trabalho de Suso para entender e valorizar a representatividade feminina nas narrativas audiovisuais. Durante a viagem de doutorado-sanduíche foi possível pesquisar fontes primárias essenciais ao escopo da pesquisa por meio do acesso a documentos inéditos encontrados nos arquivos e bibliotecas. Também foi possível realizar pesquisa iconográfica na *Mostra Shows Off* disponível nos estúdios da *Cinecittà*.

Além disso, participei de reuniões e orientações com o Prof. Dr. Andrea Minuz e do seminário de doutorado em Música e Espetáculo (*Filme e Media Studies*) na *Università La Sapienza di Roma* (Departamento de História, Antropologia, Religião, Arte e Espetáculo) no qual apresentei a palestra intitulada *Intorno alla sceneggiatura: Il cinema scritto di Suso Cecchi D'Amico*. A pesquisa realizada no exterior foi fundamental para obter acesso a cópias inéditas de documentos raros que pude trazer ao Brasil, além da orientação primordial do Prof. Andrea Minuz e dos conhecimentos compartilhados com os doutorandos durante a participação no seminário na universidade italiana.

Para publicação na tese dos documentos pesquisados na *Fondazione Gramsci*, foi necessária a solicitação de autorização ao Arquivo, bem como à família de Suso. Não foi possível publicar documentos integrais. São documentos inéditos e não-publicados, por isso tive a autorização de publicar neste texto somente alguns trechos selecionados pontualmente.

### 1.3 Roteiros e aquarelas: técnicas de delineamento

Durante o desenvolvimento de uma tese, as anotações e os fichamentos transformam-se aos poucos no texto a ser entregue. Assim também acontece durante a preparação de um filme, em que o argumento e o roteiro propriamente se transmutam na obra cinematográfica. Essa relação entre as etapas pode ser comparada ao ofício de um artista visual ao elaborar um primeiro desenho utilizando grafite ou aquarela, nos quais, aos poucos, vai adicionando novos procedimentos a essas primeiras camadas até a finalização da pintura. Na elaboração da tese, busquei estabelecer conexões e ressonâncias durante as diferentes etapas da pesquisa, valorizando cada um dos passos, assim como nos trabalhos artísticos em que é possível apreciar cada trecho do caminho a ser percorrido. Valorizar as diferentes etapas da construção dos trabalhos artísticos, de forma com que cada processo seja considerado uma obra autônoma, é um pensamento constitutivo da definição de arte contemporânea. A arte na contemporaneidade é espaço de valorização de todo o processo de criação, em que se utilizam novas técnicas, materiais e formas variadas de produção artística. Visão que se torna a metodologia de pesquisa acadêmica, na qual aprecio o processo inteiro na realização de um trabalho, fato que se revela definidor, em seu caráter ontológico, do próprio objeto de pesquisa que, neste caso, é o roteiro de cinema. Assim, roteiro de cinema é arte. Roteiro é cinema e o roteirista é um cineasta.

A pesquisa para elaboração da tese de doutorado normalmente vai sendo modificada até a sua entrega final. Assim foi com meus estudos que passaram por mudanças ao longo do processo. E, mais profundamente, devido à pandemia covid-19, que alterou o cronograma de estudos do doutorado-sanduíche e colocou a mim e a muitos em isolamento social. Em 2020, durante a quarentena, comecei um trabalho artístico e experimental, usando a técnica de desenho e aquarela, além de realizar pequenos filmes experimentais<sup>6</sup> em diálogo com a arte visual. Destaco que a relação entre as artes é importante para entender como essas expressões artísticas se entrelaçam com o tema central da pesquisa. Isso não apenas amplia nosso

---

<sup>6</sup> Disponível em <https://vimeo.com/anafatorelli>. Acesso em: 10 fev. 2023.

entendimento teórico, mas também nos ajuda a enxergar como a linguagem visual e narrativa presente nesses elementos se relaciona com a estrutura do roteiro de cinema.

**Figura 4 - Aquarela e sanguínea sobre papel de algodão; papel de arroz e aquarela sobre papel de algodão. 2020**



Autora: Ana Fatorelli

Meu interesse tem circulado por procedimentos e materiais que eram considerados, há um tempo, elementos e técnicas de delineamento. Como, por exemplo, o desenho, a aquarela, a sanguínea, o *crayon*. Entretanto, já são considerados métodos usados em trabalhos prontos. Há muitas semelhanças entre o roteiro e as técnicas que eram consideradas como um desenho preliminar, a aquarela usada embaixo do nanquim, a sanguínea em desenhos de croquis, os *crayons*, e outras técnicas de preparação que, ao longo da história e, sobretudo no século XX, foram ganhando autonomia e se concebendo como trabalhos finalizados, justamente por suas potências transitórias e inespecíficas.

Para os filmes experimentais, fiz a edição de imagens reais junto às pinturas em aquarelas, criando um certo movimento nas pinturas. A ideia era fazer testes, e experimentos, um artesanato da edição e das pinturas, criando uma fusão por meio de técnicas diferentes de modos de fazer arte. Fiquei tentando relacionar as artes

entre si principalmente tentando associar o roteiro com as técnicas de delineamento. Ao ler um texto do jornalista, crítico, historiador e curador belo-horizontino Frederico de Moraes sobre o desenho, consegui alinhar importantes ideias acerca dos processos artísticos, permitindo fazer uma associação direta entre o roteiro de cinema e as técnicas de delineamento nas artes visuais. O livro do teórico Jacques Aumont (2004), *O Olho interminável, Cinema e Pintura* também foi fundamental para costurar os estudos.

O desenho é uma forma de expressão muito antiga, existente desde os tempos pré-históricos. Muitas vezes é a primeira etapa de um trabalho artístico que, depois, será sobreposto com outros métodos, como a pintura, por exemplo. Frederico de Moraes (2005) tenta definir o que seria o desenho, entretanto ressalta que não poderia responder ao certo, pois o procedimento não se entrega a definições prévias, situando-se à margem. A técnica conquistou a duras penas sua autonomia justamente por sua característica inespecífica. Moraes ressalta que o desenho

enquanto atividade-meio ele é um instrumento preparatório de outras formas de expressão: anotação, croquis, estudo, projeto. Enquanto atividade-fim ele tem os mesmos privilégios e qualidades de outras categorias artísticas. Porém, mesmo tendo afirmado sua autonomia como linguagem, permanece algo que não se completa nunca, revelando um caráter intermitente, espasmódico, inacabado, processual. O desenhista está sempre buscando concretizar no papel uma determinada sensação, viabilizar como arte um sentimento vago e inadiável. Sob este aspecto seria “menos uma realidade plástica do que um conforto”, “um fato aberto como a poesia”, como escreveu Mário de Andrade (MORAIS, 2005, p. 18).

A aquarela é uma técnica considerada artesanal, vista, muitas vezes, com preconceito, já que a tinta à óleo era mais valorizada. A sanguínea, uma mistura de caulim e hematita num lápis de madeira e outros *crayons* de esboço, como o carvão e a sépia, era um material utilizado na transição do desenho para a pintura. Na arte contemporânea, técnicas de preparação da pintura, antes usadas como delineamento do que viria a seguir, são consideradas obras prontas. O desenho, a sanguínea e a aquarela são alguns dos métodos utilizados em trabalhos vistos como finalizados. A diversidade de materiais e processos usados com ferramentas variadas de trabalho são elementos da contemporaneidade da arte, que não se define na permanência, mas, principalmente, na efemeridade, no intangível e no caráter transitório.



Características que não denotam a perda da memória dessa arte, mas que discutem a própria memória e conservação desses trabalhos.

O roteiro, assim como o desenho, a aquarela e a sanguínea, também possui características intermediárias, de estar entremeios, de ser uma atividade-meio e uma atividade-fim. Mesmo podendo ser considerado autônomo, permanece em um não lugar que é justamente de onde reside sua força. Assim como os roteiros neorrealistas, a aquarela é uma técnica de pintura em que se lida com a incerteza e a fluidez das margens. Características como a imprevisibilidade, a espontaneidade e o controle parcial fazem parte desses meios de expressões artísticas. Desta forma, podemos nos perguntar sobre a escrita para o cinema: será que o roteiro não poderia ser visualizado como uma obra em si? Não seria um filme na forma escrita? Um filme em palavras? Uma primeira forma de cinema? Não residiria precisamente na efemeridade, na transitoriedade, no seu lugar intermediário, a grande potência de expressão do roteiro?

Ao visualizar os roteiros de cinema e o próprio processo de escrita da tese, observo que elementos tais como anotações, desenhos, rabiscos, estudos, fichamentos, índices, rascunhos – na pesquisa; *storylines*, argumentos, escaletas, sinopses, estudos de personagens, croquis, *storyboards*, *sketches*, guias, análises – no filme; e tantos outros elementos são efêmeros, transitórios, mutantes, temporários, passageiros, improvisados, sobrepostos, fluidos. Escritos que, por acaso, se diluem e desaparecem não sendo, na maioria das vezes, considerados uma obra em si. E que em uma visão contemporânea da pesquisa e da arte poderiam ser.

Roteiro é cinema, antes das filmagens e depois quando reside dentro do filme. Roteiro é cinema, mesmo sem o filme realizado. Assim como, o desenho é arte, sem a posterior pintura ou por baixo dela. Paulo Pasta (2007), artista brasileiro, comenta o trabalho de Henri Matisse acerca dos conflitos sobre o desenho e a cor quando se unem,

A linha, principal característica de seu desenho, desaparece. O que fica é o entalhe da cor, como se essa linha agora talhasse em forma a própria cor, tornando-se indivisíveis, amalgamadas. (...) Existiria fora do trabalho, alguma regra mais fundamental que as conexões e derivações criativas que esse próprio trabalho estabelece? (PASTA, 2007, p. 1).

Pasta conclui dizendo que o desenho e a pintura são órgãos do mesmo corpo, vivendo em cooperação para fazer viver, se suportando um no outro (PASTA, 2007). Assim como o roteiro e o filme quando prontos se condensam, se alicerçam, são vivências em temporalidades e durações distintas, palimpsestos, *layers* e desdobramentos dos processos criativos em constante transformação.

Ítalo Calvino (1999) em *Seis Propostas para o Próximo Milênio* discorre sobre o processo de escrita de Leonardo Da Vinci. Calvino aponta que ao artista de Florença lhe interessava mais o processo de pesquisa que a realização em si de um texto a ser publicado. Da Vinci dizia que não tinha um bom relacionamento com as letras, tinha dificuldades com o latim e a gramática, mas “pensava escrevendo e desenhando, e, como que perseguindo um único discurso com desenhos e palavras, enchia seus cadernos com sua escrita canhota e especular” (CALVINO, 1999, p.92). A abordagem de Da Vinci, na qual unia palavras e imagens em seus cadernos, revela uma visão mais ampla da escrita, transcendendo os limites convencionais da linguagem escrita. Sua escrita especulativa, além de demonstrar suas habilidades artísticas, também sugere um processo de escrita e desenho condensados, de forma única e pessoal.

Há muitos roteiristas que trabalham em áreas diversas de atuação profissional. Muitos atuam no campo artístico aliado à escrita. Cesare Zavattini (1902-1989) era pintor, além de jornalista e escritor. A roteirista brasileira Anna Muylaert (1964-) também pinta. Fellini (1920-1993) começou a carreira como cartunista, depois se encaminhou para o roteiro e, posteriormente, para a direção. Ele nunca deixou de desenhar, como o prova o seu *Libri dei Sogni*<sup>7</sup>. E esses são somente alguns exemplos em que se observa que todas as artes estão juntas e vivem conectadas. Influenciam-se, alimentam-se, condensam-se. E o cinema é a união de todas as artes.

De acordo com Caterina D’Amico, Suso não exercia outra função artística profissionalmente, além da escrita, em roteiros e traduções, mas sempre esteve ao lado de muitas artes: o marido era músico e o seu sogro era Silvio D’Amico, um famoso teatrólogo italiano. Ela frequentava muito o teatro, como foi possível observar em suas

---

<sup>7</sup> Em 2007, foi lançado o *Libri dei Sogni*, de Federico Fellini, um livro com desenhos e anotações sobre os sonhos do roteirista e cineasta italiano que serviam de inspiração para seu cinema. Tullio Kezich, biógrafo e amigo de Fellini, ao responder à pergunta sobre o que seria o *Livros dos Sonhos*, ressalta a questão acerca da indefinição dessa obra: “Mais fácil dizer o que não é. Não é só um diário nem um romance, apesar de haver verdadeiras crônicas. Não é quadrinhos. Não é o *storyboard* de um filme. Nem uma síntese pictórica” (KEZICH - Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,na-cama-com-federico-fellini-o-grande-sonhador,85147>. Acesso em: 28 jun. 2021).

cartas. Suso se arriscou um pouco no piano, mas não tocava muito. A roteirista afirmou que pensava em imagens porque desde criança via sua mãe, uma pintora toscana, pintar. Isso a ajudou a pensar imagetivamente.

## 2. UMA ROTEIRISTA CINEASTA: A ESCRITA CINEMATOGRAFICA DE SUSO CECCHI D'AMICO

*La sceneggiatrice ne ha molti di meno. Dato che si parla della donna nei secoli, la scrittrice è sempre esistita, una delle poche, perché è un lavoro che si svolge nell'ambito della casa. C'era quella che si dedicava al ricamo e quella che aveva studiato e cominciava a scrivere.<sup>8</sup>*

Uma roteirista há muito menos. Já que falamos de mulher ao longo dos séculos, sempre existiu a escritora, mesmo que poucas, porque é um ofício que se faz em casa. Houve aquela que se dedicou ao bordado e aquela que estudou e começou a escrever.

Suso Cecchi D'Amico

### 2.1 Escritos de e sobre Suso Cecchi D'Amico

Reconhecida como o pilar do cinema italiano ao elaborar sofisticadas narrativas cinematográficas, adaptar grandes clássicos da literatura, criar ambientes para realização de roteiros coletivos, transitar entre gêneros e fazê-los coexistir em uma mesma obra com sua extraordinária erudição, Suso Cecchi D'Amico foi uma versátil roteirista que contribuiu com a construção do cinema italiano, destacando-se em um meio em que os homens têm reiterada prevalência. Uma figura central do cinema italiano que trabalhou em mais de 100 filmes, em torno da qual gravitaram importantes diretores, que construíram juntos filmes muito significativos. Suso mantinha um frescor de ideias a cada nova produção, sempre cheia de vida e talento em sua arte de narrar. Mantinha em sua atitude um discurso crítico, um rigor cultural e uma erudição refinada de uma mestra da estilística narrativa.

---

<sup>8</sup> CECCHI D'AMICO apud BELLUMORI 1972, p. 88.

**Figura 5 - Suso Cecchi D'Amico escreve à máquina**



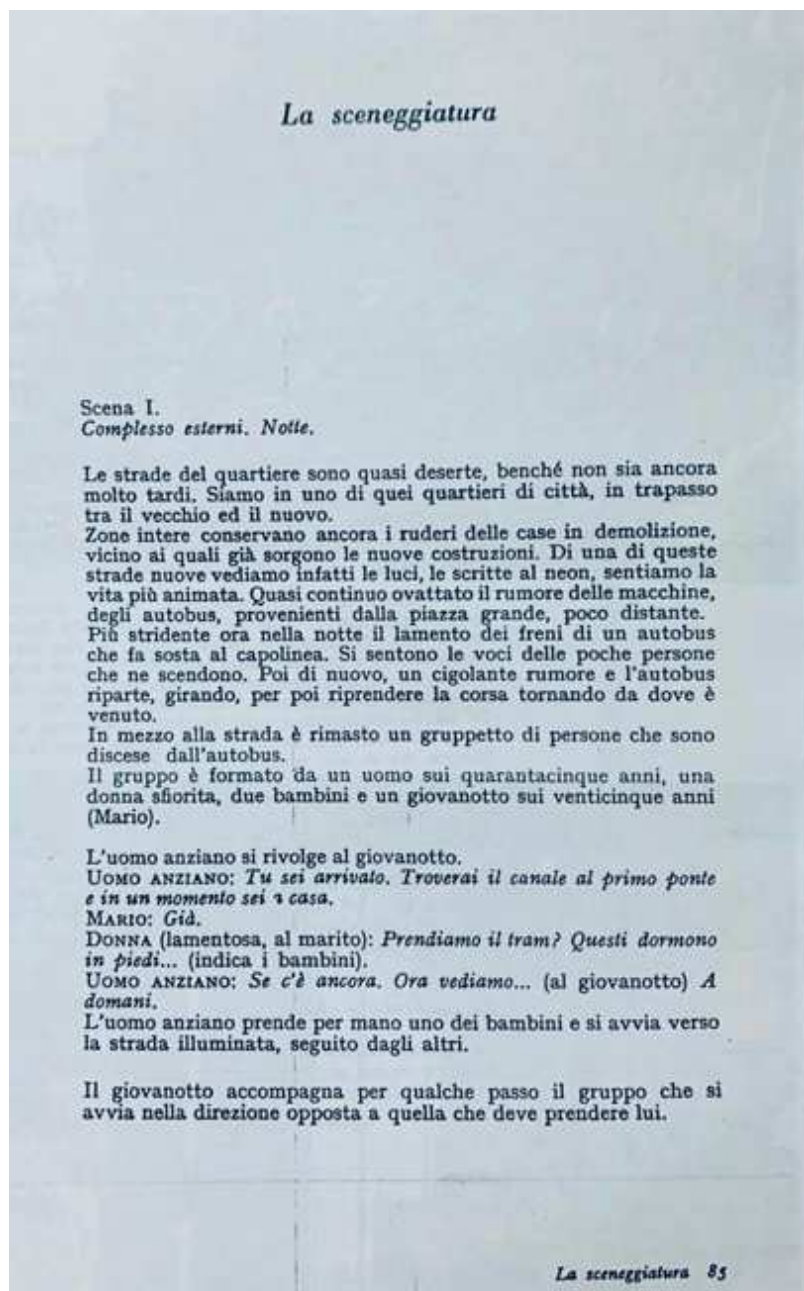
Fonte: *Frame* do documentário *Suso La signora del cinema italiano: conversazione con Margherita d'Amico*, de Luca Zingaretti.

“Suso Cecchi D’Amico é a roteirista que escreveu a história do cinema italiano”; “a rainha dos roteiristas”; “a rainha da *Cinecittà*”; “a predileta de Visconti”; “a melhor amiga de Anna Magnani”; “a mais célebre roteirista”; “a senhora que inventava o cinema italiano”; “roteirista mulher pioneira no pós-guerra”; “mãe do cinema italiano”; “a grande roteirista” – estes são alguns títulos de reportagens italianas sobre Suso, que ressaltam a importância que a crítica confere à autora na história do cinema italiano.

Meu primeiro contato com um roteiro de Suso foi no mestrado, quando tive orientação preciosa do professor Luiz Nazario. Por meio da indicação do nome do professor Mauro Porru – hoje aposentado como professor adjunto de Língua, Literatura e Cultura Italianas da Universidade Federal da Bahia –, tive acesso a um roteiro de Suso. Porru é italiano, foi roteirista e assistente de direção em filmes na Itália nos anos 1960 e 1970. Sua pesquisa acadêmica no mestrado e no doutorado na Universidade Federal do Rio de Janeiro concentrou-se na obra de Visconti. A tese de

Porru é intitulada *Luchino Visconti: o intérprete do estetismo decadente*. Entrei em contato com o professor, que foi muito solícito e me enviou pelos correios uma cópia do roteiro de *Le Notti Bianche*, de Visconti e Suso, em um livro publicado em 1972.

Figura 6 - Primeira página do roteiro de *Le Notti Bianche*, de Luchino Visconti e Suso Cecchi D'Amico, na publicação de Renzo Renzi



Fonte: RENZI, Renzo (org.). *Le Notti Bianche di Luchino Visconti*. Bologna: Cappelli, 1957, p.85

No livro há a versão anterior à filmagem e possui cenas que foram excluídas posteriormente. Na publicação também estão incluídas as anotações do diretor, croquis, entrevistas e outras informações. No mestrado, o objetivo da pesquisa foi realizar uma leitura das dobras entre as artes que se influenciaram, sobretudo, numa proposição analítica sobre o entrelaçamento das expressões que compõem o filme. Por meio da livre tradução realizada por Suso e Visconti, busquei visualizar uma pontuação rica de sentidos em que prevaleceram os níveis simbólico, inventivo, inspirador, mutante e transformador do roteiro ao filme.

Foi minha porta de entrada para a escrita de Suso. Uma roteirista que foi pouco estudada no Brasil e no mundo e é considerada na Itália o pilar do cinema do país, onde a autora possui prestígio impressionante e relevância fundamental para a produção cinematográfica em um longo período do cinema italiano. Uma publicação acadêmica que encontrei sobre a roteirista no Brasil foi o artigo intitulado *Roteirização em Suso Cecchi D'Amico: do Neorealismo Italiano à Contemporaneidade*, da autora Denise Camillo Duarte (2009). Há citações sobre Suso na dissertação *O gênero cinematográfico commedia all'italiana: uma proposta de estudo*, de Celina Vivian Lima Augusto, pela USP, de 2014. Também há entrevistas realizadas com Suso, no jornal *Estado de São Paulo*, chamada *A mulher que foi cúmplice de Visconti*, de Luiz Carlos Merten, de 1991, e outra publicada na revista *Cult*, de fevereiro de 1999, realizada por Maria Andreia Muncini. E há artigos publicados sobre a roteirista em alguns jornais como *Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*, com temas, principalmente, relacionados ao Luchino Visconti, ao Mario Monicelli, também sobre sua premiação em Veneza e sobre a sua morte.

Na Itália, existem algumas publicações da própria roteirista e outras sobre a autora. Os roteiros de cinema realizados por Suso não estão, em sua maioria, publicados. Até o presente momento, não tinha conseguido encontrar nenhuma dissertação de mestrado ou tese de doutorado específicos sobre a autora, no Brasil e no exterior. Entretanto, há algumas publicações sobre ela, como alguns livros de própria autoria e outros sobre a escritora. Também há entrevistas na internet, vídeos com depoimentos, documentários, além de seus próprios escritos não publicados, como cartas, argumentos, escaletas, estudos de personagens e outros documentos.

Há uma publicação de 1954, no terceiro volume da *Enciclopedia dello Spettacolo*, publicado por Ennio Flaiano, que escreve sobre a roteirista de quem era muito amigo.

Flaiano foi roteirista de muitos filmes de Federico Fellini. A enciclopédia virtual Treccani cita o livro como referência na publicação do site *Istituto della Enciclopedia Italiana*, Treccani<sup>9</sup>. Em 1993, uma publicação recebeu o título *Suso Cecchi D'Amico. Scrivere il cinema* e foi organizada por Orio Caldiron e Matilde Hochkofler. Um rico material apresentado como um álbum de família, em que se exibem a biografia da roteirista, uma carta de Visconti a Suso, depoimentos de diretores e profissionais do cinema acerca da roteirista e um capítulo com relatos da própria Suso sobre seu processo de trabalho.

Outra publicação de 1996 tem autoria de Suso; o livro *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita D'Amico* contém uma entrevista da autora à neta. São apresentadas histórias sobre os protagonistas da vida cultural italiana num autorretrato que se mistura às memórias da autora. Este livro se desdobrou no documentário *Suso La signora del cinema italiano: conversazione con Margherita d'Amico*, de Luca Zingaretti, de 2007. No filme, sentada na sala de seu apartamento, Suso conversa com a neta e conta sobre sua trajetória no cinema, sobre os diretores, os intelectuais, os atores e atrizes com quem trabalhou. Também fala sobre sua vida cotidiana, como mãe e mulher.

Estruturado por Fabio Francione, o livro *Scrivere con gli occhi. Lo sceneggiatore come cineasta. Il cinema di Suso Cecchi d'Amico*, foi organizado na ocasião da *Lezioni di Cinema*, em Lodi, em janeiro de 2002. A província de Lodi, na Lombardia, contou com a presença de Suso por três dias para a realização de aulas sobre cinema e sua obra. Na publicação, há textos sobre a autora, entrevistas e escritos da própria roteirista, uma sistematização e reflexão acerca de seu trabalho dividido em três fases cronológicas: de 1946 a 1953, de 1954 a 1971 e de 1972 a 2001, além da filmografia em que trabalhou. Ainda no começo há uma listinha de preços de roteiros feita pela própria Suso, como uma brincadeira sobre os trabalhos que ela e seu sócio na época, Ennio Flaiano, poderiam realizar naquele período, no começo de suas atividades na escrita cinematográfica, em que começaram a ser convidados reiteradamente para a realização de roteiros. Na lista de preços<sup>10</sup>, Suso revela que foi “assim brincando que ambos formamos uma sólida consciência profissional”. (CECCHI D'AMICO, 2002, p.9)

---

<sup>9</sup> Disponível em [https://www.treccani.it/enciclopedia/suso-cecchi-d-amico\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/suso-cecchi-d-amico_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/)). Acesso em: 03 mar. 2022.

<sup>10</sup> A lista de preços de Suso está publicada no final da tese como anexo.



Além disso, no livro, há crônicas com formato de correspondências de Suso publicadas no jornal semanal francês *Cinelandia* com pseudônimo Henriette Duclos. Sua rubrica se chamava *L'aria di Parigi* e eram cartas sobre a atualidade do cinema, do teatro e da vida cotidiana entre Londres e Paris.

Em 2016, foram publicadas cartas da própria roteirista a seu marido Lele, quando ele estava internado na Suíça por dezesseis meses para tratar de tuberculose. Intitulado *Suso a Lele. Lettere (dicembre 1945 – marzo 1947)*, o livro é uma crônica diária sobre os amigos, artistas, músicos e intelectuais, também sobre os filhos, a família e o trabalho de Suso no cinema. Suso enviava cartas ao marido diariamente, às vezes, remetia duas cartas por dia. Caterina me disse que acha que era uma forma de ajudar o marido em sua recuperação. O livro possui um caráter de diário e conta com mais de 300 cartas.

Na publicação do roteiro de *Nella città l'inferno*, de Renato Castellani, Suso assina a autoria do livro publicado em 2003, já que foi a única roteirista do filme, adaptando a novela *Roma, Via delle Mantellate*, de Isa Mari. No livro, há um relato de Suso com recordações sobre a produção. Anna Magnani é a protagonista e, para compor o seu papel, Suso precisou frequentar a prisão *Rebibbia*, em Roma, para recriar a atmosfera do ambiente. Também há um documentário disponível no Youtube sobre a realização deste filme, *Ricordo di un Maestro dimenticato*<sup>11</sup>.

Há publicações de roteiros de Suso, com autoria compartilhada com Visconti e outros colaboradores, como dos filmes *Rocco e i suoi fratelli*, *Gruppo di famiglia in un interno*, do argumento ao filme, *L'innocente*, *Marcia Nuziale*, roteiro de um filme não realizado e *Alla ricerca del tempo perduto*, de um argumento e roteiro também não filmado. De outros diretores foram publicados os roteiros de *La sfida* e *I Magliari*, de Francesco Rosi.

No livro *Scrivere il film: sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, de Giuliana Muscio (1981), há relevantes citações de Suso encontradas e recolhidas em catálogos de mostras e entrevistas publicadas. Giuliana Muscio é professora aposentada da *Università de Padova*, ensinou na UCLA, de Los Angeles e na Universidade de Minnesota, em Minneapolis. Muscio também possui um capítulo sobre o roteiro no Neorealismo, disponível no livro organizado por Mariapia Comand

---

<sup>11</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9rQ5Ky75vj4&t=257s>. Acesso em: 23 out. 2021.

(2006), *Sulla carta: Storia e storie della sceneggiatura in Italia* que conta a história da roteirização na Itália.

Ainda como fonte do trabalho de Suso, encontram-se importantes entrevistas no Youtube, no site da emissora pública nacional da Itália, a Rai Itália, além de depoimentos em extras de DVD's, como no filme *Ladri di biciclette*, de Vittorio De Sica. Alguns dos vídeos encontrados no Youtube são: *Suso Cecchi D'Amico on BICYCLES THIEVES*<sup>12</sup>, disponível no canal do Youtube da Criterion Collection; *Domenico Trischitta intervista Suso Cecchi D'Amico*<sup>13</sup>; *§. 1/- (anniversari-nascita 1914) \*\* 21 luglio* \*\* *Roma: Suso Cecchi D'Amico, sceneggiatrice italiana*<sup>14</sup>; *Incontro con Mario Monicelli, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Rosi e Gillo Pontecorvo (2004)*, disponível no canal do Youtube da *Cineteca Nazionale*<sup>15</sup>; *Suso Cecchi D'Amico e gli amici al caffè*<sup>16</sup>, disponível no canal do Youtube da Ripleys Film; *Suso Cecchi D'Amico racconta il film Ladri di biciclette*<sup>17</sup>; *Renato Castellani: Ricordo di un Maestro dimenticato*<sup>18</sup>; *Suso Cecchi D'Amico "Prepotenti più di prima"*<sup>19</sup>; o documentário *A proposito di... Bellissima (Luchino Visconti)*<sup>20</sup>.

Na internet também é possível encontrar algumas entrevistas escritas concedidas por Suso e artigos de autoria da roteirista. Na revista *Cinema*, disponível no site do *Centro Sperimentale de Cinematografia*, foi publicado o artigo de autoria de Suso, *Dalla pagina allo schermo (1954)*, no qual a roteirista comenta sobre sua adaptação do conto de Camillo Boito para o filme *Senso (1954)*, de Visconti. No site do *Centro*, há também na revista *Bianco e Nero*, de 1972, uma publicação com o título *Le donne del cinema contro questo cinema*, organizada por Cinzia Bellumori, com entrevistas a diversas roteiristas e atrizes, dentre elas, Suso, que responde perguntas sobre a relação entre seu trabalho, sua carreira e o fato de ser uma mulher trabalhadora do cinema. No *Centro Sperimentale* foi possível consultar artigos, textos e entrevistas de e sobre Suso. Encontrei *La figura femminile nella produzione di Suso Cecchi D'Amico*,

<sup>12</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=d2Gs37JdQak>. Acesso em: 25 mar. 2019.

<sup>13</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=S3tGSEImZ5c&t=582s>. Acesso em: 18 jan. 2020.

<sup>14</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8U-RqXpZ9kl>. Acesso em: 10 fev. 2019.

<sup>15</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4QqCBby92Rw&t=858s>. Acesso em: 09 maio 2019.

<sup>16</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FC9BTIh1r7E>. Acesso em: 18 jan. 2020.

<sup>17</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xsrCIndz0EA>. Acesso em: 16 fev. 2019.

<sup>18</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9rQ5Ky75vj4&t=1691s>. Acesso em: 28 jan. 2020.

<sup>19</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nBQpqbBeWz4>. Acesso em: 22 abr. 2019.

<sup>20</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-ViaWEcF2ZI>. Acesso em: 03 maio 2019.

artigo de 1984, de Maurizio Balducci; a entrevista à Suso *Il personaggio esiste*, sobre a roteirização no Neorealismo, e um texto opinativo *Verità a tutti costi*, de Suso.

Em 1999, foi publicada uma extensa entrevista concedida por Suso com o título *The Storytellers: interview with Suso Cecchi D'Amico*, na qual a autora delinea, em inglês, muitas questões sobre sua arte. No site [www.sceneggiatore.com](http://www.sceneggiatore.com) há uma entrevista do ano de 2003 sobre modelos e estruturas, em que a autora compara os modos de produção de roteiro nos Estados Unidos e na Itália, sobre o mercado de trabalho para roteiristas, além de um encorajamento para jovens que queiram seguir no ofício. Em 2019, foi publicada no site *The vision*<sup>21</sup>, uma longa reportagem sobre a obra da autora intitulada *Suso Cecchi D'Amico è la sceneggiatrice che ha scritto la storia del cinema italiano*. Publicado em 2018, o artigo *Suso e Anna. Scritture, performance, corrispondenze. A propósito di Nella città l'inferno di Renato Castellani (1958)*, no qual a autora Cristina Colet descreve acerca da importância da amizade e da parceria no trabalho entre Suso e a atriz Anna Magnani.

Há também duas publicações relevantes, ainda que não especificamente sobre a roteirista, mas que se aproximam da autora. A primeira é o diário da mãe de Suso, publicado em 2015, com curadoria de Isabela D'Amico, neta de Leonetta. A obra intitula-se *Agendine 1911-1929* e apresenta a narração cotidiana dos primeiros anos do século XX sobre a família Cecchi D'Amico. Um diário que contém características de uma escrita muito visual. Suso gostava muito da escrita da mãe, por isso datilografou o diário que, posteriormente, transformou-se no livro.

O filho de Suso, Masolino D'Amico, um cenógrafo de cinema, publicou a edição *Persone Speciale*, em que descreve personalidades do cinema, incluindo a mãe. Outra publicação é o livro sobre a família Cecchi D'Amico, que recebeu o título *Una dinastia italiana. L'arcipelago Cecchi D'Amico tra arte, letteratura, giornalismo e politica*, de Tullio Kezich e Alessandra Levantesi, em que conta a história dos personagens das famílias Cecchi e D'Amico, também quando se unem. Uma família repleta de escritores, críticos, artistas, jornalistas e roteiristas que contribuíram para a construção da arte na Itália.

---

<sup>21</sup> Disponível em <https://thevision.com/intrattenimento/suso-cecchi-damico/>. Acesso em: 25 maio 2020.

**Figura 7 - Escritos de Leonetta Pieraccini que Suso datilografou e, depois, se transformou no livro *Angedine***



Foto: Ana Fatorelli (2021)

Na pesquisa de doutorado, pesquisei produções audiovisuais disponíveis em diversos formatos como documentários, reportagens, entrevistas, depoimentos, mesas redondas, relatos, dentre outros, que funcionam como uma arqueologia reveladora de processos de criação e de visões de mundo da autora. Esses materiais audiovisuais trazem marcas da oralidade como momentos de emoções, repetições nas palavras, gestos e olhares, próprios de um discurso que acontece na espontaneidade. Esta pesquisa pretendeu abranger formas de conhecimento que

expandem os textos formais ao abarcar os processos de criação e reflexão sobre o cinema tanto quanto os produtos como os roteiros e os filmes em formatos variados. A ideia foi expandir o olhar da pesquisa para além da materialidade das obras finalizadas.

Também pesquisei em gravações audiovisuais em forma de entrevistas, depoimentos, mesas redondas e em um filme documentário. Além de toda bibliografia pesquisada, incluindo os citados acima, como os relatos dos colegas de profissão, os depoimentos da própria Suso sobre sua participação na construção dos filmes, os artigos, os livros, dentre outros, seria relevante para a pesquisa encontrar documentos que atestassem a dimensão real da contribuição da roteirista nos filmes em que trabalhou e que pudesse nos fazer compreender sua forma criativa de construção da escrita fílmica, algo que confirmasse as hipóteses acerca de sua singular relevância na realização dos roteiros, já que Suso trabalhou reiteradamente de forma coletiva. Meu intuito era encontrar o estilo de Suso, sua forma de expressão e seu processo de construção artística em documentos que fizessem parte de uma produção cinematográfica. Poucas vezes encontramos roteiros publicados em sua versão original, que dirá, então, encontrar outros materiais que são desenvolvidos em torno do roteiro, como argumentos, escaletas, arcos narrativos, estudos de personagens, correspondência entre a equipe etc. Um material raro e de extrema relevância na elaboração do roteiro cinematográfico. Os documentos de Visconti foram doados à *Fondazione Istituto Gramsci*, por sugestão de Suso, foram organizados por sua filha, Caterina D'Amico, junto à Bruna Conti. Assim, na *Fondazione Gramsci*, foi possível encontrar quatro cartas da autora enviadas a Visconti durante as filmagens de *Vaghe stelle dell'Orsa*. As cartas muito detalhadas possuem diversos elementos como sinopses, fragmentos de roteiro, escaleta, estudo de personagem, observações sobre a fotografia, o tamanho dos planos, o figurino e a maquiagem, e elaborações sobre o final do filme. A ideia foi pelo menos tentar acercar-se ao estilo de Suso, tentar encontrar pistas que poderiam indicar caminhos de sua autoria. Esse foi o método utilizado para encontrar marcas da autora. Pois, mesmo durante a pesquisa aos documentos no Arquivo Luchino Visconti, ainda encontrava materiais coletivos e de autorias não totalmente identificadas. Por isso as cinco cartas inéditas, não publicadas, apenas disponíveis para consulta, assinadas por Suso endereçadas a Visconti estavam guardadas na sessão de escritos do diretor. Há quatro cartas que

contêm conversas entre Suso e Visconti sobre o filme *Vaghe stelle dell'Orsa*. As cartas de Suso que encontrei foram, em ordem cronológica de 2, 10 e 20 de outubro de 1964, além de uma correspondência sem data, mas, provavelmente, do mesmo período, pois se trata do mesmo filme. Existe ainda uma última carta de 30 de setembro de 1970 com uma proposta de uma adaptação de um breve conto que seria enviado anexo, mas que não consegui localizar qual seria, pois não estava anexada à correspondência.

Alguns documentos do Arquivo Luchino Visconti estão digitalizados, outros apenas disponíveis em forma impressa, mas todos se encontram disponíveis para consulta apenas presencialmente. Precisei agendar uma visita para realizar a pesquisa. Assim, na data combinada, entrei na sala do arquivo e, com o acesso liberado pela funcionária, foi possível investigar. Caso necessário, ou caso as imagens não estivessem ainda digitalizadas, era possível solicitar consulta ao material original. Não é permitido fazer cópias dos documentos na íntegra, sobretudo, os argumentos e roteiros. É possível receber alguns originais, mas não é permitida a publicação, pois são reservados por direito autoral. Há muita documentação no arquivo selecionada por filmes. Desde argumentos, escaletas, estudos de personagens, apontamentos etc. Mas, na pasta *Escritos de Visconti*, encontrei além dos escritos do diretor as cartas de Suso. Não encontrei as cartas de resposta de Visconti à Suso, possivelmente porque ela as jogou fora. Caterina me disse que Suso não guardava os roteiros após a filmagem, pois normalmente os jogava fora, a não ser os roteiros não filmados. Mas, se era filmado, fazia jus à efemeridade do material escrito. Quando encontrei as cartas e comecei a lê-las fiquei muito impressionada com tudo que tinha encontrado. Neste dia, saí da *Fondazione* no frio outonal romano com um nó na garganta, lágrimas nos olhos e um sorriso por baixo da máscara. Precisava caminhar para pensar melhor naquelas cartas. Fiquei realmente emocionada. Não acreditei que tinha encontrado algo muito valioso. Nunca imaginei que iria me deparar com um documento tão sofisticado e cheio de possibilidades a ser explorado na pesquisa. Era uma amostra muito complexa sobre o processo de criação de Suso, sua relação com Visconti, sua interferência real no filme em diversos aspectos. Penso que é possível buscar e fazer inferências de características que se repetem na forma geral de realização da escrita cinematográfica de Suso.

É possível encontrar nas cartas muitos elementos minuciosos, com descrição detalhada que dizem sobre as características do trabalho de Suso. O estilo da roteirista possui um caráter um pouco flutuante, diferente em cada projeto devido ao ecletismo da autora. Mesmo assim, alguns elementos se repetem como temas cotidianos, a humanidade, a construção complexa de personagens – principalmente femininas –, a estrutura da narrativa, com os estudos de personagem, arco narrativo, escaleta, desenvolvimento de argumento. Principalmente a questão da estrutura narrativa. Suso assistiu aos copiões das filmagens e fez relatos, deu conselhos sobre a direção, a fotografia, o tamanho dos planos e o figurino e a maquiagem, além de que procurou solucionar problemas no roteiro e na estrutura narrativa, na disposição das cenas. Também relata conversas com o produtor do filme Franco Cristaldi e organizações da história em relação à própria produção do filme. Inclusive, dialogando, através de Visconti, com o produtor em alguns momentos. Ou seja, um material extremamente rico, com muitos elementos para serem analisados. Juntei as cartas à publicação do roteiro do filme no livro *Vaghe stelle dell'Orsa... di Luchino Visconti: dal soggetto ao film; a cura di Pietro Bianchi*, uma publicação de 1965 com duas versões do roteiro, a anterior à filmagem e a posterior; e o próprio filme realizado. O livro, organizado por Bianchi, contém textos de Visconti, de Franco Cristaldi, o produtor do filme, também apresenta o primeiro roteiro, o roteiro filmado e um diário de bordo do primeiro assistente de direção. Desta forma, foi possível obter um material relevante que me permitia fazer inferências e em que podia tentar comprovar minhas hipóteses. Portanto, elegi esses materiais para um mergulho teórico-analítico, já que era o objeto que eu possuía com mais elementos para analisar: desde as cartas, os depoimentos nos livros, o argumento, o roteiro e o filme em si, tendo em mãos, sobretudo, documentos exclusivos de Suso. Assim, para a análise do roteiro de *Vaghe stelle dell'Orsa* foi utilizado o filme em si e, principalmente, sua primeira forma escrita. Além do livro e do filme, foram utilizadas as cartas inéditas de Suso encontradas no Arquivo Luchino Visconti da *Fondazione Gramsci*. Na *Fondazione*, além de vários documentos de Visconti, também encontrei diversas versões do roteiro do filme *Bellissima*, com o argumento de Zavattini. Selecionei algumas páginas do roteiro, pois pude pesquisar que Suso foi fundamental na roteirização do filme. Zavattini escreveu o argumento e depois o roteiro foi desenvolvido por Suso, com a colaboração de Francesco Rosi e Visconti, como foi possível demonstrar durante a pesquisa.

Uma “coincidência” é que os escritos de Suso estão em cartas enviadas a Visconti, assim como o modelo de formatação de roteiro *Master Scenes*, que é escrito em papel tamanho carta (27.94cm x 21.59cm) para que cada página seja referente a um minuto de filme. A fonte utilizada no modelo é a *Courier* ou suas variações, uma fonte criada como semelhança a tipografia das máquinas de escrever, que utilizam o monoespaçamento, ou seja, os caracteres possuem o mesmo tamanho na largura para todas as letras e pontuações. O monoespaçamento da fonte *Courier* permite que o tempo de leitura seja mais facilmente estimado. Como cada página do roteiro *Master Scenes* representa aproximadamente um minuto de filme, o uso de uma fonte monoespaçada ajuda a criar uma relação direta entre o tamanho físico do texto e sua duração estimada em tela. O modelo *Master Scenes* é padrão de formatação norte-americano adotado, cada vez mais, em diversos países.

**Figura 8 - Fotos da sala de pesquisa do arquivo da *Fondazione Gramsci* em Roma e uma caixa com documentos não publicados de Luchino Visconti. A caixa contém os documentos não digitalizados sobre o filme *Vaghe stelle dell'Orsa***







Fotos: Ana Fatorelli (2021)

## 2.2 Vida e obra de Suso

Poucos dias antes do início da Primeira Guerra Mundial<sup>22</sup>, nasceu Giovanna Cecchi D'Amico, apelidada de Suso carinhosamente pela família. No documentário *Suso La signora del cinema italiano: conversazione con Margherita d'Amico*, de Luca Zingaretti, Margherita, a neta de Suso, conta que a avó se chamaria Susana, assim como as filhas de Shakespeare que se chamam Judith e Susanna. Como conta a neta, Emilio pensara em fazer a homenagem, já que a irmã de Suso se chamava Giuditta. Mas o pai sentiu que seria uma comparação prepotente, por isso, decidiram registrar como Giovanna. Acontece que logo ao nascer já a apelidaram de Suso, um pequeno nome somente para que não ficasse um paralelo tão evidente.

<sup>22</sup> A primeira Guerra Mundial começou em 28 de julho de 1914 e durou até 11 de novembro de 1918.

Era 21 de julho de 1914, quando sua mãe, Leonetta Cecchi Pieraccini<sup>23</sup>, deu à luz a menina em Roma. Leonetta foi uma pintora toscana de grande relevo. Estudou Belas Artes na *Scuola Libera del Nudo* em Florença e ficou conhecida por sua habilidade em produzir obras que rejeitassem qualquer categorização.

*Mia madre era una brava pittrice, soprattutto una ritrattista, e ha fatto mostre anche in Brasile, ma c'è rimasta poca roba di mamma.*

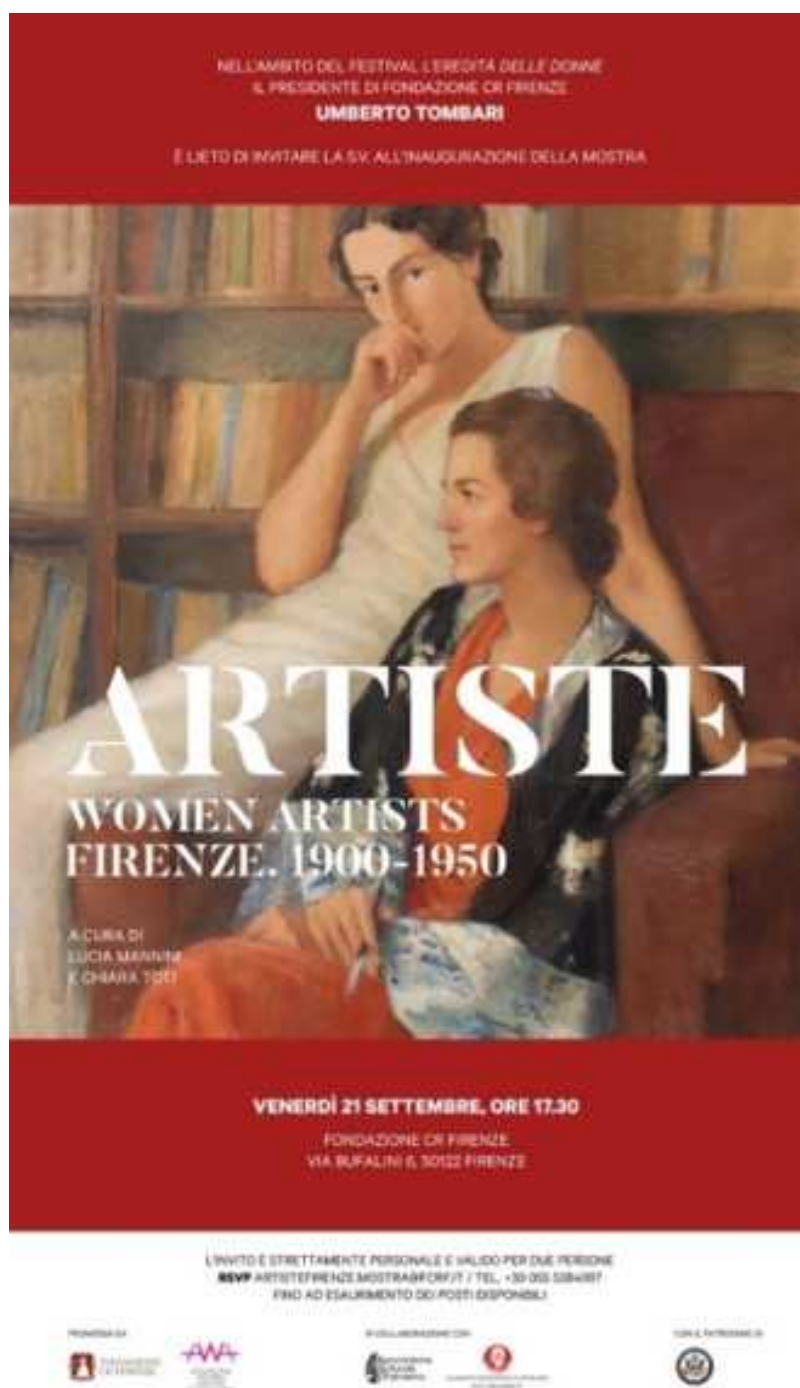
Minha mãe era uma boa pintora, principalmente retratista, e também expôs no Brasil, mas há muito pouco sobre ela. (CECCHI D'AMICO, 1988 In: CALDIRON & HOCHKOFER, 1988, p. 14)

Florença também foi a cidade onde Leonetta conheceu o marido, Emilio Cecchi (1884-1966). Tinham sido apresentados por Fillide Giorgi Levasti (1883-1966), uma artista feminista muito amiga de Leonetta durante os anos de faculdade. Ambas continuaram a amizade, correspondendo-se por cartas, mesmo depois de Leonetta mudar-se com o marido para Roma. Leonetta e Emílio se casaram em 1911 e mudaram-se para a capital, instalando-se à Rua Nomentana, 331, pois Emilio tinha conseguido um emprego no jornal *La Tribuna*. O casal frequentou os círculos literários e artísticos de Roma, convivendo com diversas personalidades como jornalistas, poetas, escritores, críticos, cineastas e artistas. Leonetta expôs em diversos locais, como a Bienal de Artes Visuais de Veneza, na Europa, e nos Estados Unidos. Recentemente, em 2018, seu trabalho foi apresentado em uma mostra intitulada *Women Artists: Florence 1900 to 1950*. Leonetta pintou retratos, paisagens e natureza-morta. Usava tinta a óleo, aquarela e lápis.

---

<sup>23</sup> Dicionário Treccani sobre Leonetta Cecchi Pieraccini (Disponível em [https://www.treccani.it/enciclopedia/leonetta-pieraccini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/leonetta-pieraccini_%28Dizionario-Biografico%29/). Acesso em: 11 maio 2019.

Figura 9 - Cartaz-convite à exposição *Women artists Firenze 1900-1950* com a pintura a óleo de Leonetta Cecchi Pieraccini



Fonte: *Fondazione CR Firenze*<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Disponível em <https://fondazionecrfirenze.it/progetti/artiste-firenze-1900-1950/>. Acesso em: 19 jul. 2022.

Em 2015, foi publicado o diário da artista, *Agendine*, no qual ela escreve de 1911 a 1929. Foi nesse período que Pieraccini começou a escrever sobre seu cotidiano, hábito que a acompanhou por toda a vida. Os escritos tinham sido preservados por Suso, que os datilografou. Posteriormente, foram organizados por Masolino e Isabella, filho e neta de Suso respectivamente. Neles, um retrato de uma importante família italiana que viveu o início do século XX, em momentos de alegrias e tristezas, por meio de uma crônica do cotidiano sobre o que acontecia ao redor da casa dos Cecchi. Numa matéria jornalística do ano de lançamento do diário, Margherita Ghilardi ressalta:

*Narrazione di un mondo, e dentro quel mondo di una famiglia che lo attraversa, le Agendine sono in primo luogo la storia di un'esistenza femminile. Il volto della pittrice, per quanto nascosto in un angolo del quadro e spesso intenzionalmente cancellato, è in questa folla chiassosa di figure il mistero che davvero sa incantarci.*

Narração de um mundo, e dentro desse mundo de uma família que o atravessa, os diários são, antes de tudo, a história de uma existência feminina. O rosto da pintora, embora oculto em um canto do quadro e muitas vezes apagado intencionalmente, é o mistério que realmente nos encanta nessa multidão barulhenta de figuras. (GHILARDI, 2015, p. 07).

Caterina D'Amico me contou que a publicação dos diários de Leonetta fizeram muito sucesso quando lançados. A mãe de Suso possui uma escrita muito visual, quase que cinematográfica, parecendo a um roteiro de filmes. Caterina afirmou que sua escrita é tão expressiva que há planos para o lançamento de mais edições. Essa característica peculiar da escrita materna revela uma conexão intrínseca com o mundo do cinema e sugere uma sensibilidade artística compartilhada entre mãe e filha.

Figura 10 - Suso e Leonetta (1937)



Fonte: Foto de Emilio Cecchi (CECCHI D'AMICO, Suso. *Storie di Cinema (e d'altro): raccontate a Margherita D'Amico*, 1996. Foto na parte central de imagens, sem página.)

Cito abaixo alguns trechos; um que Leonetta descreve sobre o nascimento de Suso e outros quando descreve um sonho e momentos que teve nos anos 1914 e 1915:

*La sera del 20 luglio incominciato le doglie del parto. Emilio era andato a letto presto perché aveva da scrivere l'articolo per il giornale della mattina dopo. La mia cognata Luisa si era pure coricata. La ragazza che gli Spadini ci avevano inviata era sparita. Preparai tutto da me. Quando tutto fu pronto chiamai Emilio perché avvertisse la levatrice. Alle tre di notte (21 luglio) nacque la bambina alla quale furono imposti i nomi di Giovanna, Marianna, Argene.*

Na noite de 20 de julho, começaram as dores de parto. Emilio tinha ido dormir cedo porque tinha que escrever o artigo para o jornal da manhã seguinte. A minha cunhada Luísa também se deitou. A moça que os Spadinis nos enviaram se foi. Eu mesma preparei tudo. Quando tudo estava pronto, liguei para Emilio para avisar a parteira. Às três horas da manhã (21 de julho) a bebê nasceu e receberia os nomes de Giovanna, Marianna, Argene. (PIERACCINI CECCHI, 2015, p.63).

Leonetta descreve alguns sonhos que teve:

*29 febbraio*

*Ho sognato un serpente che mangiava una piattata di fettuccine, aspirandole come se la sua gola fosse una pompa.*

29 de fevereiro

Sonhei com uma cobra comendo um prato de fettuccine, inalando-o como se sua garganta fosse uma bomba. (PIERACCINI CECCHI, 2015, p.31)

*16 dicembre*

*Ho sognato che ero pazza e cosciente di esserlo. Correvo come portata dal vento, per corridoi, cortili e strade illuminate dalla luna. Sono entrata poi in una stanzetta scarsamente illuminata da una lucerna a olio deposta sopra un tavolino: intorno al quale stavano quattro uomini che giocavano a carte. (...)*

16 de dezembro

Sonhei que estava louca e consciente disso. Corri como se levada pelo vento, por corredores, pátios e ruas enluaradas. Então entrei em uma pequena sala mal iluminada por uma lamparina a óleo colocada sobre uma mesa: ao redor da qual estavam quatro homens jogando cartas. (...) (PIERACCINI CECCHI, 2015, p.66)

*19 maggio*

*Il caldo è arrivato di colpo. Ai chiusi ambienti ciechi e muti, e allo splendore della natura esterna, è succeduto un meridionale abbandono precocemente estivo, carico di colori e sentori. La sera, dalla finestra spalancata, si vedono le famiglie riunite a cena e si odono i grilli, le rane, le voci di donne che conversano sulle terrazze o sulle soglie dei portone ancora aperti.*

*Mi è venuto di immaginare un pesce che risalisse un corso d'acqua fino alla sorgente e avesse la fantasia di sprofondarsi nel mistero delle acque sotterranee. Ce ne saranno stati? Io penso di sì.*

19 de maio

O calor chegou de repente. Ambientes fechados, cegos e silenciosos, e o esplendor da natureza externa foram seguidos por um abandono no início do verão cheio de cores e aromas. À noite, da janela escancarada, veem-se as famílias reunidas à mesa e ouvem-se os grilos, as rãs, as vozes das mulheres a conversar nos terraços ou nas soleiras das portas ainda abertas.



Ocorreu-me imaginar um peixe subindo um riacho até a nascente e tendo a fantasia de afundar no mistério das águas subterrâneas. Existiu algum? Acho que sim. (PIERACCINI CECCHI, 2015, p.82)

Suso teve três irmãos. O primeiro filho de Leonetta nasceu morto em 1912. Depois, nasceu Giuditta, que se tornou uma estudiosa e tradutora de literatura inglesa. Em 1914, nasceu Suso. Em 1918, o último filho, Dario, um pintor, escritor, figurinista e cenógrafo. Mesmo com o aumento da família, Leonetta não abandonou o trabalho com a pintura. A mãe de Suso recebeu pouca atenção nas publicações que pesquisei, poucas descreviam seu trabalho de forma mais detalhada. Uma lacuna nos estudos e publicações que revela a necessidade de uma maior valorização e reconhecimento do papel das mulheres no cenário artístico. Normalmente, os escritos concentravam-se no currículo do pai, que foi um dos críticos de arte mais importantes do século XX. Além de escritor, roteirista, produtor, historiador, crítico de arte, Emílio Cecchi foi diretor da sociedade *Cines*<sup>25</sup>, uma relevante companhia especializada na produção e distribuição de filmes na Itália, inaugurada em 1909. De acordo com Suso, a mãe, embora tenha pintado muitos retratos de seu marido, se sentia abafada pelo peso intelectual dele, um profissional muito procurado por artistas. A residência dos Cecchi era um verdadeiro ponto de encontro para artistas e intelectuais, como relata Leonetta em seu diário. Era um ambiente cultural que fervilhava. É plausível supor que as atividades artísticas da mãe tenham exercido influência sobre a obra de Suso como roteirista, pois tanto a pintura quanto o roteiro cinematográfico são formas de expressão visual. Ambos representam maneiras de enxergar o mundo, interpretá-lo e experimentá-lo de forma sensível. Essa influência do ofício materno no trabalho de roteirização de Suso é um aspecto relevante a ser explorado, pois revela uma conexão profunda entre as diferentes formas de expressão artística presentes na família Cecchi. Sobre a influência do ofício da mãe em seu trabalho de roteirização, Suso afirmou que

---

<sup>25</sup> “The Cines Studios were film production studios located in the Italian capital Rome. They were established on Via Veio in 1930 by Stefano Pittaluga, head of the Cines film company, at the beginning of the sound era. It produced Italy's first sound film *The Song of Love* the same year. For several years it was the leading studio complex in Italy, until September 1935 when it suffered a major fire and was largely destroyed. This became a spur for the Italian government of Benito Mussolini to invest in the construction of a new development *Cinecittà*, the largest studio in Europe which opened in 1937. The refurbished Cines studios continued to operate until 1956, but were often rented out for the use of other companies.” (Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Cines\\_Studios](https://en.wikipedia.org/wiki/Cines_Studios). Acesso em: 20 set. 2021.)

*La pittura ha avuto un'influenza benefica. Mi ha insegnato a guardare. Da bambini vedevamo mia madre dipingere, disegnar. Ho imparato a guardare e questo è stato molto importante, sia pur inconsapevolmente. Mi sono abituata a pensare le immagini.*

A pintura teve uma influência benéfica. Ela me ensinou a ver. Quando crianças víamos minha mãe pintar, desenhar. Aprendi a assistir e isso foi muito importante, embora inconscientemente. Acostumei-me a pensar em imagens. (CECCHI D'AMICO in VAGHEGGI, 2000, p. 01).

A prática da pintura pode ter despertado em Suso uma sensibilidade artística fecunda, o que é provável que tenha se refletido em sua escrita nos roteiros cinematográficos. A capacidade de observar e capturar nuances visuais, de explorar a estética e a composição visual das cenas construídas sob o real são elementos presentes em seus roteiros. A experiência com a pintura também pode ter contribuído para o desenvolvimento de uma habilidade narrativa. Assim como na pintura, em que a escolha das cores, formas e pinceladas cria uma atmosfera e pode contar uma história, no roteiro de cinema, a seleção das palavras, dos diálogos e das sequências de ações desempenham um papel fundamental na construção da narrativa. Portanto, é possível perceber uma relação entre o ofício da mãe de Suso como pintora e sua trajetória como roteirista, uma vez que ambos os campos envolvem a expressão visual e a destreza para contar histórias.

O pai de Suso também teve uma contribuição importante na formação da filha. Suso estudou música quando era criança e formou-se no *Liceu Chateaubriand di Roma*, nos anos 1930. A roteirista relata que o pai tinha a ideia de que os filhos fizessem intercâmbio em outros países, para que pudessem ter uma experiência enriquecedora. Hábito incomum para a época, que permitiu a Suso alcançar um espírito de independência num ambiente familiar nada convencional. Inclusive, criando o gosto pela autonomia e o amor ao trabalho. Ela estudou literatura inglesa na *Universidade de Cambridge* e terminou o liceu de língua francesa na Suíça e na França, em Paris. O conhecimento aprimorado na língua inglesa foi uma ferramenta que ajudou a família durante a Segunda Guerra, pois seu pai foi obrigado a se esconder devido às suas atividades antifascistas e a filha teve que sustentar a todos traduzindo textos do inglês.



Figura 11 - Suso e Emilio Cecchi



Fonte: John Philips (CALDIRON, Orio; HOCHKOFER, Matilde. *Scrivere il cinema: Suso Cecchi D'Amico*, 1988, p.44.)

A família Cecchi D'Amico tinha uma aproximação muito forte com a cultura anglo-saxônica. Emilio Cecchi foi um grande estudioso da língua inglesa, tendo publicado diversos livros canônicos acerca da literatura inglesa, como *Storia della letteratura inglese nel sec. XIX*, *Scrittori inglesi e americani*, em dois volumes e *I grandi romantici inglesi*. Emilio Cecchi ainda é considerado o crítico literário mais importante do século XX na Itália. A irmã de Suso, Giuditta, foi uma tradutora de língua inglesa; também o primogênito de Suso, Masolino D'Amico. Em 1938, Suso casou-se com Fedele D'Amico, um músico, filho do importante crítico de teatro italiano, Silvio D'Amico, e tiveram três filhos: Masolino, Silvia e Caterina.

**Figura 12 - Suso e os filhos, Masolino, Caterina e Silvia, em 1951**



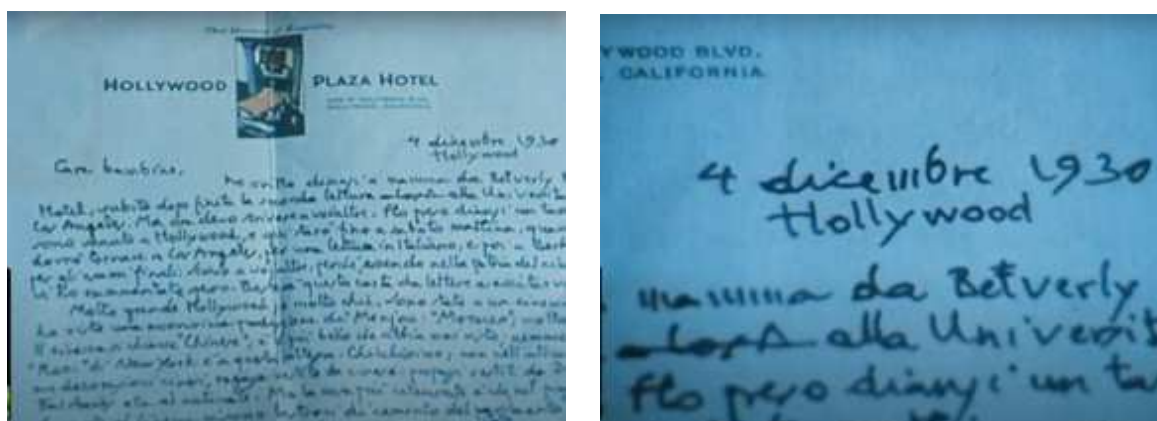
Fonte: Foto de Franco Zeffirelli (CALDIRON, Orio; HOCHKOFER, Matilde. *Scrivere il cinema: Suso Cecchi D'Amico*, 1988, p.21.)

O pai de Suso, Emilio Cecchi, assumiu a direção da *Cines* em 1931, pois o crítico literário poderia aproximar os escritores da arte cinematográfica e, também, porque tinha estado em Hollywood para conhecer o modelo norte-americano de produção de filmes. Ocasão em que também conheceu Buster Keaton. A ideia era reproduzir o *studio system* e os métodos produtivos daquele país. No livro *America Amara*, Emilio Cecchi narra sobre sua viagem à América, quando visitou os Estados Unidos e o México. A contribuição de Emilio Cecchi na *Cines* acabou por valorizar o papel dos roteiristas na produção cinematográfica italiana.

*Cecchi, inoltre, viene scelto anche perché è stato a Hollywood, in quanto si guarda all'industria cinematografica americana come a un modello. In effetti nel cinema italiano degli anni trenta si rintracciano pratiche e scelte produttive che cercano di riprodurre su scala nazionale lo studio system e i metodi produttivi americani; ma l'industria cinematografica nazionale non fece allora (né ha fatto in seguito) il salto di qualità che le avrebbe garantito una maggiore stabilità. (In questo senso si spiegano quindi l'improvvisazione e l'avventurismo, ma anche la libertà creativa che caratterizza l'industria cinematografica nazionale).*

Além disso, Cecchi também é escolhido por ter passado por Hollywood, pois vê a indústria cinematográfica americana como modelo. De fato, no cinema italiano da década de 1930 podem ser traçadas práticas e escolhas de produção que buscam reproduzir o sistema de estúdio e os métodos de produção americanos em escala nacional; mas a indústria cinematográfica nacional não deu então (nem deu desde então) o salto de qualidade que lhe garantiria maior estabilidade. (Neste sentido explicam-se, portanto, a improvisação e o aventureirismo, mas também a liberdade criativa que caracteriza a indústria cinematográfica nacional). (MUSCIO, 1981, p.39)

**Figura 13 - Imagens da carta que Emilio Cecchi enviou aos filhos quando visitou Hollywood em dezembro de 1930**



Fonte: Frames do documentário *21 Luglio 1914 - Nasce Suso Cecchi D'Amico (1914-2010)*<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mXEc4btQQOo>. Acesso em: 13 dez. 2022.

Emílio Cecchi trouxe livros e manuais que colaboraram na carreira de Suso. A filha começou como parecerista. Seu pai levava roteiros para casa e pedia a Suso que os lesse e desse a sua opinião. O trabalho de Cecchi no cinema acabou por contagiar toda a família como descreve Suso:

*Nel 1931 mio padre Emilio Cecchi venne chiamato ad assumere l'incarico di direttore artistico alla Cines, fu una cosa curiosa perché lui non era un uomo di cinema, non era in industriale, era un scrittore, un intellettuale, però era stato a Hollywood e aveva scritto di cinema. Io sostengo naturalmente che gran parte della rinascita del cinema italiano dopo l'avvento del sonoro fu dovuta a lui; gli dette l'impronta facendo film come Acciaio, 1860, Gli uomini che mascalzoni. Quando assunse questo incarico cominciò a chiamare le persone che conosceva, che frequentavano la nostra casa, scrittori, pittori, storici dell'arte come Mario Soldati. Allora si faceva molto vita di caffè e di salotto, la domenica mattina nella nostra casa confluivano tutti e nel periodo in cui mio padre si occupava di cinema si parlava prevalentemente di cinema, in questo modo gente che non se ne era mai occupata ci veniva trascinata dentro. Questo era il clima che io respiravo dentro casa da bambina. Il cinema allora era una cosa colto mitica, più avventurosa, più estrosa; noi ragazzi ne eravamo affascinati e rompevamo le scatole a nostro padre perché ci portasse a vedere lavorazione sui set. Poi anche quando mio padre lasciò l'incarico perché lo assorbiva troppo continuavano a frequentare la nostra casa registi e produttori per avere consigli o per discutere di sceneggiature e si era soliti sentire anche il parere dei più giovani, così come ancora io continuo a fare; così mi davano da leggere le sceneggiature come Piccolo mondo antico o Giacomo l'idealista per sentire cosa ne pensavo.*

Em 1931, meu pai Emilio Cecchi foi chamado para assumir o cargo de diretor artístico dos *Cines*, uma coisa curiosa porque ele não era um homem de cinema, não era da indústria, era um escritor, um intelectual, mas ele esteve em Hollywood e escreveu sobre cinema. Naturalmente, sustento que muito do renascimento do cinema italiano após o advento do cinema falado se deve a ele; deixou sua marca ao fazer filmes como *Acciaio, 1860, Gli uomini che mascalzoni*. Quando assumiu essa função começou a telefonar para pessoas conhecidas, que frequentavam nossa casa, escritores, pintores, historiadores da arte como Mario Soldati. Na época íamos a muitos cafés e tínhamos vida social, no domingo de manhã todos se reuniam em nossa casa e no período em que meu pai estava envolvido com cinema falávamos principalmente de cinema, dessa forma pessoas que nunca haviam lidado com isso foram levadas para dentro da área. Esse era o clima que eu respirava dentro de casa quando criança. O cinema da época era uma coisa culta mítica, mais aventureira, mais caprichosa; nós, crianças, ficamos fascinados com isso e importunávamos nosso pai para nos levar para ver o trabalho nos sets. Então, mesmo quando meu pai deixou o emprego porque o absorveu demais, diretores e produtores continuaram visitando nossa casa para obter conselhos ou discutir roteiros e era costume ouvir a opinião dos mais novos, como eu ainda faço; então eles me deram roteiros como *Piccolo mondo antico* ou *Giacomo l'idealista* para ler e para ouvir o que eu pensava sobre eles. (CECCHI, 1977, 1978, apud MUSCIO, 1981, p.42).



Assim, a presença de Emílio Cecchi na vida e na carreira da filha teve um impacto significativo em seu desenvolvimento como roteirista. Essa prática não apenas proporcionou a Suso a familiaridade com a estrutura e a linguagem dos roteiros, mas também cultivou sua capacidade crítica e sua habilidade em analisar e oferecer pareceres sobre essas obras. Suso teve a oportunidade de se envolver no universo dos roteiros de cinema incentivada pelo interesse de seu pai. Seguindo a ideia de independência e autonomia, Suso começou a trabalhar muito cedo como secretária do diretor do comércio exterior no Ministério da Corporação, mesmo que as tarefas lhes parecessem muito chatas:

*Io avevo preso un pochino questa mentalità di indipendenza e vedevo il babbo che si arrabattava per permetterci di studiare e andare all'estero ed era la mia grande spina nel cuore. Quando sono tornata e mi sono resa conto che lui ci educava a forza di sacrifici, ho voluto guadagnare per conto mio.*

Eu tinha adquirido um pouco essa mentalidade de independência e vi meu pai que lutou para nos permitir estudar e ir para o exterior e foi um grande espinho no meu coração. Quando voltei e percebi que ele nos educava à custa de sacrifícios, quis ganhar dinheiro por conta própria. (CECCHI D'AMICO, 1988, In: CALDIRON & HOCHKOFER, 1988, p. 16)

Depois disso que Suso começou a trabalhar no cinema para revisar roteiros para dar pareceres a pedido de seu pai. No mesmo período, começou uma intensa atividade de tradutora, também em colaboração com seu pai e, depois, sozinha. Em 1945, conheceu Visconti ao traduzir *La quinta colonna*, de Ernest Hemingway, peça que o diretor estreou no teatro Quirino em Roma. Suso traduziu diversas outras obras para ele. Uma parceria que ficou cada vez mais sólida na tradução e no cinema.

Após a guerra, Suso provê a família praticamente sozinha, pois o marido adoeceu de tuberculose e ficou internado por dois anos na Suíça. O trabalho como tradutora foi essencial nesse momento e ainda para iniciar a relação de trabalho com Visconti. No mesmo período, também começou a escrever roteiros. O produtor Carlo Ponti a convidou para roteirizar *Avatar* junto a Moravia, Flaiano e Castellani, um filme que acabou não sendo realizado – trabalho que Suso define como um momento significativo de aprendizado sobre o ofício de roteirista. O primeiro filme roteirizado por Suso que foi realizado é *Mio figlio professore*, de Renato Castellani, de 1946. Seu pai também participou do roteiro, além de outros colaboradores. Segundo Fabris (2009

apud MASCARELLO, 2009), este filme faz parte de um conjunto de obras realizadas num período em que o cinema focalizava um duplo aspecto, com obras de manifestação artística e produto comercial ao mesmo tempo. É um filme que tem uma intenção neorrealista. Com Federico Fellini, Suso trabalhou em 1947, no roteiro do filme *Il delitto di Giovanni Episcopo*, de Alberto Lattuada, tradução de um romance de Gabriele D'Annunzio.

A carreira da roteirista deslanchou com seu terceiro roteiro realizado para o filme *Vivere in pace*, com direção de Luigi Zampa, de 1947. Suso foi responsável por escrever o argumento e o roteiro da obra e o filme foi ganhador do prêmio *Nastro D'argento* de melhor argumento, entregue pelo Sindicato Nacional dos Jornalistas de Cinema Italianos, além de obter grande reconhecimento internacional. Fato que incentivou Suso a prosseguir na carreira de roteirista. Um filme que Bazin aponta ser incontestavelmente uma obra de “resistência”, num momento em que o cinema italiano se caracterizava por sua aderência à época presente. É um filme de época, passado durante a guerra, em 1944.

Com exceção de alguns filmes que são incontestavelmente de “Resistência”, como *Viver em paz* (*Vivere in pace*, de Luigi Zampa, 1947) ou *Il sole sorge ancora* (*O sol ainda se levanta*, de Aldo Vergano, 1946), o cinema italiano caracteriza-se principalmente por sua adesão à atualidade. [...] Os filmes italianos, ao contrário, mesmo quando o essencial do roteiro é independente da atualidade, são, antes de tudo, reportagens reconstituídas. A ação não poderia se desenrolar num contexto social qualquer, historicamente neutro, quase abstrato como os cenários de tragédia, como acontece, no mais das vezes, em graus diversos, no cinema americano, francês ou inglês (BAZIN, 2014, p. 285).

**Figura 14 - Suso quando recebeu o prêmio Nastro d'Argento**



Fonte: CECCHI D'AMICO, Suso. *SUSO a LELE: Lettere. Dicembre 1945\_ Marzo 1947*. Milano: Bompiani, 2016. Foto sem página.

Fonte 15 - Suso no set de *Vivere in pace*, com Aldo Fabrizi, em 1946



Fonte: CECCHI D'AMICO, Suso. *SUSO a LELE: Lettere. Dicembre 1945 \_ Marzo 1947*. Milano: Bompiani, 2016. Foto sem página.

No Neorrealismo italiano, a autora teve um papel fundamental no processo de construção criativa da nova expressão artística que nascia nos anos do pós-guerra, trabalhando em filmes como *L'onorevole Angelina* (1947), de Luigi Zampa; *Ladri di biciclette* (1948), *Miracolo a Milano* (1951), ambos de Vittorio de Sica; *Proibito rubare*

(1948), de Luigi Comencini; *Bellissima* (1951) e, mais adiante, *Rocco i suoi fratelli* (1960), de Luchino Visconti. Foi um período de afirmação e contestação com filmes que conseguiam, sobretudo, emocionar os espectadores com a realidade. Como aponta Bazin (2014) sobre o movimento, “o cinema italiano é certamente o único que salva, no próprio interior da época que ele pinta, um humanismo revolucionário.” (BAZIN, 2014, p.286)

A grande parceria de Suso foi com Visconti, diretor com quem trabalhou em quase todos os seus filmes. Dos 20 filmes de Visconti, Suso trabalhou em 15, que são adaptações da literatura ao cinema, principalmente de grandes romancistas, como Fiódor Dostoievski, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Gabrielle D’Annunzio e Albert Camus. Essa foi uma característica singular do trabalho de Suso, que tinha total destreza na tradução cinematográfica, principalmente em modificar consideravelmente o texto original.

**Figura 15 - Suso Cecchi D’Amico e Luchino Visconti**



Fonte: *Frame* (foto) do documentário *Suso: La signora del cinema italiano conversazione con Margherita D’Amico*, de Luca Zingaretti.



Nos anos 1950 e 1960, Suso também escreveu roteiros de melodramas, comédias e histórias de crimes políticos para importantes cineastas italianos. Com Antonioni, colaborou em *I vinti* (1952), *La signora senza camelie* (1953) e *Le amiche* (1955), vencedor do Leão de Prata no Festival de Cinema de Veneza. Colaborou em *La finestra sul Luna Park* (1956), de Luigi Comencini, entre tantos outros. Em 1953, participou do roteiro de *Roman Holiday*, de William Wyler, mas seu nome não foi incluído nos créditos.

Suso Cecchi D'Amico e Mario Monicelli delinearam um cinema em que se expressou o espírito italiano determinante para a poética impressa no gênero comédia, denominado *commedia all'italiana*, do qual Monicelli foi o maior expoente. Com Age & Scarpelli trabalhou em coletividade para o filme *I soliti ignoti* (1958), de Monicelli.

**Figura 16 - Mario Monicelli com Suso Cecchi D'Amico na Via Nazionale em Roma**



Fonte: Disponível em <https://www.flickr.com/photos/rinobianchiphotojournalism/5220037745>. Acesso em: 10 dez. 2022.

Após a crise do cinema italiano, nos anos 1970 e 1980, foram realizados filmes com temáticas variadas, também, a comédia que tinha sido de certa forma moldada pela ascensão da televisão Itália. Suso trabalhou com Lina Wertmüller no roteiro de *Fratello sole, sorella luna* (1972), de Franco Zeffirelli. E depois roteirizou com Wertmüller a adaptação de *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado, em que a protagonista seria Sophia Loren e Cláudia Ohana seria a Tieta mais jovem. Mas pouco antes de começarem a rodar, o filme acabou sendo cancelado porque o banco que iria financiar o projeto faliu. O filme se chamaria *Miracoli e Peccati di Santa Tieta D'Agreste*. Wertmüller havia conseguido os direitos autorais do livro porque era amiga de Jorge Amado.

**Figura 17 - Suso Cecchi D'amico e Franco Zeffirelli**



Fonte: OLIVERI, 2019.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Disponível em <https://thevision.com/intrattenimento/suso-cecchi-damico/>. Acesso em: 29 mar. 2021.

Suso participou de produções para a televisão em seriados, como *Le avventure di Pinocchio* (1972), de Comencini e seguiu no seu ofício de roteirista também em documentários como *Un amico magico: il maestro Nino Rota* (1999), dirigido por Mario Monicelli e *Il mio viaggio in Italia* (1999), de Martin Scorsese. Em 2006, a autora trabalhou em seu último filme, *L'Inquieta*, de Giulio Base.

**Figura 18 - Suso Cecchi D'Amico e Martin Scorsese na Mostra de Veneza, em 1994**



Fonte: Il Giornale<sup>28</sup>

Em 2010, Suso faleceu em Roma, aos 96 anos. Suso participou da roteirização de cerca de 107 filmes durante 60 anos de dedicação ao cinema, de 1946 a 2006. Suso recebeu a *Laurea Honoris Causa* pela *Università di Bari*, recebeu o David de Donatelo pela obra e, em 1994, Suso recebeu o Leão de Ouro no Festival de Cinema de Veneza pelo conjunto de sua obra. Desde 2012, a Câmara Municipal de *Rosignano Marittimo* instituiu o prêmio Suso Cecchi D'Amico, destinado anualmente ao melhor

<sup>28</sup> Disponível em <https://www.ilgiornale.it/news/laddio-suso-cecchi-d-amico-signora-cinema-italiano.html>. Acesso em: 19 set. 2019.

roteiro original de um filme italiano que possui uma personagem mulher em destaque. A premiação ocorre no dia 21 de julho, data de nascimento de Suso. A cerimônia acontece, normalmente, em Castiglioncello, uma pequena cidade na região da Toscana que Suso costumava visitar.

### **2.3 Com a máquina de escrever no colo: como Suso Cecchi D'Amico escrevia os roteiros**

Escrever com os olhos de quem? Suso definiu o roteiro como uma escrita com os olhos, ou seja, uma escrita que recria o mundo visualmente. Mas, neste caso, uma escrita com os olhos de uma mulher. Os olhos de uma cineasta, como define o título do livro de Fabio Francione (2002), sobre a roteirista: *Scrivere con gli occhi, lo sceneggiatore come cineasta: il cinema di Suso Cecchi D'Amico*, que traduzo colocando o gênero feminino: *Escrever com os olhos, a roteirista como cineasta: o cinema de Suso Cecchi D'Amico*. Uma roteirista escreve com seu corpo, um gesto que define sua forma de olhar o mundo. Na edição de domingo do jornal *La Repubblica*, um dia após a morte de Suso, Alix van Buren publicou uma reportagem especial sobre a roteirista, em que começava dizendo: “*Suso era fatta così: ti fissava sorridente diritto negli occhi, e ti afferrava il cuore*”, “Suso era assim: te olhava sorridente direto nos olhos, e isso capturava o seu coração” (BUREN, 2010, p.1).

Assim, como Suso escrevia os roteiros? Qual era seu método de trabalho? Foi possível conferir que Suso escrevia os roteiros rodeada dos filhos, numa sala luminosa no apartamento que vivia em Roma, à *Via Nomentana*. A roteirista colocava sua máquina de escrever apoiada numa almofada sobre as pernas e datilografava. Era exatamente assim, sentada num sofá com a máquina no colo que Suso roteirizava os filmes. Disse que não tinha um quarto só para ela, como declarava Virgínia Wolff sobre as necessidades de uma mulher. Depois, quando mais idosa, Suso passou a sentar-se numa mesa que ficava num canto da sala perto de uma grande janela de vidro onde se podia observar a rua. Suso escrevia com seu corpo. O corpo de uma mulher.

Figura 19 - Suso em 1959



Fonte: Bridgemanimages<sup>29</sup>

Pude visitar o apartamento em que Suso morou; Caterina, sua filha, me recebeu muito afetosamente e ficamos uma tarde inteira conversando. Conheci o local em que Suso escrevia, um sofá na sala. Era bem fofo e a roteirista tinha seu canto preferido. Foi onde repousei, sem querer, meus pertences. Houve um momento em

---

<sup>29</sup> Disponível em <https://www.bridgemanimages.com/en/knownartist/la-scenariste-suso-cecchi-d-amico-en-mai-1959/photograph/asset/5341520>. Acesso em: 10 fev. 2023.

que perguntei a Caterina onde Suso se sentava e ela indicou o lugar em que eu havia colocado minhas coisas.

Em sua trajetória dentro de um universo masculino, Suso ocupou um papel de destaque e imprimiu em seus roteiros (e, conseqüentemente, nos filmes resultantes) sua própria visão de mundo, criando um conjunto de personagens femininas em busca de independência. Suas personagens fizeram e ainda fazem despontar relações sociais, afetivas e individuais que podem ser transformadoras da sociedade. Suso desfez a lógica fascista, tornando-se produtora de sentidos ao escrever com os olhos de uma mulher. Suso foi uma voz uníssona no meio de homens e conseguiu criar personagens femininas fortes que se deslocam do papel tradicional da mulher nos filmes. Em *Prazer visual e cinema narrativo*, Laura Mulvey discorre sobre como o cinema clássico foi feito por homens e para homens, referindo-se à mulher como pertencente somente ao lugar de ser olhada. Mulvey traz à tona a discussão sobre o papel da mulher no cinema clássico. Segundo a autora, o cinema tradicional foi predominantemente produzido por homens e construído sob uma perspectiva masculina, na qual a mulher é objetificada e deixada ao papel de ser olhada. Mulvey argumenta que a representação feminina no cinema clássico é caracterizada por uma passividade em contraste com a ativação do olhar masculino. Nesse sentido, a mulher se torna um objeto visual que é contemplado pelo realizador masculino e pelo público em geral. Essa dinâmica cria uma hierarquia em que o homem é o sujeito ativo, enquanto a mulher é reduzida a um “objeto passivo de contemplação”. Essa perspectiva de Mulvey lança luz sobre as dinâmicas de poder e representação de gênero presentes no cinema tradicional, uma vez que a “mulher é significativa e não produtora de sentido. [...] A mulher é o elemento passivo e o homem o elemento ativo na economia do olhar” (MULVEY 2003, apud XAVIER, 2003, p. 367) Ao destacar a mulher, no cinema clássico, como um significante visual, mas não produtora de sentido, Mulvey chama a atenção para as estruturas patriarcais e a objetificação da mulher na linguagem cinematográfica. Essa análise crítica de Mulvey influenciou os estudos de gênero e o desenvolvimento de novas abordagens no cinema contemporâneo. A autora faz um convite à reflexão das representações de gênero no cinema e, com isso, incentiva uma busca por maior diversidade de perspectivas e narrativas que desafiem as convenções estabelecidas e promovam uma visão mais igualitária e inclusiva das mulheres no cinema.

A teórica italiana Teresa de Lauretis (1984) também discorre sobre as diversas posições dos que olham no cinema, ao afirmar que o olho que mira através da câmera não é o mesmo que observa a tela. O cinema clássico traz, em geral, o ponto de vista do homem, majoritário ponto de referência lançado ao espectador. Assim a autora aborda a questão do olhar no cinema, destacando que o ponto de vista que observa a tela não é necessariamente o mesmo que opera a câmera. Ela ressalta que o cinema clássico tende a adotar o ponto de vista masculino como o ponto de referência dominante lançado ao espectador. De Lauretis argumenta que o cinema, enquanto forma de expressão artística, é construído a partir de um olhar específico, que pode ser influenciado pela perspectiva de gênero do cineasta e das estruturas patriarcais da sociedade em que ele está inserido. Dessa forma, o cinema clássico frequentemente reflete o ponto de vista masculino, privilegiando a experiência masculina e moldando a forma como as mulheres são representadas e percebidas na tela. Essa perspectiva de De Lauretis destaca a importância de considerar os diferentes pontos de vista no cinema e questionar a maneira como as representações de gênero são construídas e transmitidas ao público. A autora acredita nas novas formas de olhar, que desafiem as normas estabelecidas e abram espaço para uma multiplicidade de perspectivas, incluindo as vozes e experiências das mulheres. Ao trazer à tona a discussão sobre o olhar no cinema, De Lauretis contribui para o entendimento das dinâmicas de poder, representação e identidade de gênero na arte cinematográfica, estimulando uma reflexão crítica sobre as formas como o cinema clássico, muitas vezes, reproduz e reforça certas hierarquias de gênero.

No período do cinema mudo na Itália houve exceções. Cito, especialmente, o filme de 1915 intitulado *Assunta Spina*, dirigido por Francesca Bertini e Gustavo Serena. Foi uma das produções de maior sucesso no período do cinema mudo italiano. Bertini aponta que o filme pode ser considerado o verdadeiro início do Neorrealismo. “Foi minha ideia vagar por Nápoles tirando as pessoas comuns das ruas. Agora todo mundo inventou o Neorrealismo! O verdadeiro filme neorrealista é *Assunta Spinta!*” (BERTINI, 1982, apud MARTINELLI, 1992). Bertini dividiu a direção e atuou no filme, que acaba por propor uma discussão sobre como a mulher era vista na sociedade e no próprio cinema. Para o historiador e crítico Vittorio Martinelli,

*E chi poteva fermarla? La Bertini era così esaltata dal fatto di interpretare la parte di Assunta Spina, che era diventata un vulcano di idee, di iniziative, di suggerimenti. In perfetto dialetto napoletano, organizzava, comandava,*



*spostava le comparse, il punto di vista, l'angolazione della macchina da presa; e se non era convinta di una certa scena, pretendeva di rifarla secondo le sue vedute.*

Quem conseguia pará-la? Bertini ficou tão exaltada pelo fato de fazer o papel de Assunta Spina, que se tornou um vulcão de ideias, iniciativas, sugestões. Num perfeito dialeto napolitano, ela organizava, comandava, dirigia os figurantes, o ponto de vista, o ângulo da câmera; e se ela não estava convencida de uma determinada cena, ela a refazia de acordo com sua visão. (MARTINELLI, 1992).

**Figura 20 - Capa do DVD do filme *Assunta Spina*, 2003 e *frame* do filme com a atriz e diretora Francesca Bertini**



Fonte: capa e frame do filme *Assunta Spina*.

É difícil definir o que seja a escrita *feminina*, tantas são as nuances que percorrem os significados do adjetivo. Não se busca de forma conclusiva a definição dessas acepções, por entender que esta ação seria por demais redutora e restritiva. Analisar escritas fílmicas realizadas por mulheres em busca de um específico feminino, seja na direção, no roteiro ou em qualquer outra função, parece uma leitura extremamente limitada das amplas formas e conteúdo do que pode ser produzido por pessoas do sexo biológico feminino. Entretanto, o fato de existirem, confirmados pelos



dados expostos, poucas mulheres realizadoras, nos diz sobre como a sociedade enxerga e ouve a voz da mulher. Mais que definir uma escrita feminina, o que parece cada vez mais impossível dada a diversidade de papéis assumidos na sociedade, é importante que as mulheres tenham um espaço de expressão e que sejam ouvidas e valorizadas em toda pluralidade. De fato, a definição de uma escrita feminina pode ser complexa e restritiva, pois as experiências e perspectivas das mulheres são diversas e abrangem uma ampla gama de formas de expressão. No entanto, é importante reconhecer que a existência de um número limitado de mulheres na direção e em outras funções de trabalho no cinema reflete as desigualdades sociais. Essa realidade evidencia como a sociedade muitas vezes desvaloriza e silencia as vozes das mulheres. Em vez de procurar uma definição restrita de escrita feminina, é fundamental criar espaços de expressão onde as mulheres sejam ouvidas e valorizadas em sua diversidade. Promover a igualdade de gênero no cinema significa proporcionar oportunidades justas para que mulheres contem suas histórias, explorem suas perspectivas únicas e contribuam para a diversidade e a riqueza do meio cinematográfico. Karla Holanda e Marina Tedesco discorrem sobre a existência sim de uma expressão feminina, em *Feminino e Plural*, ao afirmarem que,

Creio que existe, sim, uma expressão feminina. Entretanto, ela é, antes de tudo, uma expressão libertária de resistência, de formulação política, de expressão transformadora e de construção de novas percepções críticas e projetos políticos. (HOLANDA & TEDESCO, 2017, p.7).

Essa análise das autoras é marcada por uma consciência política, que busca desconstruir as normas e estruturas opressivas, redefinir narrativas, questionar estereótipos e ampliar a representação das mulheres em diferentes esferas, como o cinema. Essa visão ampla da expressão feminina destaca o potencial transformador das mulheres na arte e na cultura. Ao trazer novas percepções críticas e projetos políticos, as mulheres podem desafiar as estruturas dominantes, reivindicar seu espaço e construir narrativas mais diversas. A expressão feminina, nesse sentido, se manifesta como uma forma de resistência e luta por igualdade de gênero.

Lúcia Castello Branco, em *O que é a escrita feminina*, ressalta que o feminino não tem a ver com mulher, mas se refere à mulher. Ela destaca algumas características recorrentes em literatura de mulheres e afirma que percebe sempre a

inserção do corpo no discurso. Este é o ponto que parece relevante nesta pesquisa: pensar os olhos como parte de um corpo. E este é o corpo de uma mulher, levando em conta que a noção de que mulher é algo a se formar, como apontou Simone de Beauvoir (1949), ao escrever que “não se nasce mulher, mas torna-se mulher”.

Um encontro promovido pelo *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em 2004, reuniu Suso, Mario Monicelli, Francesco Rosi e Gillo Pontecorvo que conversaram sobre o processo de escrita para o cinema. O evento filmado e editado por Stefano Landini está disponível no canal do Youtube<sup>30</sup> da *Cineteca Nazionale*. Já no início da reunião, Monicelli pergunta para Suso como era seu processo de criação dos roteiros de cinema. Naquele momento, poucas palavras são ditas. A autora não fala tanto, ainda que os olhares da plateia se direcionem fixamente para sua presença. Logo após ouvir a pergunta de Monicelli, a roteirista não consegue responder sobre qual seria seu processo de trabalho, seu método. É realmente uma pergunta muito difícil de ser respondida com tantos filmes roteirizados. Como pinçar um método, uma característica, uma forma de trabalho? Seria algo fluido, que se movimenta diante da caminhada e dos desafios de cada filme. Então, Suso responde que cada filme era diverso, que havia um período em que todos eram amigos e o ofício da arte cinematográfica os uniam. Mas ela revela como era o processo de criação, dizendo que falavam, falavam, falavam. O diretor e roteirista Francesco Rosi completa o que Suso diz, relatando com detalhes a forma como Suso escrevia. O diretor afirma que todos se reuniam e falavam muito. E, normalmente, depois de certo ponto, após um pouco de conversa, Suso sentava-se no sofá com as pernas cruzadas, colocava sobre seu colo a máquina de escrever e começava a datilografar<sup>31</sup>; explica Rosi imitando Suso gestualmente ao movimentar suas mãos no ar, fingindo que dedilhava as teclas. Suso tinha cursado datilografia e por isso possuía destreza e rapidez com a máquina. Talvez seus dedos fossem acumulando as tantas palavras ditas pelos amigos e por ela mesma e, depois, como que com vida própria, concatenasse as ideias de todos. Suso tinha um conhecimento profundo acerca da forma de se contar histórias e deu um conselho aos iniciantes, dizendo para lerem, lerem, lerem. A roteirista relata que

---

<sup>30</sup> Vídeo *Incontro con Mario Monicelli, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Rosi e Gillo Pontecorvo* (2004). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4QqCBby92Rw>. Acesso em: 12 abr. 2020.

<sup>31</sup> Na reportagem de Alix Von Buren, no *La Repubblica*, o autor escreve que “Suso escrevia com a velha Ollivetti no colo”. Tradução minha de: “Suso scriveva con la vecchia Ollivetti sulle ginocchia” (BUREN, 2010, p. 1).

usava uma máquina pequena, *Olivetti*, e como tinha feito o curso de datilografia, escrevia tão rápido que, logo que falavam, Suso já colocava as palavras no papel, o que facilitava a criação do roteiro.

*Una macchina piccola Olivetti [...] avevo fatto il corso di dattilografia, scrivo molto rapidamente [...] per cui questo facilitava un po' le cose perché appena dette cercava di fermarli.*

Uma máquina pequena Olivetti [...], tinha feito o curso de datilografia, escrevo muito rapidamente [...], isso facilitava um pouco as coisas, porque logo que falavam, já registrava. (CECCHI D'AMICO, em vídeo *Incontro con Mario Monicelli, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Rosi e Gillo Pontecorvo* (2004)<sup>32</sup>

Suso disse que,

*Siccome ero abituata a scrivere con la macchina sulle ginocchia, avevo un pacchettino su cui appoggiarla. È quello ricamato che ho in salotto. (...) Ho sempre fatto in modo di tenere i figlioli quanto più possibile vicini a me, e come fu per Lele, gli amici cinematografici diventarono amici anche loro. (...) Io non ho mai avuto 'a room of my own', come auspicava Virginia Woolf. Ho sempre lavorato nell'unico salotto che c'è in casa.*

Como estava acostumada a escrever com a máquina no colo, tinha um suporte para colocar. É o bordado que tenho na sala. (...) Sempre fiz questão de manter meus filhos o mais próximo possível de mim e, como foi para Lele, meus amigos do cinema também se tornaram amigos. (...) Nunca tive 'um quarto só meu', como desejava Virginia Woolf. Sempre trabalhei na única sala da casa. (CECCHI D'AMICO, 1996, p.99.)

No século XX, muitas mulheres aprenderam o ofício da datilografia para cargos que lhes eram reservados, quase como um trabalho manual, um artesanato. Era uma ocupação que propiciava a emancipação de muitas delas. Entretanto, a máquina de escrever no colo revela um algo a mais, um gesto feminino, assim como uma mãe coloca o filho sobre si. Durante o período do cinema mudo, em vários países, houve muitas mulheres roteiristas. Era mais uma forma em que o ofício da escrita adensava sobre elas como forma emancipatória na sociedade.

Na literatura, ao longo do século XX, há alguns exemplos de mulheres que tinham o hábito de escrever com a máquina no colo. No Brasil, Clarice Lispector também era familiarizada a esse gesto. Numa ocasião, ela respondeu à pergunta, que

<sup>32</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4QqCBby92Rw>. Acesso em: 12 out. 2021.

está no livro *Para Gostar de Ler*, sobre a forma como escrevia. Clarice disse que trabalhava da forma mais esquisita do mundo,

sentada numa poltrona, com a máquina no colo. Por causa de meus filhos. Quando eles eram pequenos, eu não queria que tivessem uma mãe fechada num quarto a que não pudessem ter acesso. Então, eu me sentava no sofá, com a máquina no colo, e escrevia (LISPECTOR, 1995, p. 27).

**Figura 21 - Clarice Lispector escreve com a máquina no colo**



Fonte: Instituto Moreira Salles: Clarice Lispector<sup>33</sup>

Clarice que, assim como Suso, tinha o hábito de escrever com a máquina do colo, publicou em 1968, no *Jornal do Brasil*, um pequeno texto intitulado “Gratidão à máquina”:

Uso uma máquina de escrever portátil Olympia que é leve bastante para o meu estranho hábito: o de escrever com a máquina no colo. Corre bem, corre suave. Ela me transmite, sem eu ter que me enredar no emaranhado de

---

<sup>33</sup> Disponível em <https://site.claricelispector.ims.com.br/2017/10/09/gratidao-a-maquina/>. Acesso em: 27 ago. 2020.

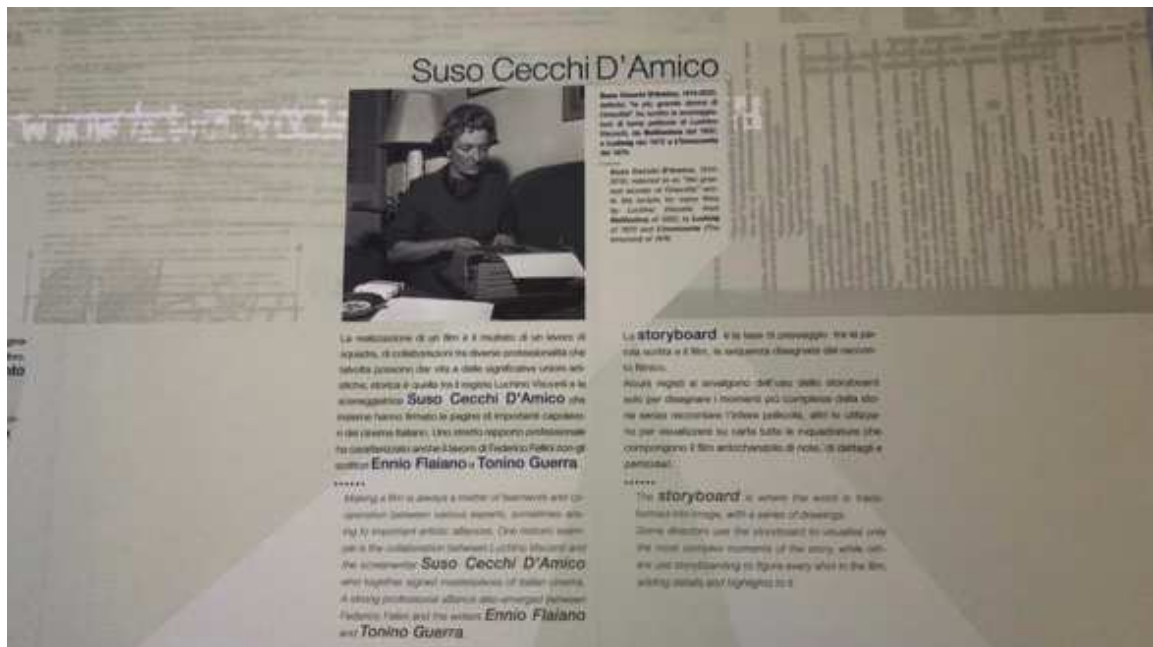
minha letra. Por assim dizer provoca meus sentimentos e pensamentos. E ajuda-me como uma pessoa. E não me sinto mecanizada por usar máquina. Inclusive, parece captar sutilezas. Além de que através dela, sai logo impresso o que escrevo, o que me torna mais objetiva. O ruído baixo do seu teclado acompanha discretamente a solidão de quem escreve. Eu gostaria de dar um presente à minha máquina, mas o que se pode dar a uma coisa que modestamente se mantém como coisa, sem a pretensão de se tornar humana? Essa tendência atual de elogiar as pessoas dizendo que são 'muito humanas' está me cansando. Em geral esse 'humano' está querendo dizer 'bonzinho', 'afável', senão 'meloso'. E é isso tudo o que a máquina não tem. Sequer vontade de se tornar um robô sinto nela. Mantém-se na sua função, e satisfeita.<sup>34</sup> (LISPECTOR, 2020)

Assim, logo que descobri que Suso também escrevia com a máquina no colo ao assistir ao vídeo do *Centro Sperimentale di Cinematografia*, no qual o roteirista Francesco Rosi descreve a forma que Suso escrevia, fiquei tentando encontrar uma imagem da roteirista durante a escrita. Mas ainda não tinha a foto dela em ação, que, por curiosidade, encontrei na *Cinecittà*. Na exposição *Shows off*, há diversas salas com os departamentos de um filme, direção, roteiro, produção, montagem, figurino, maquiagem, efeitos especiais etc. Na sala de roteiro, estava a foto de Suso: de um lado, a plotagem de Suso bem grande, do outro lado, a cópia de um roteiro de Pasolini.

---

<sup>34</sup> Disponível em <https://site.claricelispector.ims.com.br/2017/10/09/gratidao-a-maquina/>. Acesso em: 02 out. 2020.

Figura 22 - Fotos de Suso Cecchi D'Amico com a máquina no colo, da *Cinecittà*, mostra *shows off*



Fonte: Fotos sem créditos, fotografada por Ana Fatorelli da parede da *Cinecittà*, mostra *Shows off* (2021)

O teórico alemão em literatura e historiador das mídias, Friedrich A. Kittler, traz, em *Gramofone, filme, typewriter*, uma arqueologia dos dispositivos tecnológicos do século XX. No capítulo dedicado ao *typewriter*, discorre sobre a relação da máquina de escrever e a mulher.

A palavra inglesa *typewriter* é ambígua. Significa máquina de escrever e datilógrafa. [...] Contudo, a coincidência de uma profissão, uma máquina e um gênero, diz a verdade. (KITTLER, 2019, p. 258).

O autor demonstra num gráfico os dados sobre estenógrafos e datilógrafos nos Estados Unidos divididos por gênero. De forma crescente, já em 1930, as mulheres alcançavam a porcentagem de 95,6% na quantidade de profissionais em comparação com os homens. Ao longo do capítulo, o autor ressalta a questão da rapidez que a máquina pode propiciar nas diversas atividades com a escrita. Suso também tinha muita habilidade com a máquina, sua forma rápida de escrever podia fluir no mesmo ritmo dos seus pensamentos e do emaranhado de palavras das conversas infinitas com os colegas de trabalho. Kittler, no livro, faz uma relação das teclas da máquina de escrever com o piano. Suso também aprendeu piano na infância.

A máquina de escrever tornou-se metralhadora discursiva. O que não por acaso, se chama “gatilho” – a parte que funciona em passos automatizados e discretos, assim como o fornecimento de munição do revólver e da metralhadora, semelhante à grifa do transporte de celulose no filme (KITTLER, 2019, p. 258).

Figura 23 - Poster publicado do livro de Kittler com a publicidade de 1935 da máquina italiana Olivetti com uma mulher



Olivetti MP1, pôster de Xanti Schawinsky.  
Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea, Itália, 1935

Fonte: KITTLER, Friedrich A.; MARTINESCHEN, Daniel; FLORES, Guilherme Gontijo. *Gramofone, filme, typewriter*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: EDUERJ, 2019, p. 256.

No cinema, uma máquina de escrever leve, portátil e que poderia ser apoiada como um filho no colo, também significava, de forma simbólica e literal, o deslocamento físico da mulher ao ocupar novos espaços na produção, seja ao redor dos amigos, seja nos diversos ambientes de trabalho. Há um deslocamento do olhar. Na revista publicada em 1972, *Le donne del cinema contro questo cinema*, organizada por Cinzia Bellumori, Suso responde a questões sobre o trabalho de roteirização de filmes, sobre a mulher e a maternidade. Quando perguntada se há fatores que limitam a expressão das mulheres nos setores artísticos, Suso responde colocando em relevo a questão da escrita:



*Io non ho trovato ostacoli per il fatto di avere una famiglia, me le dico, è un caso molto personale e soltanto legato alla scrittura. Il caso della regia è molto più importante, quello no, lì molto diverso perché entra in gioco proprio una necessità, non solo di presenza fuori, ma di fare l'esperienza dalla base nel modo più totale.*

Não encontrei obstáculos pelo fato de ter família, posso dizer, é um caso muito pessoal e se deve à escrita. O caso da direção é muito diferente porque entra em cena uma necessidade, não só de estar fora, mas de ter a experiência desde a base de forma mais completa. (CECCHI D'AMICO, 1972 apud BELLUMORI, 1972, p. 90).

A máquina no colo é como um filho no colo. Ou como a própria mulher no colo, cuidando de si mesma. Suso participava dos sets de filmagens, fazia pesquisas de campo, visitava lugares, conversava com pessoas na rua, como se fossem seus personagens reais. Escrevia em casa com sua máquina no colo, rodeada dos filhos e dos amigos. Era sua forma de ter criatividade, ao lado de todos e não sozinha trancada em um quarto só seu. Suso encontrou sua própria maneira de estimular seu trabalho ao integrar sua vida pessoal e profissional. Essa abordagem mais integrada e colaborativa pode ter contribuído para a singularidade de sua escrita e seu envolvimento com o mundo ao seu redor. A metáfora da máquina no colo, equiparada à presença materna de um filho ou a si mesma como filha no colo, ilustra de maneira poética a abordagem de Suso em relação ao seu ofício de roteirista. Através dessa analogia, percebe-se que ela não encarava a escrita como um mero exercício solitário, mas como um ato de cuidado, similar à dedicação de uma mãe para com seu filho. Ao participar ativamente dos sets de filmagens, realizar pesquisas *in loco* e envolver-se em conversas com pessoas comuns nas ruas, Suso buscava inserir-se profundamente no universo de seus personagens, conferindo-lhes autenticidade. Essa imersão não se restringia apenas ao espaço físico das filmagens, mas também se estendia à sua vida pessoal, onde ela encontrava estímulo de ação em sua arte em meio à presença de seus filhos e amigos. Assim, a maneira como Suso concebia e estimulava seu processo de trabalho envolvia uma complexa teia de interconexões entre sua vida pessoal e profissional. Ao integrar-se ativamente com o mundo à sua volta, ela concebia histórias que ecoavam autenticidade e ressoavam com o público de forma significativa. Essa forma de enxergar o mundo ao seu redor, permeada por

afetividade e colaboração, contribuiu para a singularidade e o impacto de suas obras no universo cinematográfico.

**Figura 24 - Suso com o filho Masolino no colo e a família ao redor (1940)**



Fonte: CALDIRON, Orio; HOCHKOFER, Matilde. *Scrivere il cinema: Suso Cecchi D'Amico*, 1988, p.17

**Figura 25 - Máquina *Olivetti* de Suso Cecchi D'Amico**



Fonte: *Frames* do documentário sobre o filme *Bellissima*, de Luchino Visconti.

**Figura 26 - Imagens do apartamento de Suso Cecchi D'Amico: Fachada do prédio; sofá em que Suso escrevia; mesa em que Suso escrevia quando estava mais idosa**



Fotos: Ana Fatorelli (2021)

### 3. UMA ROTEIRISTA ARTESÃ: INVENTANDO IMAGENS, ESCRREVENDO COM OS OLHOS

*Se è vero che l'apporto dello sceneggiatore è importante, è anche vero che il risultato finale del film è in mano al regista, e questo io posso dirlo perché ci sono delle sceneggiature che ho fatto che trovo molto più valide del risultato che hanno avuto sullo schermo. Io amo il mio lavoro, mi sono molto divertita a farlo. Il fatto del riconoscimento del successo personale lo trovo molto meno gratificante del divertimento che ho provato.<sup>35</sup>*

Se é verdade que a contribuição do roteirista é importante, também é verdade que o resultado do filme está nas mãos do diretor, e posso dizer isso porque tem alguns roteiros que fiz, que acho muito mais válidos do que o resultado que os filmes tiveram na tela. Eu amo meu trabalho, eu realmente me divirto muito trabalhando. O fato do reconhecimento do sucesso pessoal acho muito menos gratificante do que o prazer que experimento.

Suso Cecchi D'Amico

*In tutti i film che ho fatto mi sono sempre occupata di donne.<sup>36</sup>*

Em todos os filmes que fiz, sempre fiquei responsável por criar as personagens mulheres.

Suso Cecchi D'Amico

#### 3.1 A autora Suso Cecchi D'Amico

É preciso imaginar, ouvir e ver para escrever um filme. Deve-se escrever com os olhos, como definiu a roteirista italiana Suso Cecchi D'Amico, pois o “roteirista não é um escritor; ele é cineasta e, como tal, não tem que recorrer às palavras, mas, sim, às imagens.” (CECCHI D'AMICO, 2002, p.141), acrescenta Suso. Assim, o roteiro cinematográfico é a primeira forma de um filme. Suso concedia papel fundamental no processo ao roteirista que, para ela, merecia ser chamado de autor, ainda que fosse o ofício de um artesão – mesmo num trabalho coletivo. Assim, o roteirista é um cineasta, pois ele molda a primeira forma de um filme através do roteiro. Ele imagina, ouve e vê as cenas em sua mente, e sua habilidade de escrever com os olhos é essencial para transmitir sua visão para a equipe de produção. Embora o roteirista

<sup>35</sup> CECCHI D'AMICO, 1987 apud CALDIRON & HOCHKOFER, 1988, p.74.

<sup>36</sup> CECCHI D'AMICO, 1993, apud FRANCIONE, 2002, p.119.

trabalhe em conjunto com outros profissionais, sua contribuição é única e fundamental para a materialização da história na tela. É um trabalho que envolve a trama, a textura e o tecido de que a história é feita. E é uma forma passageira destinada a se “metamorfosear” em outra coisa (CARRIÈRE, 1995). A efemeridade do roteiro está no fato de que será transformado de “invisível em visível” (CARRIÈRE, 1995, p.32). Jean-Claude Carrière, roteirista que Suso admirava<sup>37</sup>, aponta que “realizar um filme é verdadeiramente um trabalho de alquimia, de transmutar papel em filme. Transmutação. Transformar a própria matéria” (CARRIÈRE, 1995, p. 146). E, para isso, como aponta Carrière, é necessário saber como se faz um filme, assim o roteirista não buscará apenas palavras, ações e fatos, mas deverá recorrer às imagens, enquadramentos, sons, movimentos de câmeras e atuações, revelando da forma mais precisa a imaginação de um filme. Suso dialoga com Carrière, dizendo que

*Come scrive il mio collega Carrière, la sceneggiatura è il bozzolo, e il film la farfalla. Il bozzolo ha già in sé il film, ma è uno stato transitorio destinato a trasformarsi e a sparire. Lo sceneggiatore deve quindi impadronirsi al meglio della materia da trattare, e lavorarci poi con il regista e con i colleghi per trarne una proposta valida in assoluto, mirata a sfruttare al massimo le possibilità del regista ed evitando il pericolo di fare letteratura. Lo sceneggiatore non è uno scrittore; è un cineasta e, come tale, non deve rincorrere le parole, bensì le immagini. Deve scrivere con gli occhi.*

Como escreve o meu colega Carrière, o roteiro é o casulo e o filme a borboleta. O casulo já contém o filme, mas é um estado transitório destinado a se transformar e desaparecer. O roteirista deve, portanto, dominar o tema a ser tratado da melhor maneira possível, e depois trabalhar nele com o diretor e colegas para traçar uma proposta absolutamente válida, visando aproveitar ao máximo as possibilidades do diretor e evitar o perigo de fazer literatura. O roteirista não é um escritor; ele é cineasta e, como tal, não tem que recorrer às palavras, mas, sim, às imagens. Deve escrever com os olhos. (CECCHI D'AMICO, 1995, p. 141).

O cinema é uma arte coletiva, diferentemente da literatura, do desenho e da pintura que, normalmente, são realizados pelo mesmo artista. Já os filmes são feitos, na etapa inicial, por roteiristas e diretores/roteiristas e até produtores. Assim, cria-se um

---

<sup>37</sup> Suso comenta sobre Carrière: “Sempre leio livros escritos por meus colegas como inspiração. O livro de Jean Claude Carrière, *The Secret Language of Film*, é realmente um dos poucos que deixou uma impressão duradoura” (CECCHI D'AMICO, 2021 apud COLVILLE-ANDERSEN, 2016). Tradução minha de: “I always read books written by my colleagues as inspiration. Jean Claude Carriere’s book, *The Secret Language of Film*, is really one of the few that has made a lasting impression”.

trabalho em que as funções de vários profissionais se entrelaçam no processo de criação, trazendo, com isso, a discussão acerca da autoria no cinema. Sabe-se que um aspecto polêmico ao se estudar o papel do roteirista diz respeito justamente à questão da autoria. Para além de querer discutir de quem são os créditos de um filme, seja do produtor, do diretor ou do roteirista, ou de qualquer outro profissional que tenha trabalhado num filme, a ideia é que os olhares de quem realiza sejam expandidos. Jacques Aumont aponta que a noção de autor no cinema sempre foi problemática, devido à questão da coletividade no processo de realização:

O cinema é uma arte coletiva, e nele a criação estritamente individual é rara [...]. A noção de autor tem ligações estreitas com as fases da luta dos intelectuais e artistas pelo reconhecimento de um filme como obra de arte, expressão pessoal, visão de mundo própria a um criador. [...] Isso quer dizer que o *status* do autor no cinema está sempre ameaçado pela relação de forças entre o cineasta e as instâncias de produção e difusão (AUMONT, 2018, p. 26).

Aumont ainda salienta a problemática definição do *status* de autor, ao apontar a questão da multiplicidade de artes que compõem a expressão cinematográfica:

O filme é um meio de expressão heterogêneo que combina várias matérias: a imagem, os diálogos, a música, a montagem etc. Privilegiar apenas a direção é, portanto, uma decisão discutível. [...] De um ponto de vista estritamente teórico, é impossível concentrar a figura do autor na pessoa do diretor. É uma instância abstrata, a um só tempo múltipla (a combinação dos colaboradores de criação) e fragmentária (a parte criativa, semilúcida e semi-intuitiva de cada um desses colaboradores). De um ponto de vista estético, pode-se considerar que o autor é uma instância que ultrapassa a obra unitária e obriga a adotar sobre ela um ponto de vista que a atravessa. (AUMONT, 2018, pp. 26-27).

Assim, também ressaltou Suso acerca da autoria e da coletividade,

*The writer is very important. The screenplay is the reason that there is a film to make. He is one of the most important people in the process and the only one who deserves to be called author. However, as the director can't do without the writer, the writer can't do without the director. That brings you to the conclusion that the film is a common work created by many indispensable people.*

O roteirista é muito importante. O roteiro é a razão de um filme a ser feito. Ele é uma das pessoas mais importantes no processo e o único que merece ser chamado de autor. No entanto, como o diretor não pode viver sem o escritor, o escritor não pode viver sem o diretor. Isso leva você à conclusão de que o filme é uma obra comum criada por muitas pessoas indispensáveis. (CECCHI D'AMICO, 1999 apud COLVILLE-ANDERSEN, 2016).

O roteiro é um trabalho destinado a se transformar, mas ele contém uma etapa do processo que também deve ser considerada autônoma, mesmo que aconteça durante todo o percurso de realização fílmica, da pré-produção à montagem, o roteiro permeia todas as etapas. O roteiro só está pronto ao final da montagem. E, mesmo assim, não se fecha por completo, mesmo ao ser exibido nas telas; é sempre um processo contínuo de reinterpretação, como uma obra sempre aberta. Dessa forma, o roteiro cinematográfico é um processo contínuo de reinterpretação e adaptação. Embora o roteirista desempenhe um papel essencial na criação dessa base narrativa, é importante reconhecer que o filme é uma colaboração coletiva, em que diferentes profissionais contribuem para dar vida à história. Carrière discorre sobre o tema:

O autor incomparável está escondido em seus personagens, a quem deu o melhor de si e que, por sua vez, expressam todas as emoções possíveis. Ele é a grande e autêntica voz das sombras. Nele, o invisível triunfa. O ápice da glória é o anonimato. E a mais pessoal de todas as vozes é de domínio público (CARRIÈRE, 1995, p. 179).

O trabalho do autor, nesse sentido, é um processo contínuo de reinterpretação, onde a obra se torna "aberta" e suscetível a diferentes significados e leituras. Assim, Carrière reflete sobre a complexidade da autoria no cinema e a maneira como o autor se manifesta através de suas criações. É através dos personagens e das narrativas que o autor encontra sua voz, e é na interação com o público que essa voz se expande e ganha significados múltiplos. Jean-Claude Bernardet também discute o tema da autonomia do roteiro, em *O autor no cinema*, trazendo citações, como a de Henri Diamant-Berger (1919), ao dizer que

o roteiro é o filme em si. É, escrito, o filme tal como será impresso na película. É um erro pensar que o filme seja o desenvolvimento do roteiro, que o roteiro contém a matéria bruta do filme e que é tarefa do *metteur en scène* extraí-lo e comentá-lo conforme sua personalidade" (BERNARDET, 2018, p. 15)

O roteiro não é apenas um instrumento de trabalho, mas sim a própria essência do filme, com sua própria linguagem e potencial expressivo. Também em *O argumento cinematográfico como estrutura que quer ser outra estrutura*, Pasolini discute o roteiro como obra autônoma e o relaciona à literatura. Nessa publicação portuguesa, a



expressão “argumento cinematográfico”, isto é, no original italiano *sceneggiatura cinematografica*, na variante do Português no Brasil poderia ser traduzida como roteiro cinematográfico. Assim, o cineasta e poeta italiano afirma que o argumento, ou seja, o roteiro

pode ser considerado uma “técnica” autônoma, e uma obra completa e acabada em si própria. [...] Neste caso, estamos em presença de um argumento autônomo: que pode muito bem representar, da parte de um autor, uma verdadeira escolha: a escolha de uma técnica narrativa (PASOLINI, 1982, p. 153).

Ao considerar o roteiro como uma técnica autônoma, Pasolini reconhece sua importância como uma forma de expressão artística e literária. O cineasta e poeta ressalta que o roteiro cinematográfico pode ser apreciado e valorizado por si só, independentemente de ser transformado em um filme. Isso implica que o roteiro possui sua própria complexidade narrativa e pode ser estudado e interpretado como uma obra completa. Essa visão de Pasolini contribui para uma compreensão mais ampla do roteiro cinematográfico, ressaltando sua autonomia e valor artístico.

À parte de discutir se um roteiro cinematográfico é literatura, debate proposto na *política dos autores* durante a *Nouvelle Vague*, em que refutaram os modelos literários com suas narrativas e enredos estruturados a serem comparados e aplicados aos filmes e que, portanto, o cinema deveria ele próprio criar sua forma expressiva cada vez mais afastada dessas escritas consideradas arte superior, assim, do ponto de vista desta pesquisa, o roteiro pode ser percebido como a primeira forma de um filme. Ainda que use palavras, um filme em palavras, a ideia é valorizar o processo de realização em suas etapas e desdobramentos como arte em si. O que um pintor realizou é valorizado como arte, visto como arte, vendido como arte, não somente a pintura final, mas seus estudos, seus recortes, inclusive seu ateliê, sua mesa de trabalho, seus croquis. Valoriza-se o processo inteiro desde o começo. Os imprevistos, os improvisos, as ideias inacabadas, às vezes abandonadas e até os roteiros não filmados. Porque, no final das contas, mesmo a obra acabada não se esgota e só é terminada propriamente porque é emoldurada, publicada, exposta, exibida. É um certo fim, é somente tornar público, porque não se acaba, mas se desdobra. É uma obra aberta em constante transformação e novas interpretações.

Roteiro é incompletude. O “cinema é um trabalho de colaboração”, como afirmou Suso.

*Il cinema è opera di collaborazione. Su questo punto ogni discussione mi sembra ormai superflua. Ho visto lavorare dei registi eccellenti, alle prese con sequenze addirittura straordinarie; ebbene, non era raro il caso che all'ultimo momento la stessa macchina da presa riserbasse delle sorprese. In un film di rilievo artistico il tocco che conta è indubbiamente quello del regista: ma nella stragrande maggioranza dei casi qualsiasi rivendicazione di primato, qualsiasi pretesa di esclusiva è fuor di luogo (è antipatico, del resto, che questa pretesa si affermi soltanto quando il successo premia il film).*

O cinema é um trabalho colaborativo. Sobre esse ponto, qualquer discussão agora parece supérflua. Já vi diretores excelentes trabalharem, filmando até mesmo com sequências extraordinárias; bem, não era incomum que a própria câmera reservasse surpresas no último momento. Num filme de importância artística, o toque que conta é sem dúvida o do realizador: mas na grande maioria dos casos qualquer pretensão de primazia, qualquer pretensão de exclusividade está fora de lugar (é desagradável, aliás, que essa pretensão seja feita apenas quando o sucesso premia o filme). (CECCHI D'AMICO, ANO, p.55)

O roteiro é a memória de um filme, assim como as marcas do grafite que aparecem embaixo da pintura. O roteiro pode ser comparado a uma camada de um palimpsesto, quando revela os vestígios que coexistem no filme. É a memória do processo de criação. Mas, também, o “roteiro é a imaginação de um filme”, como aponta Carrière (CARRIÈRE, 1995). Márcio Seligmann-Silva (SELIGMANN-SILVA, 2006) comenta o texto de Aristóteles *De memoria et reminiscentia* e afirma que a memória, devido ao seu caráter de arquivo de imagens, pertence à mesma parte da alma que a imaginação. Roteiro é passado, é a memória de um passado, e é futuro, fabulação, o sonho de um filme. Roteiro é ao mesmo tempo memória e imaginação. Segundo o autor, para Aristóteles,

Na sua concepção dinâmica do nosso aparelho cognitivo, os cinco sentidos são responsáveis pela captação das sensações e seu transporte para a faculdade de imaginação que, por sua vez, fornece as imagens que constituem a matéria bruta da nossa faculdade intelectual. A parte da alma que cria imagens é considerada, em Aristóteles, como um *a priori* para o processo intelectual mais “elevado”. Afinal de contas, para ele, “a alma nunca pensa sem uma imagem mental” (De anima 432 a 17; cf. YATES 32) “[...] mesmo quando pensamos de modo especulativo, devemos ter uma imagem mental com a qual pensamos” (id. 432 a 9). [...] Em seu pequeno tratado *De memoria et reminiscentia*, Aristóteles nota, no entanto, que a memória, devido ao seu caráter de arquivo de imagens, pertence à mesma parte da alma que a imaginação (De memoria et reminiscentia 450 a 24) (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 32).

Escrever é como desenhar letras. É criar imagens desenhadas. Assim como desenhar, escrever também é traçar linhas. Escrever é um verbo de ação irregular que vem do latim “*scribo, is, psi, ptum, ěre* e, segundo a etimologia contida no dicionário *Houaiss*, tem o sentido de “marcar com o estilo (ponteiro ou haste de metal), traçar uma linha, marcar, assinalar, gravar, marcar com cunho, desenhar, representar em caracteres, fazer letras, escrever”<sup>38</sup>. Escrever e desenhar são criar imagens.

Numa rede de colaboração produtiva, Suso é central para discutir uma série de dinâmicas na realização do cinema italiano desde o Neorealismo. Mais do que definir autores, estudos em torno de filmes podem ser analisados à luz da metodologia escolhida nesta tese, a qual analisa a produção de um filme a partir de uma reconstrução de todo um sistema, no caso pontual, a roteirização. É pensar o filme como uma rede de colaborações criativas que forma o todo. É pensar o filme de Visconti, de Vittorio De Sica, de Monicelli etc. a partir de seus colaboradores, como um conjunto de artistas que constroem o filme emergindo de suas individualidades para caminhar na coletividade. Como uma arqueologia, onde não se pode saber tudo, mas a partir das análises dos materiais paralelos de um colaborador, pode ser possível aproximar-se um pouco de seu estilo, suas marcas, sua visão de mundo, suas características de trabalho, de forma de construção do filme. No caso da colaboração de Suso nos filmes de Visconti, o diretor confiava muito nela, pois a roteirista tinha uma personalidade capaz de adaptar grandes obras literárias, construir robustas personagens femininas e estruturar a narrativa de forma eficaz. Não é fácil adaptar e transformar histórias, cortar partes, refazer finais, mudar o peso de personagens em obras de Dostoievski, Thomas Mann, D’Annunzio, Lampedusa. Suso escaletava as histórias, estruturava o enredo em arcos narrativos, construía personagens femininas, com um refinamento e uma erudição notável. Sobre as personagens femininas de Suso, veremos a seguir.

---

<sup>38</sup> Dicionário Houaiss disponível em: <https://houaiss.uol.com.br> - Acesso em janeiro de 2021.

**Figura 27 - Pintura de Leonetta Pieraccini, mãe de Suso Cecchi D'amico. É um retrato de Suso, intitulado *L'uccellino Ammaestrato (Suso)***



Foto: Ana Fatorelli (2021)

**Figura 28 - Desenho a sanguínea de Leonetta Pieraccini que retrata Suso e o marido, Lele, no começo dos anos 1940**



### 3.2 Roteiristas mulheres: Suso e as personagens femininas

Nos primórdios, os roteiros não eram elaborados como os conhecemos atualmente. Foram várias configurações de escritas para as telas que se modificaram desde as primeiras formas de roteirizar os filmes. Os chamados *scenarios* eram breves sinopses das histórias. Também foram criadas escaletas, como a concebida para o filme *Viagem a Lua* (1902), de Georges Méliès. No filme *The Great Train Robbery* (1903), de Edwin Porter, foram desenvolvidos um cabeçalho e uma breve sinopse, parecida com uma rubrica. As *continuity scripts* também foram compostas e eram pequenas frases que delimitavam as continuidades das cenas. As primeiras escritas para o cinema eram muitas vezes realizadas por mulheres, como a *scenarista* Anita Loos, uma importante escritora norte-americana do começo do cinema. Giuliana Muscio (MUSCIO, 1981) conta em *Scrivere il cinema*, sobre a participação das mulheres na escrita do começo do cinema. Até os anos 1920, a *scenarista* trabalhava até na montagem, principalmente, para preparar as didascálias explicativas que entravam entre as cenas, como descreve Muscio:

*Fino agli anni Venti la scenarista lavorava, in certi casi, anche al montaggio del film, soprattutto per preparare le didascalie esplicative, o faceva la comparsa o la trovarobe. Il lavoro dello scrittore per lo schermo era ancora avventuroso e artigianale, se pure in una linea di crescente specializzazione.*

Até a década de 1920, a roteirista também atuava, em certos casos, na montagem do filme, sobretudo na elaboração das legendas explicativas, ou era figurante ou aderecista. O trabalho do escritor para a tela ainda era aventureiro e artesanal, embora em uma linha de especialização crescente. (MÚSCIO, 1981, p.18)

A partir daí foi que se profissionalizaram as roteiristas, que antes eram chamadas de *scenaristas*. As *scenaristas*, em sua maior parte mulheres, elaboravam um texto como uma sequência de cenas que contava a história de forma visual. Anita Loos, por exemplo, foi uma *scenarista* que escreveu a didascália de *Intolerancia*. Muscio (MUSCIO, 1981) descreve o período,

*Verso il 1915 nell'industria cinematografica americana si cominciarono ad assumere i primi scrittori per il cinema; il nucleo di questo gruppo professionale è composto dal personale femminile. Le mansioni, allora, non erano rigidamente divise; la scenarista stendeva la sequenza delle scene, raccontando la vicenda in termini visivi; da questo testo si passava poi al*

*continuity, ovvero alla continuità delle scene, in pratica al copione, scritto dal continuity writer. Il termini continuity writer e le biografie degli scrittori per lo schermo di allora indicano che questi personaggi seguivano più da vicino la produzione del film, restando impegnati anche durante le riprese. (...) Anita Loos, la più famosa scenarista del periodo, lavorava col marito, il regista Emerson, e con Douglas Fairbanks; se una situazione o un luogo in cui si giravano gli esterni ispiravano un soggetto, la Loos scriveva lo scenario e la continuity.*

Por volta de 1915, os primeiros roteiristas de cinema começaram a ser contratados na indústria cinematográfica americana; o núcleo deste grupo profissional é constituído por quadros femininos. Os deveres, então, não eram rigidamente divididos; a *scenarista* elaborava a sequência das cenas, contando a história em termos visuais; desse texto passamos então para a continuidade, que é a continuidade das cenas, na prática para o roteiro, escrito pelo roteirista da continuidade. Os termos *continuity writer* e as biografias dos roteiristas para a tela da época indicam que esses profissionais acompanharam mais de perto a produção do filme, permanecendo também presentes durante as filmagens. (...) Anita Loos, a *scenarista* de produção mais famosa da época, trabalhou com o marido, o diretor Emerson, e com Douglas Fairbanks; se uma situação ou uma locação em que se filmavam as externas inspirasse um argumento, Loos escrevia o roteiro e a continuidade. (MUSCIO, 1981, p.18)

Anita Loos conta que participava das filmagens indo ao set para preparar as didascálicas, os intertítulos que entravam como os diálogos dos filmes. A autora dos primórdios também conta sobre sua participação no filme *Intolerância*, de Griffith:

*A volte stavo sul set durante le prove e se un particolare attore dimostrava un talento speciale, aggiungevo qualcosa per lui. Stavo là mentre giravano, e mentre montavano il film, perché dovevo preparare le didascalie. Spesso si trovavano degli errori di ripresa che bisognava mascherare con le didascalie. Era tutto molto facile. Ci divertivamo talmente che non riesco a ricordarmi quando si lavorava per davvero. (...) E io ho scritto anche le didascalie di Intolerance.*

Às vezes eu estava no set durante os ensaios e, se um determinado ator mostrasse um talento especial, eu acrescentava algo para ele. Eu estava lá enquanto eles estavam filmando e enquanto eles estavam editando o filme, porque eu tinha que preparar as legendas. Muitas vezes havia erros de filmagem que precisavam ser mascarados com legendas. Foi tudo muito fácil. Nós nos divertimos tanto que não me lembro quando realmente trabalhava. (...) E também escrevi as legendas para *Intolerância*. (LOOS, 1968 apud MUSCIO, 1981, p. 24)

Foi nos anos 1930 que o roteiro de cinema passou a existir de forma mais estruturada, pois com o advento do cinema falado, seria necessário que os diálogos e as histórias para a tela fossem concebidos de outra maneira. Neste momento, o cinema nos Estados Unidos, era chamado de *studio system*, uma organização industrial de produção cinematográfica de onde emergiu a figura do roteirista

profissional. O cinema americano dos anos 1930 valorizava muito o roteiro, era um “cinema de roteiro”, como aponta Muscio (MUSCIO, 1981), ainda que fossem os “roteiros de ferro”, ou seja, roteiros de produções elaboradas de forma rígida, que não cediam espaço à improvisação nas filmagens. Na indústria, os roteiristas com maior reputação tinham alguma margem de liberdade nas produções do período, pois

... il cinema americano degli anni Trenta è un cinema di sceneggiatura, in quanto essa scaturisce dall'analisi dei film e dallo studio produttivo. Gli sceneggiatori di successo godevano di un certo margine di libertà, avevano un rapporto privilegiato coi produttori, e gli stipendi favolosi di cui si è già detto; questi sceneggiatori erano in grado di determinare i loro film più che i registi, o di trasformarsi in registi.

... o cinema americano dos anos 1930 é um cinema de roteiro, pois surge da análise dos filmes e do estúdio de produção. Os roteiristas de sucesso desfrutavam de certa liberdade, tinham um relacionamento privilegiado com os produtores e os salários fabulosos já mencionados; esses roteiristas eram mais capazes de determinar seus filmes do que os diretores, ou de se transformar em diretores. (MUSCIO, 1981, p. 35)

Muscio (MUSCIO, 1981) aponta que apesar de certa liberdade, os roteiristas mais jovens sofriam com baixos salários e grande carga de trabalho; por isso, surgiu no país a *Screen Writers' Guild* (Sindicato dos Roteiristas), em 1933, a partir de um movimento sindical de Hollywood, com a intenção de melhorar, regularizar a profissão e definir os direitos dos roteiristas. Seu objetivo era representar e proteger os interesses dos roteiristas, garantindo melhores condições de trabalho, remuneração justa e o reconhecimento adequado da autoria dos roteiros. Através da união dos roteiristas, o sindicato buscava fortalecer a posição desses profissionais na indústria cinematográfica. Com o tempo, os sindicatos de roteiristas se tornaram uma parte essencial da indústria do entretenimento, negociando acordos coletivos e defendendo os roteiristas. Essas organizações ajudaram a estabelecer padrões e diretrizes para a profissão, visando a melhoria das condições de trabalho e a proteção dos direitos autorais dos roteiristas.

Na Itália dos anos 1930, não havia tanta estruturação como na indústria norte-americana, como nos descreve Muscio (MUSCIO, 1981), em *Scrivere il cinema*: “*Nello stesso periodo, in Italia, lo sceneggiatore non lavorava a stipendio fisso, ma film per film, e naturalmente non faceva orario d'ufficio*”. “No mesmo período, na Itália, os roteiristas não trabalhavam por um salário fixo, mas filme por filme, e claro que não



faziam um horário comercial” (MUSCIO, 1981, p.38). Neste momento, Emilio Cecchi, pai de Suso, tinha viajado a Hollywood para conhecer o modelo da indústria cinematográfica, mas a forma criativa e improvisada do cinema do país se impôs como um “*Studio System all’italiana*” (MUSCIO, 1981, p.40):

*Cecchi, inoltre, viene scelto anche perché è stato a Hollywood, in quanto si guarda all’industria cinematografica americana come a un modello. In effetti nel cinema italiano degli anni Trenta si rintracciano pratiche e scelte produttive americani; ma l’industria cinematografica nazionale con fece allora (né ha fatto in seguito) il salto di qualità che le avrebbe garantito una maggiore stabilità. (In questo senso si spiegano quindi l’improvvisazione e l’avventurismo, ma anche la libertà creativa che caratterizza l’industria cinematografica nazionale).*

Cecchi também é escolhido por ter estado em Hollywood, pois via a indústria cinematográfica americana como modelo. De fato, no cinema italiano, é possível encontrar as práticas e escolhas de produção americanas dos anos de 1930; mas a indústria cinematográfica nacional não deu (nem adiante) o salto de qualidade que lhe garantiria maior estabilidade. (Neste sentido são explicações, portanto, a improvisação e o aventureirismo, mas também a liberdade criativa que caracteriza a indústria cinematográfica nacional). (MUSCIO, 1981, p.39)

Emilio Cecchi valorizou muito os roteiristas, chamando escritores para compor o quadro de profissionais. Eram muitos homens, como Alberto Moravia, Pirandello, por exemplo, mas é possível destacar Alba De Céspedes, uma importante escritora feminista italiana que trabalhou como roteirista no período. Mais adiante, Alba foi colaboradora do filme *Le amiche*, de Antonioni, junto à Suso. Em 1937, foi inaugurada a *Cinecittà* e mesmo com os filmes dos chamados *telefone bianchi* típicos do fascismo, grupos de realizadores continuaram se juntando para um debate frutífero, como ressalta Muscio, acerca do resultado de tais adesões:

*Alla fine degli anni Trenta il cinema italiano si presenta come un momento abbastanza imprevedibile della cultura fascista; si nota la presenza di gruppi che si aggregano intorno ad alcuni film, alcuni progetti, o alcuni situazioni, dove si sviluppa una fronda e un dibattito ideologico-estetico i cui risultati si sarebbero visti solo nel dopoguerra.*

No final da década de 1930, o cinema italiano se apresentava como um momento bastante imprevisível da cultura fascista; notamos a presença de grupos que se reúnem em torno de alguns filmes, alguns projetos, ou algumas situações, onde se desenvolve uma fronda e um debate ideológico-estético cujos resultados só se veriam depois da guerra. (MUSCIO, 1981, p.39)

Assim, na Itália, apesar da profissão dos roteiristas não ser tão estruturada como na indústria hollywoodiana, os grupos de profissionais que se juntaram ao redor das revistas de crítica cinematográfica, para os debates e para produção dos filmes, acabaram sendo o fomentador do cinema do pós-guerra, no Neorealismo cinematográfico. O roteiro dos filmes neorrealistas é marcado pela coletividade em sua realização. Um cinema que ressalta a importância do roteiro, já que os roteiristas deveriam fazer um apurado trabalho de pesquisa e investigação sobre a realidade social, ao mesmo tempo que os diretores ganham espaço para improvisação, ou seja, *“il film deve nascere dall’esperienza della realtà”*. “o filme deve nascer da experiência da realidade” (MUSCIO, 1981, p.48).

Neste contexto de coletividade, em meados da década de 1940, surge a Suso, como uma profissional que desfaz a lógica do olhar determinada às personagens mulheres. Uma das destrezas mais relevantes da escrita de Suso foi a criação de suas personagens femininas ao estabelecer outros papéis em novos modelos de vida que se diferem às formas fixadas que as mulheres eram mostradas, na maioria das vezes, nas produções cinematográficas italianas. As personagens construídas por Suso são humanas, fogem de estereótipos de mãe, esposa, prostituta, dona de casa, submissa ao marido; ao contrário, os filmes escritos por ela mostram a autonomia feminina e a criação de verdadeiras protagonistas que buscam sua liberdade e independência. São mulheres em suas rotinas diárias, às vezes vivendo na normalidade de uma sociedade machista cotidiana, mas que estão sempre buscando o descolamento dos padrões rígidos impostos às figuras femininas.

Essa abordagem inovadora de Suso contribuiu para uma representação mais complexa e diversificada das mulheres no cinema italiano. Suas personagens eram retratadas como pessoas reais, com suas próprias ambições, desejos e lutas, em vez de serem reduzidas a papéis unidimensionais e estereotipados. Ao desafiar a visão convencional das personagens femininas, Suso ajudou a abrir espaço para uma representação mais empoderada das mulheres no cinema. Seus roteiros proporcionaram uma nova perspectiva, permitindo que as mulheres fossem protagonistas de suas próprias histórias e explorassem sua autonomia e liberdade em um contexto socialmente restritivo. O trabalho de Suso teve um impacto significativo na quebra de paradigmas e na promoção de uma representação mais diversa e

autêntica das mulheres. Suas personagens femininas se tornaram símbolos de resistência ao buscar sua própria voz e liberdade.

*Un carattere fortemente tipico della produzione della Cecchi D'Amico è l'approfondimento e la creazione di nuove figure femminili fortemente individualizzate, che sfuggono a tutti gli stereotipi sulla donna che caratterizzano la maggior parte della produzione italiana. (...) A questa impostazione della donna Suso Cecchi D'Amico si ribellò subito, proponendo immediatamente altri modelli femminili.*

Uma característica fortemente típica da produção de Cecchi D'Amico é o aprofundamento e a criação de novas figuras femininas altamente individualizadas, que fogem de todos os estereótipos sobre a mulher que caracterizam a maior parte da produção italiana. (...) Suso Cecchi D'Amico rebelou-se de imediato contra esta abordagem às mulheres, propondo de imediato outros modelos femininos. (BALDUCCI, 1987, p.45)

As personagens femininas de Suso são complexas, humanas, refletem a sociedade ao mesmo tempo que tentam dissociar-se dela. As construções das mulheres de Suso são enlaçadas com o enredo na forma narrativa em que se desenvolve a história. O caráter das personagens aparece não apenas em palavras e diálogos, mas, sobretudo, na forma fílmica. Isto é, no encadeamento das cenas, na construção do figurino e maquiagem, na fotografia e no tamanho dos planos. Suso demonstra um cuidado especial em retratar as mulheres de forma autêntica e multidimensional, buscando capturar suas experiências, desejos, conflitos e ambições. Ao considerar todos esses aspectos, ela contribui para a construção de personagens femininas que transcendem estereótipos e representam a complexidade da condição humana. Sobre as personagens femininas de Suso, o professor de História e Crítica do Cinema na Universidade de Pádua, Gian Piero Brunetta afirma que,

*Suso Cecchi D'Amico, con il suo lavoro, assume un ruolo determinante nella creazione di una grande galleria di ritratti femminili, puntando l'attenzione soprattutto su una tipologia di donna che, lentamente, si sta emancipando e paga – spesso in maniera dura – la sua lotta e la sua ricerca di un diverso ruolo sociale. È fin troppo facile vedere in lei – unica donna nella schiera degli sceneggiatori del dopoguerra – una sorta di Grande Madre di tutti, una vestale che ha saputo conservare meglio di chiunque altro i segreti e il fuoco di riti e saperi di una grande scuola in via di sparizione. Suso è venuta assumendo col tempo questo ruolo di figura matriarcale e protettiva, ma i ricordi più vivi e le mitologie che la riguardano la rappresentano come una presenza plurima, indispensabile e onnipresente: una sorta di angelo necessario, capace di portare a salvazione i compagni di viaggio anche dalle situazioni più difficili,*

*di infermiera in grado di accorrere al capezzale di una sceneggiatura in condizioni disperate, di levatrice e di aiutante magico capace di interpretare e tradurre con estrema semplicità le voci e le intenzioni collettive... In effetti senza la sua presenza e senza il suo modo di concepire il lavoro il cinema italiano non sarebbe stato lo stesso.*

Suso Cecchi D'Amico, com o seu trabalho, assume um papel decisivo na criação de uma grande galeria de retratos femininos, centrando a atenção sobretudo num tipo de mulher que aos poucos se emancipa e paga - muitas vezes de forma dura - a sua luta e sua busca por um papel social diferente. É muito fácil ver nela - a única mulher nas fileiras dos roteiristas do pós-guerra - uma espécie de grande mãe de todos, uma Vestal que soube preservar melhor do que ninguém os segredos, os ritos e conhecimento de uma grande escola em via de desaparecimento. Suso veio a assumir este papel de figura matriarcal e protetora ao longo dos tempos, mas as memórias mais vivas e as histórias que lhe dizem respeito representam-na como uma presença múltipla, indispensável e omnipresente: uma espécie de anjo necessário, capaz de levar os seus companheiros à salvação, até das situações mais difíceis, de uma enfermeira capaz de correr à beira do leito de um roteiro em condições desesperadoras, de uma parteira e auxiliar mágica capaz de interpretar e traduzir vozes e intenções coletivas com extrema simplicidade... De fato, sem a presença dela e sem a sua forma de conceber a obra, o cinema italiano não teria sido o mesmo. (BRUNETTA, 2009, p.271)

De fato, ao analisarmos os filmes escritos por Suso, podemos identificar uma rica diversidade de personagens femininas que ultrapassam os rótulos e desafiam as convenções sociais da época. Mulheres que têm em comum a capacidade de se deslocar para um ponto adiante em suas trajetórias, enfrentando desafios e buscando sua própria realização. Em alguns casos, Suso colaborou diretamente com as atrizes do cinema italiano, cuja parceria se mostrou fundamental para o sucesso dos filmes. Embora nem todos os roteiros já tivessem as atrizes selecionadas, a importância de Suso como roteirista e sua capacidade de criar papéis autênticos e complexos contribuíram para que essas atrizes ampliassem suas atuações para as telas. Suso foi parceira de várias atrizes, como por exemplo, Anna Magnani, Sophia Loren e Claudia Cardinale. Além de muitas outras importantes intérpretes que deram vida a personagens contundentes escritas por Suso, como Silvana Mangano, Alida Valli, Audrey Hepburn, Maria Schell, Annie Girardot, Giulietta Masina e outras tantas. Foram relações de trabalho e amizade que se expandiram para além das personagens elaboradas para os filmes, mas que, certamente, fizeram com que as atrizes se sobressaíssem em suas carreiras numa cumplicidade e conexões no ofício em conjunto.

Com a atriz Anna Magnani, Suso estabeleceu uma forte parceria de trabalho e amizade. Eram grandes amigas, íntimas e cúmplices na vida e nos filmes. Magnani tinha preferência por interpretar os textos escritos por Suso, que roteirizou histórias que se entrelaçam na construção de potentes papéis femininos com a performance intensa da atriz.

**Figura 29 - Anna Magnani e Suso Cecchi D'Amico trabalhando juntas**



Fonte: *Archivio Anna Magnani*<sup>39</sup>

Cristina Colet (COLET, 1958), no artigo *Suso e Anna. Scritture, performance, corrispondenze. A proposito di nella città l'inferno di Renato Castellani*, demonstra como era a amizade entre as duas. Havia uma relação peculiar entre o roteiro e a atuação da atriz, numa mútua correspondência,

---

<sup>39</sup> *Archivio Anna Magnani* no twitter: Disponível em [https://twitter.com/ric\\_annamagnani/status/476802344676769792](https://twitter.com/ric_annamagnani/status/476802344676769792). Acesso em: 23 set. 2020.

*Un'amicizia fatta di fiducia, in particolare da parte della Magnani nei confronti di Suso, che confidava nella scrittura della sceneggiatrice, avvertendola rispettosa della sua personalità più che dello stereotipato personaggio 'Magnani' e, soprattutto, delle sue qualità di attrice, spesso previste, anticipate, ma mai imposte ni ruoli scritti per lei.*

Uma amizade feita de confiança, em particular da parte de Magnani, que confiava na escrita da roteirista, pois era respeitosa com sua personalidade mais do que pelo estereótipo das suas personagens e, principalmente, suas qualidades como atriz, muitas vezes esperado, antecipado, mas nunca imposto nos papéis escritos para ela. (COLET, 2018, p. 120).

Além disso, Colet evidencia como a escrita de Suso fez parte da construção dos novos papéis da mulher no cinema italiano como um todo:

*Eppure, non solo Suso progressivamente mette a punto per la Magnani una scrittura che l'attrice stessa riconosce come fertile, ma inoltre questa scrittura fa parte di un più ampio lavoro di costruzione di ruoli femminili che via via definisce una precisa direzione di intervento nel cinema italiano, ponendo attenzione su tipologie di donna che recepiscono o subiscono le modificazioni storiche e sociali, divenendone portavoce o sintomo, zona sensibile, critica, rivelatrice. Un lavoro di straordinario valore e importanza, che ha attraversato congiunture storiche, generi, registi, corpi e contesti molto differenti, in un caso unico nella storia del cinema italiano, ancora poco approfondito. Un lavoro, inoltre, condotto con precisa consapevolezza dalla sceneggiatrice, che in diverse testimonianze ha rivelato un intento non generico, ma invece mirato e in qualche modo militante nel lavorare sui ruoli femminili in quanto ricettori sociali, morali e storici.*

No entanto, Suso não só desenvolveu progressivamente uma escrita para Magnani que a própria atriz reconhece como fértil, mas também esta escrita faz parte de um trabalho mais amplo de construção de papéis femininos que vai definindo gradativamente uma direção precisa de intervenção no cinema italiano, prestando atenção aos tipos de mulheres que recebem ou passam por mudanças históricas e sociais, tornando-se sua porta-voz ou marca, ponto sensível, crítica, reveladora. Uma obra de extraordinário valor e importância, que passou por conjunturas históricas, gêneros, realizadores, corpos e contextos muito diversos, num caso único na história do cinema italiano, ainda não totalmente explorado. Uma obra, aliás, conduzida com consciência precisa pela roteirista, que em vários depoimentos revelou uma intenção que não é genérica, mas direcionada e de certa forma militante em trabalhar os papéis femininos como destinatárias sociais, morais e históricas. (COLET, 2018, p. 121).

Cito alguns exemplos dos filmes em que Suso e Magnani colaboraram conjuntamente. No filme *L'onorevole Angelina* (1947), de Luigi Zampa, Magnani interpreta uma mãe de cinco filhos, esposa de um vice brigadeiro que mora ao redor de Roma. A história se passa após a Segunda Guerra; a personagem Angelina Bianchi se revolta com as injustiças sofridas nos dias difíceis e começa a incentivar

outras pessoas ao seu redor a lutarem por suas causas, principalmente, outras mulheres. Com isso, torna-se muito popular, mas os tempos ainda são sombrios, mesmo com a força e disposição que ela apresenta para refletir sobre as injustiças sociais.

**Figura 30 - Anna Magnani numa cena do filme *L'onorevole Angelina*, com outras atrizes**



Fonte: *Frame* do filme *L'onorevole Angelina*, de Luigi Zampa.

Em *Bellissima* (1951), de Visconti, com argumento de Zavattini, Suso conta que ela e Francesco Rosi escreveram o roteiro, após serem apresentados ao texto zavattiniano. O filme é uma sátira da indústria cinematográfica italiana do pós-guerra e, particularmente, dos sonhos de estrelato encorajados pelo movimento neorrealista que usava atores não profissionais para atuar nas produções. A história centra-se em uma mãe da classe trabalhadora em Roma, Maddalena (Anna Magnani), que leva sua filha (Tina Apicella) para os estúdios da *Cinecittà* para participar de uma seleção para um novo filme de Alessandro Blasetti. Maddalena adora cinema e seus esforços para promover a filha é um grito de desespero na realidade em que vivem. O filme *Bellissima* será analisado mais detalhadamente no quarto capítulo desta tese.

Figura 31 - Frame do filme *Bellissima*, de Luchino Visconti



Fonte: Frame do filme *Bellissima*, de Luchino Visconti.

Em *Siamo donne* (1953), de Gianni Franciolini, Alfredo Guarini, Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Luigi Zampa, Suso roteirizou o episódio de Anna Magnani, de Visconti. No filme, em cada episódio as atrizes interpretam a si próprias, em momentos comuns do dia a dia. No episódio de Magnani, a atriz busca por um novo papel no cinema. Ela está determinada a encontrar uma personagem que desafie suas habilidades de atuação. Magnani é retratada como uma mulher forte, que ama seu ofício. Suso recordou que podiam escolher vários bons momentos da vida de Magnani, já que conheciam muito bem a atriz,

*L'episodio era assolutamente vero, ma magari se ne potevamo trovare dei migliori tra i veri che riguardavano la Magnani. Conoscevamo Anna, e non c'era l'imbarazzo della scelta.*

O episódio era absolutamente verdadeiro, mas talvez pudéssemos encontrar outros melhores momentos entre os reais que diziam respeito a Magnani. Nós conhecíamos Anna e não teriam problemas na escolha. (CECCHI D'AMICO, 1988 apud CALDIRON & HORCKFELER, 1988, p. 57)



Figura 32 - *Frame do episódio Anna Magnani, do filme Siamo donne*



Fonte: *Frame do filme Siamo donne, episódio Anna Magnani, de Luchino Visconti.*

*Nella città l'inferno* (1959), de Renato Castellani, é baseado no romance *Roma, via delle Mantellate*, publicado em 1953 por Isa Mari, pseudônimo de Luisa Rodriguez Mercurio. A publicação baseia-se na experiência pessoal da autora que ficou presa por 8 meses por motivos políticos. O livro foi republicado na época de lançamento do filme. Suso, para escrever o roteiro, passou semanas visitando o presídio e conversando com as prisioneiras para construir suas personagens. Ela também assistiu a diversos julgamentos nos tribunais para compor a narrativa. Além de Magnani, no papel principal, o filme também conta com a atriz Giulietta Masina. Suso conta que aceitaram realizar a adaptação do livro e para transformar a história,

*Accettammo l'incarico e poi, come spesso succede, elaborammo una storia molto diversa da quella che si può leggere nel libro che l'aveva ispirata. La realizzazione del film coincise con il trasferimento a Rebibbia della prigioniera*

*situata fino ad allora nel centro di Roma, a Via delle Mantellate, vicino a Trastevere; e per questo motivo tanto amata delle prigioniere, la vita delle quali era, in certo senso, condizionata e confortata dalle voci e rumori della città. Con l'aiuto di un avvocato penalista ero riuscita a prendere contatto e a fare amicizia con alcune ladre professioniste, di casa alle Mantellate (recitarono nel film). Furono loro a spiegarmi l'atmosfera particolare e irripetibile di quell'ambiente.* (CECCHI D'AMICO, 2003, p. 07)

Aceitamos o trabalho e, depois, como acontece muitas vezes, elaboramos uma história muito diferente da que se pode ler no livro que a inspirou. A realização do filme coincidiu com a transferência para Rebibbia da prisão localizada até então no centro de Roma, na *Via delle Mantellate*, perto de Trastevere; e por isso tão queridas pelas presas, cuja vida era, em certo sentido, condicionada e confortada pelas vozes e ruídos da cidade. Com a ajuda de um advogado criminal, consegui entrar em contato e fazer amizade com algumas ladras profissionais, de casa no Mantellate (elas protagonizaram o filme). Foram elas que me explicaram a atmosfera particular e irrepitível daquele ambiente. (CECCHI D'AMICO, 2003, p. 07)

**Figura 33 - Capa do livro *Nella città l'inferno*, de Suso Cecchi D'Amico, que contém a publicação do roteiro do filme de Castellani e algumas imagens internas da publicação**



Fonte: (CECCHI D'AMICO, 2003, p. 13). *Nella città l'inferno*: Sceneggiature originale dell'omonimo filme di Renato Castellani.

Figura 34 - Suso Cecchi D'Amico e Anna Magnani trabalhando juntas para o filme *Nella Città l'inferno*, de Castellani



Fonte: Disponível em <http://www.arabeschi.it/suso-e-anna-scrittura-performance-corrispondenze-a-proposito-di-nellacitt-linfernodirenato-castellani-1958/>. Acesso em: 14 maio 2021.

*Risate de Gioia* (1960), de Mario Monicelli, recebeu o título de *O Ladrão Apaixonado*, no Brasil. O filme baseia-se em dois contos de Alberto Moravia e narra a história de dois amigos interpretados por Anna Magnani e Totó que trabalham na véspera do ano novo como comediantes a fim de conseguir algum dinheiro. Não creditada, Suso também colaborou no roteiro de *Camicie rosse* (1952), de Goffredo Alessandrini e Francesco Rosi, filme em que Magnani interpreta a personagem histórica Anita Garibaldi.

Com a atuação de Sophia Loren, Suso construiu significativos papéis para os filmes que a atriz colaborou. Na autobiografia<sup>40</sup> de Loren, bem como nos relatos escritos de Suso, ambas descrevem o momento em que Suso “descobriu” a atriz nos estúdios da *Cinecittà*. Loren relata,

A primeira a acreditar em mim como protagonista de *Peccato che sia una canaglia* foi Suso Cecchi D'Amico, a única mulher no patamar dos grandes roteiristas da época” (LOREN, 2014, p. 86).

O filme *Peccato che sia una canaglia* (1954), de Alessandro Blasetti, foi a primeira oportunidade de Loren num papel principal. A atriz lembra que Suso a tinha visto na *Cinecittà* durante as filmagens de *Ci troviamo in galleria* (1953), de Mauro Bolognini, e ficara impressionada com a alegria da atriz napolitana. Depois disso, Suso encontrou Loren no trem, insistiu muito para que os produtores a contratassem para atuar como protagonista num próximo filme. Até então, ela só tinha feito algumas pontas, e uma participação mais significativa num único episódio de *O ouro de Nápoles* (1954), de Vittorio de Sica. Segundo a atriz, “Foi o começo de uma longa e feliz viagem, cheia de felicidade” (LOREN, 2014, p. 86). Tinha sido a primeira vez que ela contracenara com seu grande parceiro no cinema, o ator Marcello Mastroianni. Suso relembra que,

*Per Peccato che sia una canaglia imponemmo con Flaiano la presenza della Loren, bellezza straordinaria che vedemmo casualmente un giorno. La imponemmo al posto della Lollobrigida e inventammo la coppia Loren-Mastroianni, proposta anche in questo film.*

Em *Peccato che sia una canaglia*, com Flaiano, impusemos a presença de Loren, uma beleza extraordinária que um dia vimos por acaso. Nós a impusemos no lugar de Lollobrigida e inventamos o casal Loren-Mastroianni, também proposto neste filme. (CECCHI D'AMICO apud FRANZIONE, p.22)

Em *Peccato che sia una canaglia*, Lina Stroppiani (Sophia Loren) é retratada como uma mulher independente e carismática, que desafia as convenções sociais e

---

<sup>40</sup> A autobiografia é intitulada *Sophia Loren: Ontem, hoje e amanhã, a minha vida*. Publicada pela editora BestSeller, em 2014.

se desloca com desenvoltura em uma sociedade tradicionalmente patriarcal. Lina é uma ladra no filme.

**Figura 35 - Sophia Loren e Marcelo Mastroianni em *Peccato che sia una canaglia***



Fonte: Frame do filme *Peccato che sia una canaglia*, de Alessandro Blasetti.

No filme *La fortuna di essere donna* (1956), também de Blasetti, a mesma dupla Loren e Mastroianni, atua na narrativa roteirizada com a colaboração de Suso, que conta a história de uma mulher que ao ser fotografada e virada capa de jornal, quer ficar famosa, ao contrário do namorado, que pretende processar o jornal.

Com o sucesso de Sophia Loren, que já expandia as fronteiras do país em produções estrangeiras desde o final dos anos de 1950, o filme *It Started in Naples* (*La baia di Napoli*, 1960), dirigido por Melville Shavelson, contou com a colaboração de Suso no roteiro. Essa parceria com a roteirista certamente adicionou importantes camadas e aprofundamentos na construção da personagem e na história em si. Ambientado em Capri, uma ilha na baía de Nápoles, o filme apresenta a personagem Lucia Curcio (Loren), que luta pela guarda de seu sobrinho, cujos pais faleceram, e que agora está prestes a ser levado para os Estados Unidos por Michael Hamilton (Clark Gable). Mas Lucia consegue convencer Michael a permanecer no país com o

sobrinho. Suso, acostumada a narrativas mais profundas, comentou que trabalhou no filme por dinheiro e curiosidade,

*Fu una ragione di guadagno e di curiosità. Potevo vedere all'opera uno dei miei idoli giovanili, Clark Gable, pur se invecchiato. Appena lo vidi rimasi male per non aver scorto le celebri fossette, ma non appena entrò in scena chiamato a gran voce dal suo agente "Come in, come in. Here's the King" ecco apparire sul viso ciò che lo ha reso celebre. Il film è mediocre, ma il regista era simpatico.*

Foi por motivos de dinheiro e curiosidade. Eu poderia ver no trabalho um dos meus ídolos da juventude, Clark Gable, embora um mais velho. Assim que o vi fiquei triste por não ter visto as famosas covinhas, mas assim que ele entrou em cena, seu agente gritou bem alto "Entra, entra. Aqui está o Rei", eis apareceu o rosto que o tornou famoso. O filme é medíocre, mas o diretor era simpático. (CECCHI D'AMICO apud FRANCIONE, 2002, p.24)

Em *La mortadella* (1971), de Monicelli, Loren interpreta a personagem Maddalena Ciarrapico, que viaja para Nova York com o objetivo de levar de presente ao noivo uma mortadela gigante. No entanto, sua tentativa de entrar com o embutido nos Estados Unidos é barrada devido a uma lei de proibição de importação de alimentos do tipo. A partir de então, uma série de acontecimentos se desenrolam, e a personagem defende com fervor a comida e a cultura de seu país natal, não admitindo que desdenhem de suas tradições. O filme utiliza a situação da mortadela para abordar criticamente aspectos do estilo de vida norte-americano e o contraste cultural entre Itália e Estados Unidos.

A colaboração entre Suso e a atriz Claudia Cardinale foi responsável por produzir uma série de filmes de relevância significativa. Após as filmagens de *Le Notti Bianche*, de Visconti, os produtores<sup>41</sup> decidiram aproveitar o cenário construído no teatro número cinco da *Cinecittà* para criar outra produção. Assim nasceu o filme *I soliti ignoti* (1958), de Mario Monicelli. O roteiro foi criado em colaboração entre Age & Scarpelli, em conjunto com Suso. O filme conta a história de um grupo de ladrões que planeja um grande assalto. No enredo, Cardinale interpreta Carmelina Nicosia, irmã de um dos assaltantes, que se envolve romanticamente com Mário. A personagem Carmelina é retratada como uma jovem inicialmente tímida, porém, longe de ser ingênua. Suso contou que é muito bom escrever comédia ao redor de uma

---

<sup>41</sup> Suso também foi sócia de *Le Notti Bianche*, junto à Visconti, Mastroianni e Franco Cristaldi.

mesa, de forma coletiva, pois já podem comprovar, entre os roteiristas, se as *gags* estão funcionando.

Os filmes de Visconti que Cardinale atuou foram *Rocco e i suoi fratelli* (1960), *Il Gattopardo* (1963), *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965) e *Le fate* (1966). *Rocco e i suoi fratelli* conta a história de uma mãe viúva e seus cinco filhos que vão para Milão em busca de melhores condições de vida. Rosaria Parondi (Katina Paxinou), Nadia (Annie Girardot) e Ginetta (Cláudia Cardinale) apresentam atuações intensas. A mãe da família, Parondi, é descrita no roteiro como uma mulher mais velha, cujo rosto reflete o peso de suas dores e sofrimentos passados. O roteiro descreve Ginetta como uma moça de viso simpático e fresco, cujo sorriso brilha em seus olhos, mas que também se escurecem nos momentos de introspecção. Annie Girardot interpreta Nadia, uma prostituta, que enxerga além do óbvio e capta nuances sutis ao seu redor. Através dos olhares dessas personagens, somos mergulhamos profundamente na intimidade de uma família observada a princípio à distância, mas que se destaca de uma multidão e despenca no fracasso e na decadência. O público pode querer fechar os olhos nas cenas de violência, embora Visconti, aponte que retratou os problemas reais que as mulheres sofrem:

*Il problema del sesso, della violenza fisica e della degenerazione dei rapporti umani in rapporti di giungla è all'ordine del giorno. Inutile chiudere gli occhi su di esso o assumere a questo proposito atteggiamenti di reprimenda puritana. Non si risolverebbe nulla. Sadismo da parte mia? No: forse da parte di Simone che uccide Nadia. Quante volte non abbiamo letto, sui giornali che vanno in mano a tutti, nel freddo linguaggio della cronaca, la descrizione dell'assassinio di una prostituta, e ci siamo domandati come un uomo fosse arrivato a colpire così brutalmente, quasi senza accorgersene? Io ho cercato di spiegare come. Ma il quadro generale in cui si compie il delitto di Simone non ammette indulgenze verso di esso. Io sono soddisfatto del risultato espressivo che ho ottenuto: dell'orrore che provoca, e dell'implicita condanna che suscita per il fatto raccontato.*

O problema do sexo, da violência física e da degeneração das relações humanas em relacionamentos selvagens está na ordem do dia. É inútil fechar os olhos para isso ou assumir atitudes de repreensão puritana a esse respeito. Nada seria resolvido. Sadismo da minha parte? Não: talvez de Simone que mata Nadia. Quantas vezes não lemos, nos jornais que estão nas mãos de todos, na linguagem fria dos noticiários, a descrição do assassinato de uma prostituta, e nos perguntamos como um homem chegou a atacar com tanta brutalidade, quase sem perceber? Eu tentei explicar como. Mas o quadro geral em que o crime de Simone é cometido não permite indulgências para com ele. Estou satisfeito com o resultado expressivo que obtive: com o horror que causa, e com a condenação implícita que suscita pelo fato narrado. (VISCANTI, disponível em <https://www.as->

cinema.com/visconti-processo-a-rocco-e-i-suoi-fratelli/. Acesso em: 11 mar. 2023).

Suso afirmou que *Rocco e i suoi fratelli* é o seu filme preferido, porque não houve muita interferência e ela e o diretor puderam construir toda a história desde o início, a partir da livre tradução de *Il ponte della Ghisolfia*, de Giovanni Testori. Suso disse “*Che dire di più, è il mio film prediletto. Perché con Luchino ne scrissi il soggetto e poi portammo il romanzo, dopo la cronaca, al cinema.*” “O que posso dizer mais, é o meu filme favorito. Porque eu escrevi o argumento com o Luchino e depois levamos o romance, depois a crônica, ao cinema.” (CECCHI D’AMICO apud FRANZIONE, 2002, p.24) Suso descreve sobre sua colaboração ativa no filme,

*Quando facemmo Rocco e i suoi fratelli, l’idea di Visconti, unica e sola, era di fare un film sui meridionali a Milano... Non c’era altro. Il suo interesse era questo. Allora abbiamo cominciato a vedere gli ambienti, a frequentarli insieme. Poi capitammo in un circolo di boxe. Sono forse più io che ho inventato in buona parte il soggetto, ma seguendo la tematica che Luchino aveva in mente. Era una tematica generosa che si è definita poco a poco... Ho fatto così quasi tutti i film di Visconti.*

Quando fizemos *Rocco e seus irmãos*, a única ideia de Visconti era fazer um filme sobre os meridionais de Milão... Não era sobre outra coisa. Seu interesse era este. Por isso, começamos a ver os ambientes, a frequentá-los juntos. Então, nos deparamos com um clube de boxe. Talvez seja mais eu quem inventou em grande parte o argumento, mas seguindo o tema que Luchino tinha em mente. Era uma temática generosa que foi sendo definida aos poucos... Fiz assim quase todos os filmes do Visconti. (CECCHI D’AMICO apud MUSCIO, 1981, p.75)



Figura 36 - Annie Girardot interpreta Nadia em *Rocco e i suoi fratelli*



Fonte: Frame do filme *Rocco e i suoi fratelli*, de Luchino Visconti

Cardinale, em *Il Gattopardo* (1963), de Visconti, interpreta Angelica Sedara, uma jovem burguesa que se relaciona com o sobrinho do príncipe Fabrizio Salina (Burt Lancaster), Tancredi Falconeri (Alain Delon). Angelica representa uma nova era que começa a emergir durante o *Risorgimento*, período marcado por mudanças políticas e sociais que transformaram a Itália. O papel de Angelica no filme é complexo, ela simboliza uma ponte entre o mundo da aristocracia tradicional e a nova sociedade em formação no período. Momentos que seguem refletindo a famosa frase do livro de Giuseppe Tomasi Lampedusa, em que o filme homônimo foi adaptado "Para que tudo permaneça igual, é necessário que tudo mude" (LAMPEDUSA, 1958). Suso e os colaboradores modificaram consideravelmente o texto original ao adaptar as páginas do romance para as telas.

A atuação de Cardinale em *Vaghe stelle dell'Orsa* será analisada de forma detalhada no quarto capítulo da tese, em que se abordam as cartas de Suso enviadas a Visconti durante a produção do filme. Cardinale ainda atua no episódio *Fata Armenia*, de Monicelli, no filme coletivo *Le Fate* (1966), de Luciano Salce, Monicelli,

Mauro Bolognini e Antonio Pietrangeli. Suso escreveu o segmento de Monicelli que conta a história de uma babá cigana oportunista.

Suso criou outras importantes personagens nos filmes *I vinti* (1953), com Etchika Choureau; *La signora senza camelie* (1953), com Lucia Bosè; *Le amiche* (1955), com Eleonora Rossi Drago, Valentina Cortese, Yvonne Furneaux, Anna Maria Pancani e Madeleine Fischer, todos estes de Michelangelo Antonioni.

**Figura 37 - Cena do filme *Le amiche*, de Antonioni, com as atrizes**



Fonte: Frames do filme *Le amiche*, de Michelangelo Antonioni

*Le amiche* conta a história da relação de amizade solidária entre um grupo de mulheres durante momentos de infelicidade. Suso comentou sobre a adaptação do livro *Tra donne sole*, de Cesare Pavese para a tela e a participação de Alba De Céspedes,

*Antonioni scelse il racconto di Pavese perché gli consentiva di poter ritrattare delle figure di donne, cosa che ha sempre fatto. La sceneggiatura cambia dal racconto. Molto bella è la scena della passeggiata in riva al mare. La De Cespedes viveva vicino Torino e subentrò a sceneggiatura fatta, intervenendo sulla caratterizzazione delle donne.*

Antonioni escolheu a história de Pavese porque lhe permitia retratar figuras femininas, o que sempre fez. O roteiro modificou o livro. A cena da caminhada à beira-mar é muito bonita. De Céspedes morava perto de Turim e assumiu o roteiro quando já pronto, e fez intervenções na caracterização das mulheres. (CECCHI D'AMICO apud FRANZIONE, 2002, p.21)

Suso também colaborou junto ao roteirista Ennio Flaiano na escrita do filme *Roman Holiday* (*A princesa e o plebeu*, 1953) de William Wyler, com atuação de Audrey Hepburn. O filme conta a história de uma jovem princesa que, cansada das obrigações reais, decide escapar durante uma visita oficial a Roma, para aproveitar os dias como uma turista. Audrey recebeu o Oscar de melhor Atriz pelo trabalho. Suso e Flaiano foram convidados para trabalhar no roteiro filme, mas não foram creditados, como explica Suso<sup>42</sup>:

*Con Flaiano la riscriveremmo da capo, poiché la censura italiana aveva bocciato il copione americano dove si prendeva pesantemente in giro la nostra polizia. Dal canto suo William Wyler, che di Vacanze Romane era il regista, aveva scoperto nella realtà romana elementi che potevano essere sfruttati molto meglio nella commedia. Condizionai la nostra collaborazione al film al nulla osta di Ben Hecht, autore, ci fu detto, della sceneggiatura americana. Ci venne assicurato che Ben Hecht ci autorizzava a ristrutturare e riscrivere il copione, ma che negli Stati Uniti i credits dovevamo rimanere a lui, garante e supervisore di due suoi colleghi, mentre autori della sceneggiatura in Europa saremmo risultati noi. Così fu, infatti. Alcuni anni dopo conobbi Ben Hecht, venuto a Roma in visita ai suoi amici Selznick e Jennifer Jones, impegnati nel film Stazione Termini diretto da De Sica. Mi affrettai a domandargli se era stato contento del lavoro che avevamo fatto con Flaiano per Vacanze Romane. Mi confessò candidamente che fino a qualche tempo prima era stato titolare di una specie di ditta nella quale operavano, associati, autori di sua fiducia. Tanto di fiducia (ed era il caso di Vacanze Romane, che Ben Hecht non aveva avuto occasione di vedere) da dare carta bianca allo sceneggiatore che egli si limitava a scegliere.*

Com Flaiano reescrevemos do zero, já que a censura italiana havia rejeitado o roteiro americano onde nossa polícia era duramente ridicularizada. Por sua vez, William Wyler, que era o diretor de *A princesa e o plebeu*, havia descoberto elementos na realidade romana que poderiam ser explorados muito melhor na comédia. Condicionei nossa colaboração no filme à aprovação de Ben Hecht, autor, segundo nos disseram, do roteiro americano.

<sup>42</sup> No site IMDB (*Internet Movie Database*), sobre o filme *Roman Holiday*, o nome de Suso e Flaiano aparecem como não creditados. Disponível em [https://www.imdb.com/title/tt0046250/fullcredits/?ref\\_=tt\\_cl\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt0046250/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm). Acesso em: 10 out. 2021.

Foi-nos assegurado que Ben Hecht nos autorizou a reestruturar e reescrever o roteiro, mas que nos Estados Unidos os créditos deveriam ficar com ele, fiador e supervisor de dois de seus colegas, enquanto os autores do roteiro na Europa seríamos nós. De fato, foi. Alguns anos depois, conheci Ben Hecht, que veio a Roma para visitar seus amigos Selznick e Jennifer Jones, que trabalhavam no filme *Stazione Termini*, dirigido por De Sica. Apressei-me em perguntar-lhe se tinha gostado do trabalho que havíamos feito com Flaiano para *Roman Holiday*. Ele me confessou francamente que até algum tempo antes havia sido dono de uma espécie de empresa na qual escritores de confiança trabalhavam como sócios. Confiável o suficiente (e foi o caso de *A princesa e o plebeu*, que Ben Hecht não teve oportunidade de ver) a ponto de dar carta branca ao roteirista que ele se limitou a escolher. (CECCHI, D'AMICO, 1996, pág.161, 162)

O importante filme neorrealista que Suso trabalhou, *Ladri di biciclette* (1948), de Vittorio De Sica, será analisado, mais detalhadamente, no terceiro capítulo incluindo estudo sobre a personagem feminina de Lianella Carell. Outro filme de De Sica que Suso colaborou foi *Miracolo a Milano* (1951), uma fábula neorrealista que apresenta a personagem Lolotta (Emma Gramatica), uma mulher idosa e caridosa que adota um menino, Totò (Francesco Golisano), e o cria como seu próprio filho. Ela é uma figura maternal que acolhe o jovem Totò e o ensina sobre a generosidade e a importância de ajudar os outros. O filme começa numa cena em que a mãe adotiva encontra o menino em um repolho, fazendo alusão a uma conhecida fábula sobre o nascimento dos bebês. Alice Guy-Blaché, pioneira do cinema como diretora e roteirista, realizou o filme intitulado *La Fée aux choux* (1896), no qual aborda a fábula do repolho. Esse trabalho é reconhecido como o primeiro filme dirigido por uma mulher na história do cinema.

Figura 38 - Cena do filme *La Fée aux choux*, de Alice Guy-Blaché



Fonte: *Frame* do filme *La Fée aux choux*, de Alice Guy-Blaché

Em *Le Notti Bianche* (1957), de Visconti, a personagem feminina é Natalia, interpretada pela atriz austríaca Maria Schell. O filme conta uma história intimista traduzida do conto homônimo de Fiódor Dostoiévski, em que Mario (Marcello Mastroianni), um homem solitário, se encontra com Natalia, uma mulher sonhadora em busca do verdadeiro amor.

Figura 39 - Maria Schell e Marcello Mastroianni em *Le Notti Bianche*, de Visconti



Fonte: Frame do filme *Le Notti Bianche*, de Visconti

Outros filmes de Visconti, com papéis femininos em destaque que Suso colaborou foram *Senso* (1954) e *L'innocente* (1976). A atriz Alida Valli atua em *Senso* e interpreta a Condessa Livia Serpieri, uma mulher que se envolve em um romance proibido. Livia vive num ambiente social repleto de convenções e aparências, durante a Guerra de Independência da Itália. A personagem conhece um jovem oficial austríaco e fica fascinada por ele. Livia se vê envolta numa luta interna entre a paixão e a moral, a liberdade pessoal e as obrigações sociais.

Giuliana Hermil interpreta Laura Antonelli, em *L'innocente*, último filme de Visconti. O filme é uma tradução do romance homônimo de Gabriele D'Annunzio, passado no século XIX. Giuliana é uma mulher que luta contra a solidão e a falta de afeto do marido (Giancarlo Giannini). Ela é uma personagem profunda que se vê em um relacionamento marcado por traições. Giuliana enfrenta desafios, incluindo a perda de um filho, o que a leva a refletir sobre suas próprias emoções e desejos.

Estes são exemplos de relevantes filmes em que Suso colaborou ao construir os roteiros, bem como, os papéis femininos. Diante da fala de Suso em que ela afirma

que foi responsável, em todos os filmes em que trabalhou, por criar as personagens femininas: *“In tutti i film che ho fatto mi sono sempre occupata di donne.”* “Em todos os filmes que fiz, sempre fiquei responsável por criar as personagens mulheres.” (CECCHI D’AMICO, 1993, apud FRANCIONE, 2002, p.119); é possível concluir que sua atuação na escrita das personagens foi fundamental para deslocá-las dos papéis convencionais reiteradamente destinados as mulheres. Suso provavelmente foi uma das únicas roteiristas mulheres a trabalhar durante o Neorealismo cinematográfico italiano, período em que começou a colaborar no cinema. É possível verificar que as personagens femininas nas histórias dos filmes em que trabalhou trazem para a tela novas versões do papel da mulher na sociedade, como reflexo das transformações nos anseios de uma sociedade italiana que se transforma a partir dos anos do pós-guerra e nas décadas que se seguiram. Suso foi fundamental na concepção dessas vozes. Sua escrita sensível e perspicaz trouxe à tona as complexidades e contradições da condição feminina. Suso desempenhou um papel fundamental ao trazer novas perspectivas e questionamentos sobre o lugar da mulher no mundo através de suas histórias cinematográficas. Seu trabalho ajudou a moldar a narrativa do cinema italiano, ampliando as vozes femininas e desafiando as normas estabelecidas. O neorealismo italiano e o trabalho de Suso no período será abordado de forma específica no capítulo a seguir.

#### 4. UMA ROTEIRISTA NO NEORREALISMO: SUSO CECCHI D'AMICO E OS ROTEIROS COLETIVOS

*Il nostro mestiere ad ogni modo era condotto in maniera artigianale.*<sup>43</sup>

O nosso trabalho de qualquer maneira era conduzido de forma artesanal.

Suso Cecchi D'Amico

*Quelli che hanno cominciato a lavorare nel dopoguerra hanno acquisto un grande mestiere proprio perché si faceva di tutto: il film nasceva, si girava e si discuteva tutti insieme...*<sup>44</sup>

Quem começou a trabalhar logo após a Guerra adquiriu uma grande profissão justamente porque fazia de tudo: o filme nascia, era rodado e todos discutiam juntos...

Suso Cecchi D'Amico

##### 4.1 Os roteiros no Neorealismo cinematográfico italiano

Numa sala escura, sentar-se diante de uma tela luminosa na qual imagens em movimento são sucessivamente exibidas é uma experiência que, desde os primórdios, fascina os espectadores. Numa das primeiras projeções de película, o filme *A Chegada de um trem à estação La Ciotat (L'Arrivée du train en gare de La Ciotat, 1885)*, dos Irmãos Lumière, é interpretado, a princípio, como um mero experimento de apreensão documental da realidade. Porém, percebe-se neste pequeno filme, de quase um minuto de duração, a possibilidade de vivenciar uma experiência fantástica. O ângulo, o enquadramento, a objetiva utilizada para captura de movimento do trem, vindo do fundo de quadro para frente e da direita para a esquerda, tentam explicitar e valorizar a capacidade de retenção do movimento, pelo aparato chamado cinematógrafo. E, além disso, cria-se uma profundidade de campo, distribuindo as

<sup>43</sup> CECCHI D'AMICO, 1977, 1978, apud MUSCIO, 1981, p.49.

<sup>44</sup> CECCHI D'AMICO, 1977, 1978, apud MUSCIO, 1981, p.51.



ações em várias camadas e anunciando a chegada da locomotiva que vindo lentamente do horizonte, aumentando de tamanho e projetando-se sobre os espectadores. Toda ação está disposta na estrutura de princípio, meio e fim. O trem aproxima-se, pessoas esperam sua parada e começam a se acomodar diante dos vagões. As portas se abrem, pessoas saem e outras entram na locomotiva. Era a origem de uma nova forma de expressão, na qual elementos da narrativa cinematográfica foram anunciados desde as primeiras projeções.

Pouco mais de quarenta anos depois, desponta na Itália um movimento conhecido como Neorrealismo cinematográfico. O Neorrealismo não foi simplesmente resultado do acaso, também não foi um movimento organizado; ao contrário, foi um processo complexo influenciado por diversas cinematografias, que percorreu formas estéticas diversas durante um momento histórico de produção na Itália do pós-guerra. Nesse cinema, o tom documental se entrelaça ao melodrama, criando uma experiência única para o espectador. O cinema neorrealista emociona com filmes muito potentes em sua narrativa e que pretendem comover o público. Alguns dos recursos estilísticos identificados no Neorrealismo, diferentemente do cinema clássico hollywoodiano, são o uso da câmera na mão, filmagem em locações externas fora de estúdio, utilização de atores não profissionais, a incorporação do dialeto em alguns filmes e a crônica do dia a dia. O Neorrealismo italiano foi um momento único. Antes, nas décadas de 1920 e 1930, o cinema hollywoodiano era modelo para a cinematografia italiana. Isso se afirma também no que se refere ao modo de produção, com a inauguração, em 1937, da *Cinecittà*. Os estúdios da *Cinecittà*, chamada de a fábrica dos sonhos, *la fabbrica dei sogni*, foram construídos à maneira de Hollywood, com os estúdios e os serviços técnicos do *Centro Sperimentale di Cinematografia*, que se revelou uma verdadeira escola para os importantes diretores e roteiristas italianos. Ainda havia anexa a *Cineteca Nazionale*.

Durante o fascismo, muitas produções cinematográficas italianas eram propagandas do governo, baseadas no cinema alemão daquele período, formadas por filmes históricos, mas também havia os filmes do chamado *telefoni bianchi* (telefones brancos), compostos de comédias e tramas superficiais, próprias para o público esquecer o horror do cotidiano pobre e desesperançoso. O gênero cinematográfico *telefoni bianchi* esteve em voga na Itália entre os anos de 1930 e 1940. O nome provém dos telefones de cor branca utilizados em cenas dos filmes do

período, objeto que simbolizava um elevado status social, trazendo uma impressão de progresso, ao contrário dos telefones na cor preta que eram mais populares, embora próximos à realidade da época. A maior parte das produções era ausente de críticas sociais, os roteiros tinham características das narrativas de estúdio, com começo, meio e fim bem delimitados. Eram histórias leves com finais felizes, assim como muitos dos filmes clássicos da era de ouro do cinema hollywoodiano. Na Itália, florescia o mito de Hollywood, como ressalta Mariarosaria Fabris (1996):

O mito de Hollywood, que havia começado a se formar na Itália nos anos 20, passou a imperar na década de 30, quando o cinema norte-americano já estava codificado, industrialmente como espetáculo, *star-system* e censura. [...] Imitar a bem estruturada indústria cinematográfica norte-americana [...] passou a ser a palavra de ordem do cinema italiano da década de 30, o qual, a exemplo de Hollywood, queria produzir filmes que difundissem o espírito italiano tanto quanto este difundia o *American way of life* (FABRIS, 1996, pp. 59-60).

Entretanto, mesmo dentro desse sistema consolidado de produção cinematográfica voltado ao regime mussoliniano, alguns cineastas conseguiram buscar outras inspirações e realizaram filmes resistentes e críticos à realidade do período. Luchino Visconti foi assistente de direção de Jean Renoir; Antonioni e Roberto Rossellini foram assistentes de Marcel Carné durante o intitulado Realismo Poético Francês. Esse movimento na França se caracterizou por filmes de crítica à realidade socioeconômica traduzidos em forma de melodramas trágicos e pessimistas que, de alguma forma, já anteviam o assolamento da população com o fim da Segunda Guerra Mundial. Um aspecto a ser ressaltado é o fato de que essas produções valorizavam a função do roteirista, mesmo que de forma ainda não profissionalizada. Pois com o advento do cinema sonoro, os enredos ficaram cada vez mais sofisticados ganhando um potencial narrativo que precisava de inspiração na literatura e na poesia, bem como no uso de técnicas de desenvolvimento de roteirização cinematográficas cada vez mais complexas.

Embora o marco de inauguração do Neorealismo cinematográfico seja o ano de 1945, com a estreia de *Roma, Città Aperta*, de Rossellini, ano também em que a Segunda Guerra Mundial teve fim, ainda durante o fascismo começaram a existir alguns filmes que se distanciaram dos ideais desse período. Mariarosaria Fabris (1996) cita três produções dessa fase que se afastam desse estilo fílmico para

acercar-se de forma mais contundente à crítica da realidade: *Quattro passi fra le nuvole* (1942), de Alessandro Blasetti, *Ossessione* (1942), de Luchino Visconti, e *I bambini ci guardano* (1944), de Vittorio De Sica. O montador Mario Serandrei escreveu a Visconti que não teria outra forma de denominar o filme *Ossessione* como “neorrealístico” (VALENTINETTI, 2006, p. 32).

O apelo melodramático característico dos filmes neorrealistas desafia aqueles que argumentam que o movimento buscava retratar a realidade sem intervenções estéticas e dramáticas. Os cineastas do Neorrealismo conseguiram habilmente empregar as estratégias narrativas cinematográficas, ao mesmo tempo em que conseguiam captar essência genuína da vida cotidiana. André Bazin (BAZIN, 2014) acreditava que o melodrama era uma forma de expressão cinematográfica que o Neorrealismo italiano dominava com maestria. O autor francês argumenta que o melodrama é uma forma de ampliar e intensificar as emoções humanas, tornando-as mais acessíveis ao público. Ao mesclar elementos realistas e melodramáticos, os filmes neorrealistas alcançam um equilíbrio entre a representação crua da realidade e a capacidade de tocar as emoções do espectador. Assim, de acordo com Bazin, o uso do melodrama nos filmes neorrealistas não contradiz a intenção de retratar a realidade sem mediação estética. Pelo contrário, o melodrama é visto como uma ferramenta narrativa que contribui para a experiência emocional e reflexiva do espectador, sem comprometer a essência do movimento em sua busca por uma representação autêntica da vida. Bazin afirma que:

A reprodução fiel da realidade não é arte. Estão sempre nos dizendo que esta é escolha e interpretação. Por isso, até o presente momento, as tendências realistas no cinema, como nas outras artes, consistiam apenas em introduzir mais realidade na obra; tal suplemento de realidade, porém não passava de um meio, mais ou menos eficaz, de servir a um propósito perfeitamente abstrato: dramático, moral ou ideológico (BAZIN, 2014, 334).

De acordo com Bazin, o maior êxito do Neorrealismo foi alcançar um equilíbrio entre o espetáculo e a autenticidade do real (BAZIN, 2014). Em muitos filmes, é possível notar que a potência sentimental deriva de uma construção narrativa hábil, onde o estilo, a técnica e a atuação são altamente eficazes. Seria de algum modo, a ficção instigando sentidos de realidade na percepção do espectador.

Vários aspectos se unem para a construção do comovente cinema neorrealista, desde 1920 e 1930. Alguns elementos mais factíveis que podemos citar são a grande

experiência de diversos diretores desde os filmes *telefone bianchi*; o mito de Hollywood, com o interesse em imitar a indústria cinematográfica norte-americana, que culminou na criação dos estúdios da *Cinecittà* e no desenvolvimento do corpo técnico da indústria cinematográfica italiana; a relação do cinema italiano com a literatura norte-americana e a literatura moderna; a experiência de qualificados roteiristas e escritores italianos trabalhando no cinema; as influências de diversas outras cinematografias, como a francesa e a soviética. Os debates e as teorias de Eisenstein e Pudóvkin aconteciam ao redor da revista *Cinema* e no *Centro Sperimentale di Cinematografia* e afirmavam que o mito soviético era um ponto de referência para os realizadores italianos.

Ao observar os filmes neorrealistas, podemos nos perguntar: como se realizam os roteiros no Neorrealismo em que se abarcam o acaso do dia a dia, o imprevisto de atores nem sempre profissionais, o inesperado no encontro com o real, a ambiguidade da vida, a casualidade dos eventos? Como fazer um roteiro em que não se tem controle total do que acontecerá? Como fazer roteiros sobre o real? Como se constrói um roteiro de um cinema que se faz enquanto se filma?

O Neorrealismo italiano foi um movimento inovador, principalmente na forma de contar histórias. Não foi uma negação das narrativas fílmicas existentes, mas uma nova forma de criação ao incluir o real; ao mesmo tempo uma técnica extremamente apurada ao lidar com as emoções, aliando técnica sofisticada à improvisação, diálogos construídos no *set* de filmagem, a habilidosos atores consagrados e a atores não profissionais. Nesse movimento, os filmes não são todos iguais, eles se diferem bastante entre si em vários aspectos. Mas algumas características se repetem, como a simplicidade das histórias com personagens muito potentes, a ambiguidade dos planos gerais em locações externas que captam o real acontecendo ao fundo e os finais abertos – marcas reiteradas. Um cinema que conseguiu romper com modelos fílmicos pré-existentes, não ao negá-los, mas ao incorporar uma forma de produção muito diversa da que era realizada no período anterior. Bazin coloca em evidência a questão da outra forma de olhar o mundo, como aponta Ismail Xavier:

Bazin solicita um olhar cinematográfico mais afinado ao olho de um sujeito circunstanciado, que possui limites, aceita a abertura do mundo, convive com ambiguidades. Quando pede realismo, ele não se detém em considerações de conteúdo (o tipo de universo ficcional ou documentário). Sublinha a postura do olhar em sua interação com o mundo, tanto mais legítima quanto mais reproduzir as condições de nosso olhar ancorado no corpo, vivenciando

uma duração e uma circunstância em sua continuidade, trabalhando as incertezas de uma percepção incompleta, ultrapassada pelo mundo (XAVIER, 2003, p. 47).

Fazer roteiros é criar um guia, um trilho, um desenho de uma história e, talvez, uma certa tentativa de controle dos acontecimentos a serem filmados. Vittorio De Sica define o Neorealismo como sem dinheiro. E, ao pensar dessa forma, inferimos que menos dinheiro deriva para menos controle, menos risco de perder o investimento. Suso ressalta que:

*That meant that nobody killed themselves if they made a disaster. You could make some money but you could never lose a lot. That gave the producers and writers the courage to make the films they wanted to make. Because that is what is important, to make films for yourself and not to think about profits. If you are pleased with what you have done, that is enough.*

Isso significava que ninguém se mataria se fizesse um desastre. Você poderia ganhar algum dinheiro, mas nunca perderia muito. Isso deu aos produtores e escritores a coragem de fazer os filmes que desejavam. Porque isso é o importante, fazer filmes e não pensar em lucro. Se você está satisfeito com o que fez, isso é o suficiente. (CECCHI D'AMICO, 1999, apud COLVILLE-ANDERSEN, 2016).

Os cineastas desse período não se prenderam a diminuir as possibilidades, e sim acolher o que poderia acontecer num processo com menos controle, mas com maior abertura ao acaso. Assim, as definições sobre autoria no roteiro e na direção, bem como a autonomia do roteiro em relação à direção cinematográfica são marcas definidoras do Neorealismo que irão influenciar os movimentos que se seguiram mundialmente. Steven Price<sup>45</sup>, professor e pesquisador sobre roteiros, na Universidade de Bangor, e autor do livro *A History of the Screenplay*, observa que o Neorealismo ressaltou:

*This desire for independence – from the shooting script, from the studio, from America and from a Hollywood that embodied all of these things – made the years following the Second World War a time of manifestos and factions in European screenwriting, surrounding such questions as the status of the shooting script, the argument that certain kinds of screenplay were literary rather than cinematic and the desire to find ways of film-making that liberated the director from the perceived shackles of the written text.*

---

<sup>45</sup> Sobre o professor Steven Price: [https://research.bangor.ac.uk/portal/en/researchers/steven-price\(78eda8ec-794f-4b27-bc1b-3acce6e6a7ca\).html](https://research.bangor.ac.uk/portal/en/researchers/steven-price(78eda8ec-794f-4b27-bc1b-3acce6e6a7ca).html). Acesso em: 19 fev. 2022.

Esse desejo de independência, do roteiro de filmagem, do estúdio, da América e de uma Hollywood que encarnava todas essas coisas, fez dos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial um tempo de manifestos e facções no roteiro europeu. Ao redor de questões sobre o status do roteiro de filmagem, o argumento de que certos tipos de roteiro eram literários em vez de cinematográficos e o desejo de encontrar formas de fazer filmes que libertassem o diretor das algemas percebidas do texto escrito. (PRICE, 2013, p. 54).

Roteiros autônomos, às vezes mais literários, que assim pudessem libertar o diretor no momento da filmagem. Só assim poderiam ser os roteiros neorrealistas que abarcassem o acaso, o improvisado, o real. Essa liberdade criativa nos roteiros neorrealistas não significava uma ausência de planejamento ou estrutura narrativa. Pelo contrário, os roteiros ainda forneciam uma base sólida para o desenvolvimento da história, mas com espaço para que o diretor e os atores contribuíssem com suas próprias interpretações e reações ao ambiente e às circunstâncias. Bazin afirma que

a suprema naturalidade, esse sentimento de acontecimentos observados por acaso horas a fio é o resultado de todo um sistema estético presente (embora invisível), isso se deve, definitivamente, à concepção preliminar do roteiro. (BAZIN, 2014, p. 324).

Nos primeiros filmes dos irmãos Lumière os roteiros das histórias não estavam definidos, pelo menos não na forma escrita que conhecemos hoje. É possível se perguntar como estariam no roteiro as folhas que balançam atrás do bebê de Louis Lumière, em *Repas de bébé* (1896) – cena que tanto chamou a atenção de Georges Méliès. Jacques Aumont, em *O olho interminável, cinema e pintura*, relembra:

Lembramo-nos da surpreendente reação de um dos primeiros espectadores do *Lanche do bebê*, Georges Méliès. Desdenhando comentar o que é, hoje ainda, o charme do filme – as caretas da garotinha, seu jogo perverso com a câmera, a atitude incomodada e afetada dos pais –, Méliès só nota uma coisa: no fundo da imagem há árvores e, maravilha, as folhas dessas árvores são agitadas pelo vento (AUMONT, 2004, p. 34).

Como os acontecimentos documentais que ocorrem na extensão dos planos gerais são recorrentes no Neorrealismo, uma característica tão fundamental, como teoriza Bazin. Como estão nos roteiros? Bazin discorre sobre os planos gerais, ao dizer que nada é mais realista do que um plano aberto, pois há ambiguidade na cena,

principalmente porque o espectador pode escolher para onde olhar na tela. E não é totalmente guiado pelo olhar do diretor. Como os planos gerais estão nos roteiros neorrealistas? Ou, pelo menos, o que acontece em sua amplitude estaria abarcado nesses roteiros? Price responde, salientando a complexidade durante a realização dos roteiros do período:

*Everything is in flux. Everything is moving. Someone makes his film: everything is continually possible and everything is full of infinite potentiality, not only during the shooting, but during the editing, the mixing, throughout the entire process as well.*

Tudo está em fluxo. Tudo está se movendo. Alguém faz o seu filme: tudo é continuamente possível e tudo tem uma potencialidade infinita, não só durante a filmagem, mas durante a montagem, a mixagem, em todo o processo também. (PRICE, 2013, p.167).

Devido à ocupação dos estúdios da *Cinecittà*, primeiramente com armamento de guerra e posteriormente com os refugiados, os filmes tiveram que sair dos estúdios e ganhar a rua. Esse deslocamento espacial acabou por se tornar fundamental na concepção das histórias dos filmes que romperam com os modelos de produção cinematográfica do período fascista. Nos novos filmes não interessava somente o que estava em primeiro plano frente às câmeras. Assim, a paisagem e seus acasos entraram em cena.

O roteiro neorrealista não foi uma negação da história, mas uma experimentação habilidosa dos roteiristas do período, em colaboração com os diretores, trabalhando em grupo com os colegas, aberto à experimentação e atento à realidade social. Vários roteiristas trabalhavam nas ruas, buscavam personagens, estavam atentos à realidade, eram críticos, utópicos, transformadores. Visitavam os sets, produziam locações e inventavam as histórias sobre o real. E criavam roteiros autônomos, muitas vezes baseados na literatura, em crônicas e personagens da realidade.

Muitos filmes neorrealistas são adaptações da literatura. Um cinema que também traduziu os textos literários para a construção de suas histórias. O escritor e roteirista Cesare Zavattini publicou temas entre a realidade e a fantasia, como o livro *Totò il buono*, adaptado para o filme *Milagre em Milão* (*Miracolo a Milano*, 1951), que começa com a frase *C'era una volta...* (*Era uma vez...*) e termina com os sem-teto sobrevoando em vassouras a Piazza Duomo. A escrita literária de Zavattini acerca-se

ao estilo maravilhoso em fábulas que trazem a poética do amor e da solidariedade. O surreal e o fantástico estão presentes na obra do escritor e roteirista, assim como nas traduções cinematográficas realizadas juntamente a De Sica. Calvino discorre sobre as fábulas da Itália e diz que, em muitas delas, coletadas da tradição popular, a força de realidade explode inteiramente em fantasia (CALVINO, 1992). No livro *Scrivere con gli occhi: Lo sceneggiatore come cineasta, il cinema di Suso Cecchi D'Amico*, Suso Cecchi D'Amico narra como realizaram o roteiro de filmes no Neorealismo. Descreve que iam ao encontro de pessoas da cidade, as observavam e anotavam os relatos reais para transpô-los ao roteiro e, posteriormente, ao filme.

**Figura 40 - Suso e Visconti**



Fonte: CALDIRON, Orio; HOCHKOFER, Matilde. *Scrivere il cinema: Suso Cecchi D'Amico*, 1988, p. 37

Aliado à realização de filmes que tratavam de um contexto social do pós-guerra na Itália, o Neorealismo foi um movimento criativo inovador, principalmente em sua



forma de contar histórias, propondo a construção de um cinema vivo que se lança a observar e criticar a realidade. É um cinema que acontece em sua diegese, isto é, que se constrói durante o seu presente em constante transformação, por isso apresenta-se ambíguo, aberto ao acaso, acolhedor de acontecimentos diversos, oscilante em sua construção. Mas isso não quer dizer improvisado, no sentido de não organizado e sem determinação. Ao contrário, pois foi nesse momento que o roteiro ganhou papel de destaque no cinema italiano através das investigações e debates coletivos, concedendo ao diretor destaque na criação de um cinema realmente autoral.

**Figura 41 - Suso Cecchi D'Amico e Michelangelo Antonioni**



Fonte: CALDIRON, Orio; HOCHKOFER, Matilde. *Scrivere il cinema: Suso Cecchi D'Amico*, 1988, p.48)

André Bazin definiu o cinema como a “arte impura”, uma vez que é captado por uma máquina que trabalha elementos do real. “Entendam que esta arte, pretensamente a mais concreta de todas, é de fato a mais abstrata”. (BAZIN, 2014, p. 108). Para o teórico, o cinema capta a verdade, que nada mais é do que a ambiguidade. Para Bazin, um plano-sequência filmado em plano geral poderia ser o máximo da ambiguidade cinematográfica. Ou melhor, da verdade cinematográfica, pois esse experimento não guiaria o olhar na montagem, permitindo que o espectador opte para onde olhar em toda a tela. Conforme Bazin (BAZIN, 2014), os filmes apresentam um paradoxo, no qual a tragédia é rigidamente estruturada, mas tudo ocorre de forma acidental; é precisamente por meio da combinação dos princípios opostos da organização artística e da caótica natureza da realidade que os cineastas descobrem sua singularidade. Nesse equilíbrio tensionado, os autores conseguem capturar a essência da vida de maneira autêntica (BAZIN, 2014).

Não há uma imagem que não esteja carregada de sentido, que não enterre na mente a ponta aguda de uma verdade moral inesquecível, nenhuma tampouco que traia por trair a ambiguidade ontológica da realidade. (BAZIN, 2014, p. 338).

Bazin (BAZIN, 2014) acreditava no cinema, afirmando que esta seria a arte própria do amor, o amor pelas criaturas que nos fazem compreender o mundo. O teórico afirma que o Neorrealismo é um realismo das relações do indivíduo com a sociedade, portanto considera a realidade humana como um fato social. Para o autor, o cinema tinha o potencial de retratar a complexidade e a riqueza das interações sociais, proporcionando uma compreensão mais profunda da condição humana e do papel das pessoas na sociedade. Bazin enxergava o cinema como uma forma de arte capaz de capturar a verdade e a autenticidade da experiência humana. De acordo com a interpretação de Deleuze sobre Bazin, o Neorrealismo é entendido como uma nova manifestação da realidade que é caracterizada por sua natureza “dispersiva, elíptica, errante ou oscilante” (DELEUZE, 2005, p.09). Havendo a presença de ligações sutis entre os elementos e acontecimentos que ocorrem de maneira fluida e imprevisível. Essa visão de Deleuze destaca a ênfase na representação da realidade de forma mais complexa e em constante movimento, rompendo com as convenções tradicionais da narrativa cinematográfica. (DELEUZE, 2005). E, desse real imaginário, completa Deleuze dizendo que

tudo permanece real nesse Neorealismo (quer haja cenário ou exteriores), porém, entre a realidade do meio e a da ação, não é mais um prolongamento motor que se estabelece há uma relação onírica, por meio dos órgãos dos sentidos, libertos. (DELEUZE, 2005, p.13).

Desse modo, Jacques Aumont parte do pressuposto de que todo filme é um filme de ficção (AUMONT, 1999). A ideia de realismo no sentido histórico e cultural é central para o cinema, ao qual se tem o hábito de vincular essa tradição ocidental de um “realismo do olhar”, de um “realismo das aparências”. “O cinema inventa imagens da realidade, seja para exprimir a realidade, seja para negá-la e afirmar-se em seu lugar” (AUMONT, 1999, p. 79). Assim, Aumont afirma que os cineastas contemplam ou “domam as imagens” produzidas por seu imaginário (AUMONT, 1999).

Essas perspectivas demonstram a complexidade do realismo e da relação entre cinema e realidade no Neorealismo. O movimento buscava retratar a vida cotidiana e as questões sociais de forma autêntica, mas também explorava a ficção e a criação artística como meios de expressão. O cinema neorrealista oferecia uma visão única do mundo, combinando elementos reais e imaginários para transmitir sua mensagem. Nas décadas posteriores, a realidade italiana mudou, assim como seu cinema. Muitos críticos acusavam os diretores neorrealistas de trair o movimento, como se ele pudesse ser resumido a um conjunto de regras estáticas. E como se a realidade de produção continuasse a mesma. Os diretores mudaram e a época também. O Neorealismo italiano foi um momento único, influenciado por diversas cinematografias e que influenciou enormemente vários cinemas. A França viveu a *Nouvelle Vague*. No Brasil, floresceu o *Cinema Novo*. Nos EUA, destacou-se o cinema dos anos 1960 e 1970, chamado de Nova Hollywood, com diretores que admiravam o clássico, mas influenciados pelos novos cinemas, como Martin Scorsese, Robert Altman, Francis Ford Coppola, dentre outros.

A coletividade está em vários âmbitos da realização cinematográfica, seja na criação, já que filmes são normalmente produzidos em equipe, seja na exibição, um ato que acontece, muitas vezes, em conjunto nas salas de cinema. Também é uma arte de múltiplos conhecimentos, em que se fundem diversos saberes. Assim, as misturas das artes, dos saberes e das ciências se convergem na construção da arte cinematográfica por meio de pessoas que se unem para realizar um filme. E o filme

começa com uma ideia. Esse é um dos pontos que nos interessa neste trabalho, ou seja, algo que pode parecer subjetivo, mas é sobre como surgem e se desenvolvem as ideias dos filmes, invenções que são capazes de difundir ideais de mundo. Pois, quando roteiristas se unem na construção do cinema de seu país, ganham uma força e uma potência capazes de fundar movimentos cinematográficos transformadores da sétima arte para sempre.

Os anos de imposição do silêncio durante o período fascista na Itália não calaram por completo todos os artistas da época. No cinema não seria diferente, e é possível encontrar alguns filmes que mesmo realizados dentro do sistema de produção de Mussolini conseguiram imprimir nas telas características narrativas e estéticas de resistência às imposições do regime. O fascismo, assim como o nazismo, se apropriou da arte cinematográfica realizando filmes que pudessem difundir seus ideais. Em 1937, mesmo ano da inauguração dos estúdios da *Cinecittà*, foi exposta na cerimônia de fundação da nova sede do *Istituto Luce, L'Unione Cinematografica Educativa*, empresa de propaganda do regime fascista criada em 1924, uma gigantografia que reproduz o ditador Mussolini olhando através do visor de uma câmera e, logo abaixo, a emblemática frase “*La cinematografia è l'arma più forte!*” (A cinematografia é a arma mais forte!). As palavras do Duce explicitam como o cinema foi usado naquele período, isto é, como uma verdadeira arma para difundir os ideais do regime autoritário.

Em 1935, foi inaugurado o *Centro Sperimentale di Cinematografia* sendo a escola mais antiga da Itália no ensino teórico e prático em diversas áreas da arte cinematográfica. Nos anos do fascismo, o *Centro* foi lugar de desenvolvimento de uma consciência crítica antagônica ao regime. Com diversas publicações, o *Centro* possuía muitas revistas de cinema que tinham grande relevância, pois mantinham um nível internacional capaz de aliar o perfil científico à grande popularidade contribuindo, assim, para formação de um público cada vez mais exigente. Um dos maiores colaboradores do *Centro* e das revistas de cinema foi Umberto Barbaro, um importante crítico, teórico, roteirista, diretor, escritor e autor teatral, nascido em 1902, em Acireale, e falecido em Roma, em 1959. Barbaro

*Fu figura di grande rilievo non solo per la sua attività di divulgatore e traduttore dei teorici russi, ma anche per l'importanza del suo progetto di rinnovamento del cinema italiano che negli anni Trenta lo vide opporsi ai dettami ideologici del regime e che, concretizzandosi nell'elaborazione di un'estetica cinematografica, contribuì*

*all'affermazione del Neorealismo (tanto che lo storico Georges Sadoul gliene attribuì la denominazione) e del cinema d'autore.*

foi uma figura de grande importância não apenas por sua atividade como popularizador e tradutor de teóricos russos, mas também pela importância de seu projeto de renovação do cinema italiano que, na década de 1930, o viu se opor aos ditames ideológicos do regime e que, materializando-se no desenvolvimento de uma estética cinematográfica contribuiu para a afirmação do Neorealismo (tanto que o historiador Georges Sadoul atribui a Barbaro a denominação do movimento) e do cinema de autor.<sup>1</sup> (BRUNO, 2020, p.1).

Autor fundamental, tendo publicado assiduamente numa das revistas mais importantes, a *Bianco e Nero*, Barbaro traduziu obras célebres dos realizadores russos, em destaque as teorias sobre roteiro desenvolvidas por Pudovkin. O livro do diretor, roteirista e ator Pudovkin, *Argumento e realização*, de 1926, ganhou sua edição traduzida por Barbaro para o italiano em 1932. O tomo obteve significativa pertinência para a produção cinematográfica desse país, pois foi por meio de sua versão que os realizadores tiveram acesso às ideias pontuadas pelo teórico acerca dos passos para a realização de um roteiro de cinema e, principalmente, sobre o conceito pudovkiano de filme como uma criação coletiva. O processo de realização coletiva é associado aos pensamentos de Pudovkin em três instâncias, como aponta a pesquisadora Giuliana Muscio:

*L'influenza di questa riflessione, mediata da Barbaro, sul cinema neorealista si identifica con le «tre caratteristiche fondamentali» attribuite da Pudovkin al cinema: «È un'arte di collaborazione; necessita di una tesi, mediante la quale le varie personalità collaboratrici obbediscono a una linea comune; ha come elemento specifico del suo linguaggio il montaggio». Lo studio di questi tre elementi nei film del dopo-guerra evidenzia forti continuità tra il pensiero di Barbaro e la pratica neorealista. Il modo in cui si preparano e realizzano i film neorealisti, come proposto dai sovietici, è un processo collettivo di discussione e collaborazione, che si focalizza intorno a un tema, eleggendo il regista a maieuta.*

A influência dessa reflexão, mediada por Barbaro, no cinema neorealista é identificada com as “três características fundamentais” atribuídas por Pudovkin ao cinema: “É uma arte de colaboração; precisa de uma tese através da qual as várias personalidades dos que colaboram obedecem a uma linha comum; tem a edição como elemento específico de sua linguagem”. O estudo desses três elementos nos filmes do pós-guerra evidencia uma forte continuidade entre o pensamento de Barbaro e a prática neorealista. A maneira pela qual os filmes neorealistas são preparados e produzidos, como proposto pelos soviéticos, é um processo coletivo de discussão e colaboração, que se concentra em um tema, elegendo o diretor como mestre. (MUSCIO, 2006, pág. 113).

De acordo com Muscio (MUSCIO, 2006), Pudovkin estabelece que são necessárias três etapas para a realização do argumento, assim descritas: “1) O tema; 2) O assunto – tratamento do tema; 3) O tratamento cinematográfico do assunto” (PUDOVKIN, 1961, pág. 41). O autor pontua que o processo criativo pode acontecer por outros caminhos, a princípio, como cenas aleatórias imaginadas para a composição do filme. Entretanto, ele destaca que o processo de criação do argumento compreende essas três fases exatamente nessa ordem. Questão que ressalta a importância da definição do tema do filme para sua realização, isto é, Pudovkin diz que não se deve começar o roteiro pela história ou pelos personagens e pelas cenas, como acontece no cinema industrial, mas deve-se iniciar pela ideia. Entretanto, não seria uma ideia abstrata, mas um ideal a ser pensado juntamente à história e aos personagens. Sobre esse processo de produção, Barbaro (BARBARO, 1965) acredita que o tema é um elemento indispensável para o trabalho em colaboração e que as individualidades e os ânimos diversos devem seguir um eixo ético. Assim,

uma comunhão de aspirações comuns, um amálgama cuja composição é certamente favorecida por acordos prévios sobre a finalidade do trabalho comum entre os diversos colaboradores. (...) O tema deve ser não apenas aceito, sentido e profundamente refletido, mas, de certo modo, preexistir nos colaboradores como concepção do mundo. (BARBARO, 1965, pp. 94-95).

Os conceitos de Pudovkin foram essenciais para semear uma visão coletiva de como se deve iniciar o argumento pensando no tema a ser tratado. Desta forma, a reunião de artistas que se propuseram discutir ideias foi extremamente frutífera no desenvolvimento dos roteiros, pois, segundo o método elaborado por Pudovkin, a criação coletiva era essencialmente o primeiro passo na elaboração fílmica. Na Itália, após anos de silenciamento, os artistas, os escritores, os diretores e os roteiristas se uniram para pensar juntos como construíram sua arte. E se reuniram muitas vezes nas casas dos amigos e nos cafés para conversar e criar. Há vários cafés em Roma que se tornaram famosos por terem recebido encontros dos artistas da sétima arte. Por exemplo, o *Caffè Rosati*, inaugurado em 1922, foi palco de encontro da comunidade intelectual e cultural mais intensamente nos anos que se seguiram após a Segunda Guerra. Mas ainda durante o período fascista, e mais fortemente nos anos após a Guerra, a união de forças para a reconstrução do país numa efervescência

cultural e laboriosa colaborou para um processo de renascimento que encontrou no Neorealismo cinematográfico sua maior expressão.

**Figura 42 - Frame do vídeo *Suso Cecchi D'Amico e Gli amici al caffè*, onde Suso Conta sobre o Caffè Rosati**



Fonte: *Suso Cecchi D'Amico e gli amici al caffè*<sup>46</sup>

O Neorealismo cinematográfico foi um movimento plural nascido de um contexto específico. “O cinema neorrealista não brotou ‘como um cogumelo, depois da chuva benéfica da libertação” (BARBARO apud FABRIS, 1996, pág. 53), afirmou Umberto Barbaro. Diversas tendências confluíram e culminaram nesse movimento da primeira metade do século XX caracterizado, também, por uma adesão às críticas da atualidade. Utilizando a paisagem italiana natural, o emprego dos dialetos, as questões documentais com atores nem sempre profissionais para retratar a crônica do dia a dia, o Neorealismo pretende contar a história das pessoas de seu país, sob vários olhares, numa ruptura estética com o cinema de Mussolini, criticando o passado de guerra e o fascismo.

---

<sup>46</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fc9btlh1r7e>. Acesso em: 21 mar. 2019.

A pesquisadora Giuliana Muscio, no capítulo *Le ceneri di Balzac. Sceneggiatura e sceneggiatori nel neorealismo*, afirma que a principal característica do movimento neorrealista italiano foi o “empenho coletivo” na construção dos roteiros. (MUSCIO apud COMAND, 2006, p.120). A coletividade na elaboração dos roteiros culminou no que Cesare Zavattini denominou de *ammucchiata*, que traduzo livremente como amontoado, referindo-se ao trabalho dos autores em equipe naquele período. O processo serviu para que existisse não propriamente uma organização, mas uma “consciência neorrealista”, segundo Muscio (MUSCIO, 2006). Desta forma, os roteiros, assim como as definições teóricas, têm ampliadas suas relevâncias como potências de realização artística, política e social. Os roteiristas começaram a se juntar em grupos para desenvolver filmes que trouxessem em sua essência a realidade social do período. Elementos fundamentais ao movimento neorrealista são passíveis de serem utilizados porque foram pensados, desde o início, ainda na confecção dos roteiros, criados num processo detalhista e inovador. Características do Neorealismo foram discutidas e construídas em reuniões de roteiristas e diretores. Por exemplo, são filmes que cedem espaço à improvisação e à utilização de não atores, mas conseguem tal êxito por manterem um roteiro detalhado e uma grande atenção a todo processo criativo na pré-produção fílmica.

André Bazin afirma que o que definiu esse cinema, aliado ao seu conteúdo social, foi a necessidade de um “sistema estético” de muita profundidade e refinamento alcançados a partir da roteirização (BAZIN, 2014). Observação que atesta o equívoco de quem afirma que o ofício do roteirista não é valorizado em filmes neorrealistas, pois, como exemplificado, os roteiros propriamente e os grupos de roteiristas contribuíram significativamente para o êxito das obras-primas italianas que influenciaram e modificaram para sempre o cinema mundial.

É possível notar nos créditos uma lista enorme de roteiristas que participavam de cada produção. Quatro eram o mínimo nesse período e muitos filmes contavam com oito e até quinze escritores. Há diversos relatos dos roteiristas que exemplificam a forma de trabalho colaborativa e como a questão do pensamento coletivo foi importante para definir o cerne fílmico. Os roteiristas colhiam depoimentos dos transeuntes para construir diálogos, buscavam personagens dentro de suas convivências, refaziam as falas dos atores nos sets de filmagem, construíam novos finais a partir de improvisos. Suso sugere que o início desta época foi coletivo, isto é, todas as pessoas trabalhavam juntas e estavam sempre em grupo. Assim, a roteirista



acredita que a grande questão do período neorrealista era o fato da coletividade (CECCHI D'AMICO, 2018).

Figura 43 - Frame do filme *Ladri di biciclette*, de Vittorio De Sica



Fonte: Frame do filme *Ladri di biciclette*, de Vittorio De Sica

Muscio (MUSCIO, 2006) aponta que os roteiristas tiveram uma contribuição crucial para o restabelecimento do cinema italiano, inovando a estrutura da história, introduzindo temas e personagens que traziam a realidade social e, sobretudo, suscitando um “amplo debate” dentro de um compromisso coletivo; o que também se deve à necessidade de reunião e discussão após anos de “silenciamento durante o fascismo”. “È un lavoro collettivo che rende difficile oggi identificare il singolo apporto”. “Foi um trabalho coletivo, que hoje dificulta identificar a contribuição única” (MUSCIO, 2006, pág. 118).

No trabalho coletivo de realização cinematográfica, Suso participava ativamente do processo de construção dos filmes. Visitava os sets de filmagem a fim

de recolher ideias, tanto em relação aos personagens como para os diálogos. Sentava-se com o diretor, colaboradores e outros roteiristas para estruturar a narrativa fílmica. E participava de muitas filmagens ao lado dos diretores e atores. Suso salienta a importância do trabalho junto ao diretor:

*[...] it is absolutely necessary to work closely with a director. To understand what he likes, how he feels, what he wants. I think it's useless to write something that doesn't feel right for the director. [...] However, as the director can't do without the writer, the writer can't do without the director.*

[...] é absolutamente necessário trabalhar em estreita colaboração com um diretor. Para entender o que ele gosta, como se sente, o que deseja. Acho inútil escrever algo que não parece certo para o diretor. [...] Porém, como o diretor não pode ficar sem o roteirista, o roteirista não pode ficar sem o diretor. (CECCHI D'AMICO, 2013).

Carrière (CARRIÈRE, 1995) atenta para a união do trabalho entre o roteirista e o diretor; ele diz que para que passe do virtual ao real de forma a que os dois realizadores “vejam” o mesmo filme desde o roteiro é necessário um trabalho em conjunto. Assim, o roteiro é uma ferramenta indispensável, é essencial, pois é o laço de união entre todos os integrantes da produção de um filme (CARRIÈRE, 1995). Assim, a grande questão foi justamente o “fato da coletividade” (CECCHI D'AMICO, 2018). Suso relata:

*Ho fatto anche delle sceneggiature da sola, e direi con onore. Ma il ricordo di quei lavori non mi è caro come quello delle lunghe sedute con i colleghi, con le confidenze, le complicità, lo scambio di letture, il perdersi e il ritrovarsi, il momento del 'dividemos i pezzi', che è quello in cui – esaurite le discussioni sul soggetto e messa faticosamente a punto la scaletta - si passa alla stesura di un trattamento, cui è addato il compito di affascinare produttore e attori, ma che va scritto in modo da fornire tutti gli elementi necessari al direttore di produzione per fare, al centesimo, il preventivo dei costi. Nasce, durante le riunioni di sceneggiatura, anche un curioso rapporto con i familiari dei colleghi, che impariamo a conoscere intimamente nei discorsi fra noi, per cui ci troviamo a partecipare alle vicende tristi e liete delle loro vite con una passione che non trova poi riscontro nel rapporto diretto.*

Eu também fiz roteiros sozinha e digo com honra. Mas as lembranças dessas obras não me são tão caras quanto as das longas reuniões coletivas, com confidências, cumplicidade, troca de leituras, perder-se e encontrar-se e divisão dos momentos pesados. [...] Durante os encontros de roteiristas, nasce também uma curiosa relação com os familiares dos colegas, que aprendemos a conhecer intimamente nas conversas entre nós, e nos vemos participando dos tristes e alegres acontecimentos de suas vidas com uma paixão que não se encontra em qualquer relação. (D'AMICO, 2002, p. 76).

Vittorio Spinazzola, citado por Mariarosaria Fabris, num abrangente estudo sobre o Neorrealismo, aponta que “o significado global do movimento neorrealista está numa crítica ao individualismo burguês, com base na ardente perspectiva de uma participação comum ao destino coletivo” (SPINAZZOLA, 1996 apud FABRIS, 1996, p. 138). No primeiro filme considerado neorrealista, *Obsessão*, de Visconti, realizado ainda durante a Segunda Guerra, a colaboração na construção do roteiro é uma característica definidora. Na tradução viscontiana da novela *noir*, *O destino bate à sua porta*, de James M. Cain,

O roteiro é assinado por Visconti, Alicata, De Santis, Puccini, mas na elaboração deste primeiro filme “antifascista” são muitas pessoas que colaboram: de Antonio Pietrangeli a Sergio Grieco, de Ingrao a Massimo Mida, de Aldo Scagnetti a Libero Solaroli. E talvez até Alberto Moravia, Giorgio Bassani e Rosario Assunto (VALENTINETTI, 2006, p. 27).

Visconti era de família nobre e, durante o fascismo, ajudou pessoas a se esconderem. Além disso, o diretor usou o roteiro como forma de proteger os amigos. Schifano aponta que:

Ao encomendar aos amigos traduções, roteiros ou relatórios sobre obras diversas, Visconti lhes assegurava, num período difícil, confortáveis rendimentos; além disso, desde a prisão de alguns dirigentes comunistas, em 1939, Mario Alicata e Pietro Ingrao haviam tomado a frente do partido romano clandestino e, segundo Ingrao, ‘escrever roteiros era, com relação à polícia, uma cobertura extraordinária para nos encontrarmos com a finalidade de um trabalho político.’ (INGRAO, 1939, apud SCHIFANO, 1990, p. 179).

Podemos citar três roteiristas principais do Neorrealismo que trabalharam ora juntos ora com outros autores: Sergio Amidei, Suso Cecchi D’Amico e Cesare Zavattini. Eles colaboraram entre si além dos diretores, respectivamente, Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Vittorio De Sica. Com quatro indicações ao Oscar, Sergio Amidei (1904-1981) trabalhou em noventa produções durante seu percurso, passando por vários momentos do cinema italiano, desde a década de 1930 até os anos de 1980. Basicamente, o autor escreveu sempre em colaboração, pensando a escrita como um fato coletivo, mas, devido à sua experiência, tornou-se ponto de referência aos mais jovens:

*[Amidei] collaborò alla realizzazione di un grandissimo numero di film appartenenti a generi diversi, riuscendo a cogliere i cambiamenti storici della realtà italiana, le trasformazioni dei modelli sociali, linguistici e di comportamento. Passò infatti dalle opere storico-avventurose alle commedie dell'epoca dei telefoni bianchi (v. commedia), ai film neorealisti (per i quali collaborò con Vittorio De Sica e Roberto Rossellini), alle commedie che seppe arricchire e sostanziare di ascendenze letterarie (dalle novelle di Boccaccio alla tradizione del teatro colto e dialettale), per giungere infine, negli anni Settanta, a un disilluso ripiegamento su opere e personaggi grotteschi e amari. Personalità di spicco e figura professionale di rilievo, scrisse prevalentemente in collaborazione, avviando la consuetudine del lavoro di squadra basato sulla scrittura come fatto collettivo e divenendo punto di riferimento per i colleghi più giovani.*

[Amidei] colaborou na realização de um grande número de filmes de diferentes gêneros, conseguindo apreender as mudanças históricas da realidade italiana, as transformações dos modelos sociais, linguísticos e comportamentais. Na verdade, passou das obras histórico-aventureiras às comédias da era dos telefones brancos (ver comédia), aos filmes neorrealistas (para os quais colaborou com Vittorio De Sica e Roberto Rossellini), às comédias que soube enriquecer e substanciar (novelas literárias de Boccaccio à tradição do teatro culto e dialeto), para finalmente alcançar, nos anos 1970, um recuo desiludido em obras e personagens grotescos e amargos. Personalidade de destaque e figura profissional de destaque, escreveu principalmente em colaboração, iniciando o costume do trabalho em equipe baseado na escrita como um fato coletivo e tornando-se um ponto de referência para os colegas mais jovens. (PIEMONTESE, 2003).

Cesare Zavattini foi pintor, jornalista, poeta, cronista e escritor. Muito de sua escrita literária aproxima-se do realismo-maravilhoso, em fábulas que trazem uma poética do amor e da solidariedade. Ao lado de sua obra literária, estão os textos, o manifesto e as teses sobre o movimento neorrealista. Steven Price, em *A History of the screenplay*, afirma que

*For the most part, Zavattini worked within the large-scale collaborative framework that characterised film writing in Italy, and to the extent that it makes sense to speak of authorship in this context he can be seen as not so much a screenwriter but a dramaturg, working on story shape and aesthetics, rather than as a lone author writing completed screenplays. Zavattini appears multiply conflicted: as a strong-minded and independent film theorist who was working in a production context that prioritised collaboration, as a screenwriter working in an ideological and aesthetic context that questioned the function of the screenplay, and as a creator of well-structured stories who dismissed narrative fiction as a distraction from the need to engage with reality. Neo-realist scripts were usually collaboratively produced by several contributors and left significant room for modification during shooting. The form of the script appears to facilitate improvisation, and it is certainly noteworthy that the episode above was deleted from a film whose ending has occasioned so much comment about the nature of storytelling.*

A maior parte, Zavattini trabalhou dentro da estrutura colaborativa de grande escala que caracterizou a escrita cinematográfica na Itália e, na medida em que faz sentido falar de autoria neste contexto, ele pode ser visto não tanto como um roteirista, mas como um dramaturgo, trabalhando na forma e na estética da história, em vez de como um autor solitário escrevendo roteiros completos. Zavattini aparece em múltiplos conflitos: como teórico do cinema independente e obstinado que trabalhava em um contexto de produção que priorizava a colaboração, como roteirista que trabalhava em um contexto ideológico e estético que questionava a função do roteiro e como criador de histórias estruturadas que descartavam a ficção narrativa como uma distração da necessidade de se envolver com a realidade. Os roteiros neorrealistas geralmente eram produzidos em conjunto com vários colaboradores e deixavam espaço significativo para modificações durante as filmagens. A forma do roteiro parece facilitar a improvisação, e certamente é digno de nota que o episódio acima foi excluído de um filme cujo final tanto ocasionou comentar sobre a natureza da narrativa. (PRICE, 2013, p.165).

O cinema italiano realizado após a Segunda Guerra Mundial rompeu com as estruturas vigentes do cinema clássico que era então produzido no período fascista, realizado aos moldes da indústria hollywoodiana, um cinema preponderantemente feito por homens – alguns diretores muitas vezes pareciam generais no set de filmagem. Neste contexto, Suso teve papel essencial ao inverter a lógica estabelecida, tornando-se produtora de sentidos ao escrever com o olhar de uma mulher. Ela se preocupava com a estrutura do filme, ao desenvolver os atos, os arcos narrativos, o desenvolvimento dos personagens e o final da história. Características do trabalho da autora que, com todo conhecimento literário, teatral e cultural, contribuiu para o fortalecimento de uma escrita feminina dentro das produções daquele país. Como demonstrado nos filmes citados no capítulo anterior, Suso desempenhou um papel fundamental na representação das personagens femininas nesse movimento cinematográfico. Já que o Neorrealismo buscava retratar a realidade social e as dificuldades enfrentadas pela classe trabalhadora após a Segunda Guerra Mundial, Suso contribuiu trazendo à vida personagens femininas que enfrentavam adversidades e lutavam para sobreviver em um contexto de pós-guerra. Suas personagens femininas eram retratadas com profundidade e complexidade, expondo suas lutas, desejos e esperanças diante das circunstâncias difíceis. Suso ajudou a desfazer estereótipos e a dar voz às mulheres, mostrando suas histórias e perspectivas de forma ampliada, contribuindo assim para a representação feminina no Neorrealismo italiano. Como podemos observar nos filmes neorrealistas que Suso trabalhou, como por exemplo, *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano*, *Bellissima e Rocco e i suoi fratelli*. Muscio observa que no Neorrealismo

*Gli sceneggiatori hanno dato un contributo cruciale alla rifondazione del cinema italiano, innovando la struttura del racconto, introducendo temi e personaggi che investigavano la realtà sociale e soprattutto dando vita a un ampio dibattito, a volte acceso, all'interno di un impegno collettivo; questo anche per il bisogno fisiologico di discutere dopo anni di forzato silenzio durante il fascismo. È un lavoro collettivo, che rende difficile oggi identificare il singolo apporto o persino il reale processo ideativo e produttivo di un film.*

Os roteiristas deram uma contribuição fundamental para a refundação do cinema italiano, inovando a estrutura da história, introduzindo temas e personagens que investigavam a realidade social e, sobretudo, dando vida a um amplo debate, por vezes aceso, num compromisso coletivo; isso também se deve à necessidade fisiológica de discutir depois de anos de silêncio forçado durante o fascismo. É um trabalho coletivo, o que hoje dificulta a identificação de uma única contribuição ou mesmo do real processo de criação e produção de um filme (MUSCIO apud COMAND, 2006, pág 114).

Desta forma, foi em torno de outro ideal que os cineastas italianos se uniram para resistir e reconstruir o cinema culminando no movimento neorrealista. Pois, como exemplificado, mesmo durante o regime, alguns artistas já resistiam à visão fascista. Por meio de conhecimentos híbridos inspirados nos estudos no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, nas traduções dos teóricos russos realizadas por Umberto Barbaro, em ensaios e críticas nas revistas de arte, na literatura estrangeira, além da colaboração de diretores no cinema do *Realismo Poético Francês*, foi criada uma dinâmica criativa centralizada na escritura coletiva dos roteiros que desempenhou importante papel na resistência ao fascismo dentro do cinema italiano.

Na publicação sobre o roteiro no cinema italiano, *Sulla Carta: Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, a organizadora Mariapia Comand aponta que o roteiro é “(...) è un campo aperto di tensioni, di scambi, di esperienze; questo non vuol dire però che sia una terra di nessuno”; “um campo aberto de tensão, de trocas, de experiências, mas isso não quer dizer que seja terra de ninguém.” (COMAND, 2006, p.19). E podemos acrescentar que o roteiro é, sobretudo, uma terra de todos em que o trabalho coletivo é algo generoso e essencial em anos obscuros.

## 4.2 Suso Cecchi D'Amico a partir do Neorrealismo: a estrutura em três atos

Os filmes neorrealistas inauguraram uma nova forma de produção que se desdobra no que vemos impresso nos filmes em si. A partir deste momento, não há mais uma cadeia de produção linear, fordista, mecânica, industrial de se fazer cinema, como no cinema de estúdio dos anos 1930 e nos primeiros anos de 1940. Os passos não são mais cronologicamente distribuídos em roteiro, filmagem e edição. Os filmes não são mais “cópias dos roteiros”, como os roteiros de ferro. Agora, os diretores participam da roteirização, os roteiristas comparecem nos *sets* de filmagem, os produtores permeiam toda a produção. Os papéis se transformaram. Os roteiristas ainda escrevem de forma detalhada, mas buscam se abrir ao novo, ao possível, ao acaso do real. Os roteiristas trabalham em todas as etapas. No início, discutem coletivamente, colocam ideias no papel, planejam uma filmagem. O roteiro também precisa funcionar como busca de orçamento, como organização básica de preparação para rodar. Na segunda etapa, no *set* de filmagem, novos personagens são encontrados e inseridos na história. Elementos que não estariam na narrativa passam a integrar as cenas.

*Quelli che hanno cominciato a lavorare nel dopoguerra hanno acquisito un grande mestiere proprio perché si faceva di tutto: il film nasceva, si girava e si discuteva tutti insieme; il produttore veniva ad assistere alle sedute di sceneggiatura.*

Quem começou a trabalhar depois da guerra adquiriu uma grande profissão justamente porque se fazia de tudo: o filme nascia, rodava e discutia tudo junto; o produtor vinha assistir às sessões de roteiro. (CECCHI D'AMICO, 1977, 1978, apud MUSCIO, 1981, p.51).

Em *Ladri di biciclette*, de Vittorio De Sica, a chuva foi um imprevisto que acabou entrando no filme e compondo uma das cenas mais interessantes, com os padres embaixo da marquise e um diálogo muito relevante para a narrativa. Em *Bellissima*, de Visconti, Anna Magnani improvisa, cria falas e novas reações diante dos acontecimentos. A cena em que ela pede ajuda, depois da apresentação da filha na seleção de atrizes mirins, foi um improviso. Um momento de emoção catártica, um clímax, em que a atriz não conseguiu segurar o ânimo, trecho que acabou entrando

no filme montado. Suso participava das filmagens, ia aos sets, sentava-se ao lado do diretor, refazia diálogos e recriava cenas *in loco*. Ela conta que:

*I had a group of friends and we made films together. We were all on the set, even the writers, all the time. For the films we did during neo-realism — or what they call neo-realism — we had no money so we just shot on the streets or in houses. We couldn't afford actors and there weren't many actors around because the standard of theatre was very poor. Besides, all the theatres were bombed. So, we just found people on the streets. You would meet a person on who was right for the role and ask them to play it. That was it.*

tinha um grupo de amigos e fazíamos filmes juntos. Estávamos todos no set, até mesmo os escritores, o tempo todo. Para os filmes que fizemos durante o Neorealismo – ou o que eles chamam de Neorealismo – não tínhamos dinheiro, então apenas filmamos nas ruas ou em casas. Não podíamos pagar por atores e havia muitos atores por perto porque as casas eram muito pobres. Além disso, todos os cinemas foram bombardeados. Então, acabávamos encontrando pessoas nas ruas. Você encontrava uma pessoa certa para o papel e pedia a ela que o desempenhasse. Era isso. (CECCHI D'AMICO, 1999 apud COLVILLE-ANDERSEN, 2016).

Devido à escassez financeira das produções, muitos filmes não contavam com equipe de áudio para captação de som direto. Normalmente, as câmeras filmam sem som, necessitando de uma equipe de áudio. Como muitos filmes na Itália eram dublados, isso propiciava que o set tivesse equipes reduzidas que podiam ter maior rapidez e mobilidade entre as locações. Também favorecia os movimentos de câmera que, sem a equipe de áudio com seus equipamentos, deixava a câmera com mais espaço para panorâmicas. A trilha sonora e os diálogos eram construídos posteriormente, durante a montagem – o que também demandava outra etapa de trabalho dos roteiristas.

O cinema italiano, até hoje, tem o hábito de usar dublagens em filmes, técnica que acabou sendo desenvolvida de forma cada vez mais sofisticada. Provavelmente, no período fascista, seria para diluir os dialetos italianos. E no Neorealismo, por questões financeiras, nem sempre tinham os técnicos de áudio no set, por isso, filmavam sem som e dublavam a seguir. Depois disso, poderia ser também para padronizar as coproduções com várias línguas realizadas entre países europeus. Ainda que em vários filmes italianos foram usados os dialetos como forma de resistência.



*I primi film che abbiamo fatto costavano veramente poco. Quando ho cominciato nessuno di noi guadagnava delle cifre da farti dire che avevi scelto un mestiere che rendeva molto. Ti pagavano pochissimo e a volte non ti pagavano.*

Os primeiros filmes que fizemos eram muito baratos. Quando comecei, nenhum de nós ganhava dinheiro suficiente para fazer você dizer que tinha escolhido um trabalho que pagava muito. Eles pagavam muito pouco e às vezes não pagavam. (CECCHI D'AMICO, 1977, 1978, apud MUSCIO, 1981, p. 51).

Como vimos anteriormente, nos primórdios do cinema, na formação da indústria norte-americana, muitas roteiristas eram mulheres, pois elas tinham o ofício de trabalhar com máquinas de escrever, como datilógrafas. Assim, também parece que aconteceu com Suso, uma profissional das letras, que traduzia livros, estudiosa de línguas estrangeiras, com grande erudição e ainda com os dedos rápidos para condensar as ideias discutidas nas reuniões com os amigos. Entretanto, apesar de o roteiro ser valorizado nesse período, Suso deve ter sido uma das poucas mulheres que escreveu para o cinema no Neorrealismo.

Em alguma medida, a cinematografia neorrealista estabelece pontos em comum com o cinema de narrativa clássica, que se define, dentre outras características, em filmes em que é possível identificar a disposição em três atos e o personagem arquetípico que busca resolver um problema ou atingir um objetivo. Segundo David Bordwell, o cinema clássico hollywoodiano “apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos” (BORDWELL, 1986, p. 278). Também se verifica o padrão canônico em que o estado inicial é infringido e precisa ser reestabelecido, além da utilização de pontos de virada e do clímax. A ruptura não foi tão brusca, apesar do caráter inovador do cinema neorrealista. Entretanto, a forma de filmar era muito diferente do cinema clássico. No Neorrealismo, de acordo com Suso, havia uma liberdade no momento da filmagem que, de certa forma, não respeitava muito o roteiro e tinha espaço para improvisação. Uma forma de acumular cenas e resolver o filme na montagem.

Diversos elementos fazem parte do caminho de roteirização num percurso de transformação no processo de escrita para o cinema. Etapas que diferem bastante entre os roteiristas. A escrita pode começar com as ideias, depois *storylines*, sinopses, argumentos, escaletas, tratamentos, os diálogos até os roteiros finalizados. É um

processo de criação que vai sofrendo mudanças e acréscimos até a versão final. É raro encontrar esse material. Normalmente, a publicação dos roteiros recebe uma versão posterior à filmagem e os outros elementos sequer se tornam disponíveis. Suso tinha uma metodologia muito especial para realização dos filmes. Dizia que era apaixonada pelos arcos dramáticos dos personagens, gostava do modelo em três atos. A escaleta é como o esqueleto do filme. É uma lista das cenas somente como o resumo do que acontece. É muito usada para mostrar o ritmo do filme em relação aos acontecimentos ao longo da narrativa e é possível visualizar toda construção. Esses elementos estruturais são vistos em vários filmes roteirizados por Suso e foram utilizados eficazmente em sua narrativa, em vários gêneros cinematográficos e movimentos. A autora desenvolveu na prática esta estrutura segundo Alessandro Bencivenni:

*Suso Cecchi D'Amico è arrivata insomma - se non nella teoria, certo nella prassi artistica del suo lavoro - a posizioni affini a quelle codificate in anni recenti per altre vie: attingendo direttamente (e molto in anticipo) alle fonti originarie di quelle stesse teorizzazioni: e cioè la perfetta dimestichezza col grande teatro borghese e il modello in tre atti già applicato al cinema dagli americani negli anni Trenta e Quaranta.*

Em suma, Suso Cecchi D'Amico chegou – senão em teoria, certamente na prática artística de sua obra – a posições semelhantes às codificadas nos últimos anos por outras formas: desenhando diretamente (e com bastante antecedência) das fontes originais destas mesmas teorias: isto é, a familiaridade perfeita com o grande teatro burguês e o modelo de três atos já aplicado ao cinema pelos americanos nos anos 1930 e 1940. (FRANCIONE, 2002, p. 11).

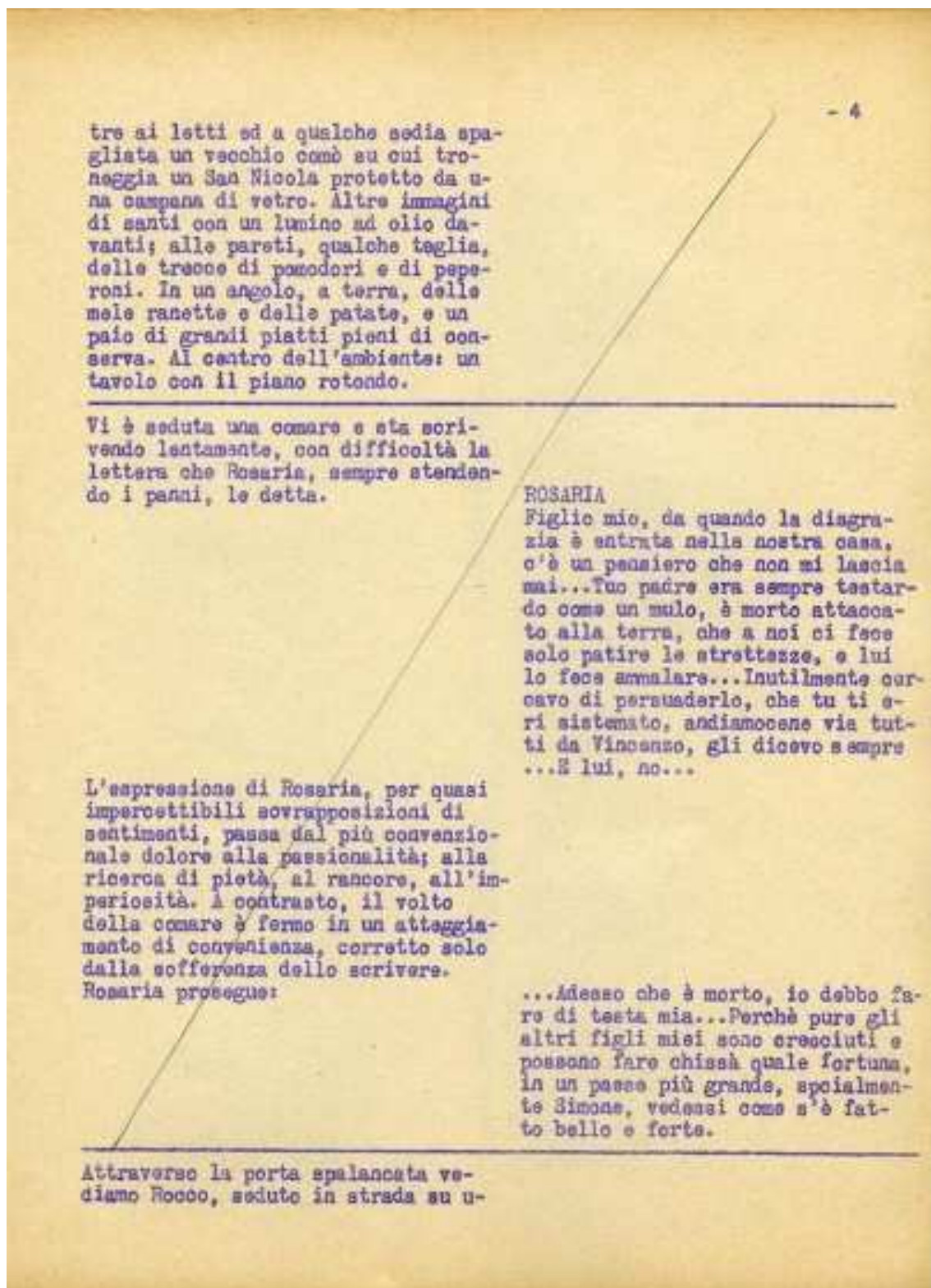
Modelos e estruturas diferentes entre os filmes americanos e italianos, mas que se embasam no modelo de três atos do *teatro borghese*. Suso aborda essas diferenças nos roteiros, traçando as alterações entre os modelos de uma ou duas colunas.

*Un modello l'abbiamo in effetti raggiunto: quello dell'impaginazione. Fino a qualche anno fa in Italia la sceneggiatura veniva scritta su due colonne: nella colonna a sinistra si scrivevano le didascalie, in quella a destra i dialoghi. L'impaginazione francese incolonnava a destra i dialoghi, ma teneva a piena pagina le didascalie. Oggi, secondo l'uso degli americani, il rigo della didascalia copre l'intera pagina, mentre il dialogo si riserva uno spazio ben isolato al centro della pagina. Comunque non credo che le sceneggiature americane siano "plot oriented" e le europee "character oriented". Il cinema americano è soprattutto un "cinema d'azione". Quello europeo è infinitamente più "intimista". E' possibile che questa diversità dei generi abbia portato ad*

*attribuire anche alla sceneggiatura delle diversità nel modo di scrivere e di descrivere. Vorrei ricordare che la cinematografia è una delle più importanti industrie dell'America. E' logico quindi che si sviluppi su larga scala un insegnamento che mira all'efficienza di un prodotto che è al novanta per cento un prodotto industriale. In Europa la situazione è diversa e mi sembra possibile ma inutile ipotizzare un modello per un prodotto che è un'eccezione. E' curioso che nei manuali americani sia tornato di voga il "three act model" che era alla base delle commedie americane degli anni trenta sceneggiate da Ben Hecht. Tutto il teatro borghese dell'ottocento e inizio novecento era in tre atti. E alla tecnica teatrale si ispira il cinema.*

De fato, alcançamos um modelo: o da paginação. Até poucos anos atrás, na Itália, o roteiro era escrito em duas colunas: na coluna da esquerda as rubricas eram escritas, na coluna da direita, os diálogos. A formatação francesa colonou os diálogos à direita, mas manteve as rubricas de página inteira. Hoje, de acordo com o costume americano, a linha da rubrica cobre toda a página, enquanto o diálogo reserva um espaço bem isolado no centro da página. No entanto, não acho que os roteiros americanos sejam "*plot oriented*" e os europeus "*character oriented*". O cinema americano é, antes de tudo, um "cinema de ação". O europeu é infinitamente mais "íntimo". É possível que essa diversidade de gêneros também tenha levado à atribuição de diferenças na forma de escrever e descrever o roteiro. Gostaria de lembrar que o cinema é uma das indústrias mais importantes da América. Portanto, é lógico que há um desenvolvimento que visa a eficiência de um produto que é noventa por cento um produto industrial seja realizado em larga escala. Na Europa, a situação é diferente e me parece possível, mas inútil, levantar a hipótese de um modelo de produto que seja uma exceção. É curioso que o "*three act model*" que foi a base das comédias americanas dos anos trinta de Ben Hecht tenha voltado à moda nos manuais americanos. Todo o teatro burguês do século XIX e início do século XX estava dividido em três atos. E o cinema se inspira na técnica teatral (CECCHI D'AMICO, 2003, p. 1).

Figura 44 - Página do roteiro do filme *Rocco e i suoi fratelli*, de Luchino Visconti, para exemplificar como era o roteiro em duas colunas



Fonte: *Rocco e i suoi fratelli*<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Disponível em [http://titanus.museodelcinema.it/it/films/rocco\\_e\\_i\\_suoi\\_fratelli/07E9/sceneggiatura](http://titanus.museodelcinema.it/it/films/rocco_e_i_suoi_fratelli/07E9/sceneggiatura). Acesso em: 10 fev. 2019.

Sobre seu modelo de escrita baseado nos três atos, Suso discorre sobre como sua longa prática deriva de uma teoria sobre como escrevia um roteiro. Ao responder à neta, no livro *Storia di cinema (e d'altro)*, a roteirista descreve seu modelo de escrita<sup>48</sup>:

*Un dato momento, soltanto parecchio tempo dopo gli esordi, mi venne la curiosità di analizzare il lavoro che venivo facendo, e credetti di identificare alcune costanti dalle quali trassi, per la mia disciplina, alcune regole di cui per fortuna non parlai mai con colleghi. Dico per fortuna perché quando, in tempi recenti, ho avuto occasione di leggere i trattati che sono stati pubblicati per rispondere alla richiesta degli aspiranti sceneggiatori frequentatori di corsi sull'argomento, ho avuto la sorpresa di trovare le mie regole, esposte come regole ovvie e da sempre praticate. Parlo della struttura di una storia, da dividere idealmente in tre parti: di impostazione la prima, di sviluppo la seconda, di risoluzione la terza. I tecnici americane vanno oltre, e cronometrano le loro suddivisioni avvertendo che per la prima occorrono dai venticinque ai trenta minuti, per la seconda una sessantina, e per la terza di nuovo, venticinque-trenta minuti. Alla fine della prima parte d'impostazione si esige un colpo di scena; un secondo, e magari un terzo colpo di scena sono auspicabili nella parte centrale. Confesso di aver trovato un po' ridicole queste strutture espresse in minuti o in numero di pagine, ma non ho potuto fare meno di notare che le mie regole inseguivano parimenti la struttura in tre parti, alle quali soprammettevo un'ulteriore suddivisione in sette sequenze (due per la prima parte, tre per la seconda, due per la terza), rispecchiando così le proporzioni delle teorie degli americani. Sia ben chiaro che delle regole che a un certo punto ho preso gusto a formulare, non mi sono mai servita se non a lavoro assai inoltrato; una volta ultimata cioè la stesura del soggetto (o di un trattamento, come si chiama in gergo il racconto piuttosto esteso di una storia per un film), nonché nel caso dell'adattamento per lo schermo di un'opera letteraria. (CECCHI D'AMICO, 1996, pp. 154-155).*

Num determinado momento, muito tempo depois do início, tive a curiosidade de analisar o trabalho que estava fazendo, e julguei identificar algumas constantes de onde extraí, para a minha disciplina, algumas regras das quais felizmente não falava com os colegas. Digo felizmente por que quando, recentemente, tive a oportunidade de ler os manuais que vêm sendo publicados para atender à solicitação de aspirantes a roteirista que frequentam cursos sobre o tema, fiquei surpresa ao encontrar minhas regras estabelecidas como óbvias e sempre praticadas. Estou falando da estrutura de uma história, a ser idealmente dividida em três partes: a primeira de ambientação, a segunda de desenvolvimento, a terceira de resolução. Os técnicos americanos vão além e cronometram suas subdivisões, observando que a primeira leva de vinte e cinco a trinta minutos, a segunda cerca de sessenta e a terceira novamente, de vinte e cinco a trinta minutos. No final da primeira parte da apresentação, é necessária uma virada; uma segunda e talvez uma terceira virada são desejáveis na parte central. Confesso que achei um pouco ridículas essas estruturas expressas em minutos ou em número de páginas, mas não pude deixar de notar que minhas regras também seguiam a estrutura em três partes, às quais sobrepus uma nova subdivisão em sete sequências (dois para a primeira parte, três para a

---

<sup>48</sup> Foi importante colocar a transcrição de um trecho longo na íntegra, pois é o momento em que a roteirista diz descrever algo acerca de sua teoria de escrita. Fato raro em seus depoimentos, inclusive pelo que relata a neta.

segunda, dois para a terceira), refletindo assim as proporções das teorias dos americanos. Que fique claro que as regras que a certa altura tive prazer em formular, nunca usei senão em um trabalho muito avançado; isto é, tanto na elaboração do argumento (ou de um tratamento, como se chama no jargão a narrativa bastante extensa de uma história para um filme), quanto no caso da adaptação para a tela de uma obra literária. (CECCHI D'AMICO, 1996, p. 154, 155)

Suso conta que começou a se interessar pela estrutura dos filmes logo no início de sua dedicação ao cinema. Na entrevista à neta, Suso conta que recuperou a escaleta de um filme, no caso o filme *L'orologio degli Amberson* (Soberba, 1942), de Orson Welles, e, a partir dela, começou a estudar a construção daquele roteiro, depois comparou com os filmes que tinha roteirizado para entender os erros e acertos que cometera. Suso também tinha o hábito de ler roteiros:

*Avevo letto in passato molte sceneggiature, di cui non avevo però mai analizzato la struttura. Ho ritrovato in un quaderno di quel tempo la scaletta che mi ricostruii de L'orologio degli Amberson, per studiare la costruzione di quella sceneggiatura. Vidi più di una volta i primi due film alle sceneggiature dei quali avevo partecipato (Vivere in pace e Mio figlio professore) per capire sbagli e meriti di cui incominciavo a condividere la responsabilità.*

Eu já havia lido muitos roteiros, mas nunca havia analisado a estrutura. Em um caderno da época, recuperado a escaleta que reconstruí para *Soberba*, para estudar a construção daquele roteiro. Vi mais de uma vez os dois primeiros filmes de roteiros dos quais participei (*Vivere in pace* e *Mio figlio professore*) para entender os erros e méritos pelos quais passei a compartilhar a responsabilidade. (CECCHI D'AMICO, 1996, p. 141)

Sobre a estrutura em três atos, Bandirali e Terrone (2009) afirmam que a formulação tripartida do argumento se deve a Aristóteles, segundo o qual, a tragédia é a mimese de uma ação completa e inteira, que dispõe de um princípio, um meio e um fim (ARISTÓTELES, 2014). Porém, há que se considerar o rompimento com estruturas vigentes no período anterior ao Neorrealismo, e que este movimento inovador se deu, principalmente, devido a sua nova forma de produção, com características bastante diferentes dos filmes de estúdio. Os finais dos filmes neorrealistas são abertos, não contêm um *happy end* ou uma resolução definitiva ao problema imposto desde o início.

Inclusive, sobre a questão da autoria. Nos filmes de estúdio, os atores e atrizes, bem como os produtores, eram os nomes que tinham relevância no chamariz do

público. Ao revés, nos filmes neorrealistas, a linha de produção fordista de realização fílmica se desfaz, enquanto a noção de autoria junto a novas formas de produção vem à tona. Os nomes do diretor e dos roteiristas passam a ter bastante relevância. Suso tinha uma visão de colaboradora, não se considerava dona do filme, se considerava uma artesã.

*Lo sceneggiatore del cinema d'autore da un lato, quindi, lavora in direzione opposta a quella di "fabbricante di storie" tradizionalmente impostagli dall'industria, esprimendosi a un livello più "alto", complesso e creativamente stimolante; dall'altro, dato il ruolo che gioca il regista, si trova a essere utilizzato come un collaboratore oscuro, ignorato dai più, che identificano tutto del film con l'Autore.*

O roteirista do cinema de autor, por um lado, trabalha, portanto, em sentido contrário ao do "fazedor de histórias" tradicionalmente imposto a ele pela indústria, expressando-se em um nível mais "alto", mais complexo e criativamente estimulante; por outro lado, dado o papel desempenhado pelo realizador, vê-se utilizado como um colaborador obscuro, ignorado pela maioria, que identifica tudo no filme com o Autor. (MUSCIO, 1981, p.67)

Era assim que Suso se sentia no trabalho com diretores autores, uma artesã que realiza o trabalho em colaboração. Suso reconhecia a importância de sua contribuição como parte integrante do processo criativo como uma trabalhadora realizando seu ofício na criação de uma obra de arte.

A ideia no momento era a coletividade, cada roteirista que participava das reuniões tinha suas destrezas e qualidades específicas. Zavattini era um argumentista, tinha uma veia literária, era um idealista, concebia muitas histórias, o estilo e o tom. Suso estruturava a narrativa, tinha consciência do *mestiere*, ou seja, de como era o ofício do roteirista. A roteirista conta sobre *Ladri di biciclette*, e como nasceu o roteiro do filme:

*Nasceva nella strada e nasceva a tavolino: entrambe le cose. Per esempio, l'episodio della Santona. Era una che stava sulla Nomentana, proprio di fronte a Villa Torlonia. Ci siamo andati un sacco di volte; stavamo lì alle sedute, e poi abbiamo scritto la scena. Le sceneggiature vanno scritte pensando al regista che le realizzerà in film. Ladri di biciclette era scritto per De Sica, pensando a De Sica. Chissà che ne avrebbe fatto un altro! D'altra parte, è da questo contatto col regista, discutendo, e criticando magari, la sua poetica, che il lavoro di sceneggiatura si diventa più appassionato, meno meccanico.*

Nascia na rua e nascia na mesa: os dois. Por exemplo, o episódio de Santona. Era uma que morava no *Nomentana*, bem em frente à *Villa Torlonia*. Fui lá muitas vezes; estávamos lá nas sessões e depois escrevemos a cena. Os roteiros devem ser escritos tendo em mente o diretor que os transformará em filmes. *Ladri di biciclette* foi escrito para De Sica, pensando em De Sica. Quem sabe o que outro teria feito! Por outro lado, é a partir desse contato com o diretor, discutindo, e talvez criticando sua poética, que o trabalho do roteiro se torna mais apaixonante, menos mecânico. (CECCHI D'AMICO, 1977, 1978 apud MUSCIO, 1981, p.55)

Suso articulava à narrativa audiovisual, uma dramaturga de conhecimento exímio que tinha total domínio sobre como construir os passos de uma história a ser contada, a amarração das cenas, a continuidade, a apresentação dos personagens, os *plots*, o clímax, o desfecho, enfim, as estratégias eficazes para avançar coerentemente em determinada forma de contar uma história. Suso sempre diz que era apaixonada pelo arco dramático. Suso tinha conhecimento sofisticado sobre literatura e cinema norte-americanos dos anos 1930, conhecia muito sobre a literatura do século XIX e XX. Além disso, foi desenvolvendo técnicas de como narrar histórias, aliadas ao aprendizado do olhar que sua mãe lhe ensinara pela pintura. Assim, Suso foi engendrando formas perspicazes de construir uma narrativa cinematográfica escrita em que o papel das mulheres se reinventa e se coloca no mundo de outras formas. Tudo isso com o início no Neorrealismo cinematográfico italiano.

No Neorrealismo muitos filmes foram construídos a partir de obras literárias e pode-se afirmar que, praticamente, todos os filmes de Visconti são adaptações da literatura, a maioria advindos de obras estrangeiras. Com a colaboração de importantes roteiristas, principalmente de Suso, o diretor milanês transpõe magistralmente outras realidades para a realidade de seu país fazendo uma tradução dos questionamentos do mundo exterior à própria crítica da sociedade italiana.

#### **4.3 *Ladri di biciclette*: a contribuição de Suso Cecchi D'Amico**

Uma das características mais importantes dos filmes neorrealistas são os finais das histórias, normalmente com finais abertos – característica que Suso provou que tinha total maestria em criar, pois modificava bastante os desfechos das histórias. Um exemplo é o filme *Ladri di biciclette*, adaptado do romance homônimo escrito por Luigi



Bartolini. O filme tem um desenlace diferente do livro com a criação da cena em que Ricci, o personagem principal, rouba uma bicicleta na frente do filho, após tentar desde o começo encontrar o ladrão de sua bicicleta. É uma cena de intensa dramaticidade cinematográfica porque, apesar de revelar que todos podem ser vítimas de uma sociedade desigual, nos faz sofrer especificamente pelo personagem principal, que foi apresentado e construído durante todo o filme de forma a que nos identificássemos com seu problema específico. O fato se encaixa perfeitamente no desenho da estrutura narrativa, funcionando como um suspiro final e a última chance do personagem. No livro, o personagem apenas retorna para casa sem a cena em que tenta roubar a bicicleta. Esta mudança do final foi realizada por Suso, apesar de serem oito roteiristas creditados no filme. Sobre Zavattini, Suso conta que

*Era una persona fuori dal comune, certo. La personificazione dell'autodidatta. Ho molte sue lettere che raccontano come andavano le cose nel nostro lavoro. Per Ladri di biciclette siamo stati insieme giornate intere, perché si andava in giro a scegliere luoghi e situazione per descrivere la Roma di quel periodo. Zavattini ha scritto anche un bel diario di quelle peregrinazioni. Forse a lui sarebbe bastato anche allineare gli episodi e finire come il racconto di Bartolini, col melancolico ritorno a casa del protagonista. Io ho bisogno di architetture solide, di disegnare bene l'arco del racconto per lavorarci sopra. Proposi allora il finale con il tentativo do furto della bicicletta; la proposta fu accolta con entusiasmo, e da quel momento mi sentii sicura sul lavoro da proseguire. (CECCHI D'AMICO, 1996, p. 76)*

Ele era uma pessoa fora do comum, é claro. A personificação do autodidata. Tenho muitas cartas dele que contam como as coisas estavam indo em nosso trabalho. Para *Ladri di biciclette* passávamos dias inteiros juntos, porque íamos escolhendo lugares e situações para descrever a Roma daquele período. Zavattini também escreveu um belo diário dessas andanças. Talvez funcionasse para ele até alinhar os episódios e terminar como a história de Bartolini, com a melancólica volta para casa do protagonista. Eu preciso de arquiteturas sólidas para desenhar bem o arco da história em que vou trabalhar. Propus então o fim com a tentativa de roubo da bicicleta; a proposta foi acolhida com entusiasmo e, a partir daquele momento, me senti confiante para que o trabalho continuasse. (CECCHI D'AMICO, 1996, p. 76)

*Ladri di biciclette* seria protagonizado pelo astro Cary Grant, como queria o produtor norte-americano David O. Selznick, mas Vittorio De Sica preferiu fazer o filme com atores não profissionais. Um dos mais importantes trabalhos do Neorealismo italiano, o filme é uma adaptação do romance homônimo de Luigi Bartolini. Oito roteiristas escreveram a história que mostra uma Itália destruída pela guerra, em que se vê a miséria, o desemprego e a fome. O filme conta a história de Antonio Ricci,

interpretado pelo estreante Lamberto Maggiorani, um pai de família que consegue um emprego de colador de cartazes, mas que, para iniciar o trabalho, precisa de uma bicicleta. Assim, Antônio e sua mulher vendem as roupas de cama para reaverem a bicicleta que estava penhorada. Na cena em que Ricci leva as roupas no penhor, um funcionário sobe numa estante gigantesca com várias roupas de cama empilhadas, revelando a extensão da miséria no país. Desde o momento inicial em que Ricci consegue o emprego, cria-se uma expectativa no público se ele conseguirá a bicicleta essencial para o trabalho. Após consegui-la, Bruno, o filho de Ricci, demonstra um carinho pela bicicleta, limpando-a cuidadosamente, pois é o símbolo da esperança para aquela família.

Depois, o espectador começa a temer em qual momento a bicicleta será roubada, assalto já anunciado no título do filme. Na cena em que Ricci deixa alguns garotos cuidando da bicicleta, enquanto sobe as escadas para buscar a mulher que está numa vidente, o espectador poderia pensar que a bicicleta que ficou sozinha poderia ser roubada. Uma estratégia narrativa ao usar a ameaça, que passa a ser um elemento dramático. A bicicleta é roubada a seguir, numa cena em que Ricci cola um cartaz do filme *Gilda* (1946), de Charles Vidor, com a atriz Rita Hayworth, sobre um vigarista numa casa de jogos. As estratégias narrativas nesse momento são intensificadas pelo suspense criado na articulação das cenas. Ricci está entretido colando os cartazes, enquanto a bicicleta está encostada no muro. O plano mostra Ricci e a câmera faz um leve movimento de panorâmica tirando-o do quadro e revelando a bicicleta mais ao lado. Homens passam e olham a bicicleta. Depois, surge o ladrão que espreita e rouba a bicicleta. Toda a cena é muito bem articulada no sentido de gerar expectativa e temor.

Até o final do filme, a dramática expectativa é estendida em torno da recuperação da bicicleta por Ricci e pelo seu filho Bruno, que percorrem a cidade em busca do que seria a única esperança de sua família. Elaborado por Suso, o final do filme é circular, a realidade é possível para qualquer um, mesmo assim, nos identificamos com o problema do Ricci. Nesse momento, o título do filme se explica, pois está no plural. O filme termina com Ricci e Bruno, seu filho, de mãos dadas. Um aperto de mãos, do presente e futuro juntos, com uma inocência que já foi perdida.

Suso retratou com sensibilidade e humanidade a personagem feminina principal, Maria, interpretada por Lianella Carell. Maria, a esposa de Antonio, é

construída como uma mulher forte, determinada e solidária. É uma figura de apoio e resistência, enfrentando junto à família as adversidades da vida pós-guerra. A personagem é uma mãe amorosa e corajosa que desempenha um papel crucial na narrativa ao lutar para proteger e sustentar sua família. Desde o início, Maria demonstra sua força ao vender seus pertences, incluindo os lençóis da família, para que seu marido possa comprar a bicicleta necessária para o trabalho. Essa ação revela sua dedicação firme à família e sua disposição em fazer sacrifícios para garantir o sustento deles. Ao longo do filme, Suso revela a personalidade de Maria, mostrando sua coragem e compaixão. Em suas interações com o marido e seu filho, Bruno, Maria expressa preocupação e um senso profundo de responsabilidade familiar. A personagem de Maria vai além de ser apenas complementar à história. Ela é fundamental para transmitir as adversidades e as emoções enfrentadas por uma família lutando para sobreviver em tempos difíceis. Através de sua determinação e coragem, Maria personifica a resiliência das mulheres na época e se torna um símbolo de esperança em meio à adversidade.

A história de *Ladri di biciclette* nasceu de encontros com pessoas e do contato direto com o ambiente que os realizadores queriam retratar e contar. Nada foi ao acaso durante a criação do filme, tudo foi reconstruído para capturar a essência da época. O que é narrado reflete com precisão os anos do pós-guerra, transmitindo o clima de desilusão e melancolia que permeava aquela realidade. Mas, o filme vai além da representação realista em diversos ambientes romanos, pois mergulha nas emoções e nas lutas internas dos personagens, capturando a essência daquele período histórico. A abordagem próxima da vida cotidiana e das experiências reais dos personagens contribuiu para a força e a ressonância emocional do filme. *Ladri di biciclette* utiliza a realidade social e os sentimentos humanos como matéria-prima para contar a história cativante. O filme aborda questões universais, como a luta pela sobrevivência, a busca por dignidade e a importância da solidariedade em meio à adversidade. Esses temas continuam a ressoar até os dias de hoje. A contribuição de Suso foi fundamental para a criação de personagens autênticos e de uma narrativa impactante. Sua sensibilidade ao retratar as complexidades humanas em diversos ambientes faz parte do caminho de roteirização, num percurso de transformação durante o processo de escrita para o cinema.

*Ladri di biciclette aveva una sceneggiatura tutta “scritta sull’esperienza”, come dicevamo quando si faceva il bel cinema italiano. Si facevano nascere le storie proprio del contatto con l’ambiente e con i personaggi che volevamo descrivere e raccontare. (...) Ciò che viene raccontato in Ladri di biciclette è nato in giro per Roma, De Sica, Zavattini ed io, tutto è stato puntualmente ricostruito nel momento della realizzazione, niente è stato colto a caso. Credo che anche oggi rappresenti bene gli anni del dopoguerra, il clima de delusione, la malinconia della delusione, non c’è solo la pittura realista di ambienti diversi.*

*Ladri di biciclette tinha um roteiro inteiramente “escrito na experiência”, como costumávamos dizer quando fazíamos o bom cinema italiano. Nasciam as histórias de contacto com o meio e com as personagens que queríamos descrever e contar. (...) O que se conta em Ladri di biciclette nasceu a partir de nossas voltas por Roma, De Sica, Zavattini e eu, tudo foi pontualmente reconstruído na época de sua criação, nada foi colocado por acaso. Acredito que ainda hoje representa bem os anos do pós-guerra, o clima de desilusão, a melancolia da desilusão, não existe só pintura realista de ambientes diversos. (CECCHI D’AMICO, 1988 apud CALDIRON & HOCHKOFER, 1988, p. 47)*

O roteiro estava escrito em duas colunas, como era o hábito dos roteiros europeus daquele período, a numeração é disposta por cenas e as cenas são numeradas por planos internamente como demonstro a seguir. Transcrevo a seguir as últimas cenas do filme, quando o personagem principal rouba a bicicleta, porque precisava de uma para trabalhar. Cena mais dramática do filme, o final criado por Suso não é um *happy end* aos moldes dos filmes clássicos hollywoodianos. A forma como as cenas foram escritas fazem com que o leitor/espectador se prenda com atenção, imaginando de forma precisa como será a ação quando encenada. Durante a fuga de Antonio, após roubar a bicicleta, a emoção toma conta do leitor/espectador e num crescendo como uma orquestra em que os instrumentos se adicionam a cada novo instante, as pessoas vão se aglomerando e tentam incriminar o ladrão da bicicleta. É possível imaginar os jogos de câmera, as idas e vindas nas ruas, o público aumentando a cada instante e a pressão sobre Antonio num crescendo de tensão. As últimas cenas transcritas do roteiro com os números 1155 e 1156 não aparecem na versão final do filme. Não consegui identificar se foram filmadas e excluídas ou se não foram captadas. O filme termina em 1142.

Scena LXXIV

Stradina Via Flaminia

1095

Antonio ormai vicino ad una bicicletta che è appoggiata al muro d'un portone, l'oltrepassa e guarda dentro al portone.

1094

Vedi in fondo all'andito due uomini che parlano.

1095

Oltrepassa il portone, sosta un momento. Poi torna indietro e guarda di nuovo i due uomini che parlano in fondo all'andito. Va verso la bicicletta. Gli mette vicino e d'un tratto la inforca.

1096

Per l'emozione gli sfugge un pedale, sta per cadere, mete un piede a terra, fa uno sforzo e si rimette in equilibrio, parte, forza i pedali.

1097

Dal portone escono immediatamente due persone, un operaio e un portiere. Si guardano tra di loro, hanno un attimo di esitazione, si mettono a correre, gridano:

GRIDA:

Al ladro!

Al ladro!

1098

Dal fondo della strada, dalla parte dove Antonio si è diretto, gli viene incontro un gruppetto di gente. Antonio è costretto a voltare. Prende una via traversa.

1099

Gli inseguitori aumentano. Ai due se ne aggiungono altri. Gruppi di gente che passa si voltano curiosi.

CLAMORI:

Ferma!

Ferma!

Al ladro!

1100

Antonio ha preso una strada parallela a quella dove ha rubato la bicicletta e ora si sbocca di corsa sulla Flaminia.

1101

I due l'inseguono hanno intuito la manovra di Antonio; si danno una voce e per una via traversa si buttano verso la via Flaminia dove arrivano quasi contemporaneamente ad Antonio.

1102

Antonio attraversa la strada ma un tram gli viene incontro. Lo schiva miracolosamente. Riprende a correre.

1103

Gli inseguitori aumentano le grida.

1104

Bruno aspetta la circolare, alza la grida la testa alle grida si svolta.

1105

Davanti a lui passa il padre, ansimante sulla bicicletta che cerca di spingere (\*) a più non posso.

A pochi metri da lui il gruppo degli inseguitori che gli gridano dietro inferociti. Uno di essi è in bicicletta, un altro su una vespa.

1106

Stupore e smarrimento sul viso di Bruno, egli si mette a correre dietro al padre.

1107

Il gruppo si ferma: Antonio è stato raggiunto a un centinaio di metri.

1108

Bruno si fa largo tra i curiosi che su sono addensati.

1109

La bicicletta è caduta il proprietario la raccoglie.

1110

Antonio è rimasto come intontito attorno a lui la gente inveisce lo insulta. L'operaio con un ceffone gli butta per terra il cappello.

OPERAIO

Mo' t'imparo io a frega la roba alla gente.

(Ladri di bicicletta, biblioteca Luigi Chiarini, p. 297, 298, 299, 300)

A cena final foi transcrita como está a seguir:

1142

Il padre guarda il figlio. Il figlio guarda il padre.

1144

Il tram si ferma. Della gente scende.

Algumas cenas adiante:

1155

P.P. Antonio che non può più mantenere le lacrime si asciuga gli occhi e con una mano assenta al collo di Bruno la sciarpetta che prende.

1156

Campo lungo del tram che va verso Piazza del Popolo. Le prime luce della sera si accendono.

— — — —

(Ladri di bicicletta, biblioteca Luigi Chiarini, s/p.)

Cena LXXIV

Rua estreita Via Flaminia

1095

Antonio agora perto de uma bicicleta que está encostada na parede de uma porta, passa por ela e olha para dentro da porta.

**Figura 45 - Frame do filme *Ladri di biciclette*. Cena em que Antônio encontra uma bicicleta**



Fonte: Frame do filme *Ladri di biciclette*, de Vittorio De Sica

1094

Você vê no final do corredor dois homens conversando.

1095

Passa pela porta, para por um momento. Então volta e olha novamente para os dois homens conversando no final do corredor. Ele vai para a bicicleta. Ele a coloca perto dele e de repente monta.



1096

Um pedal escorrega de sua excitação, ele está prestes a cair, ele põe um pé no chão, faz um esforço e recupera o equilíbrio, arranca, força os pedais.

1097

Duas pessoas saem imediatamente pela porta, um trabalhador e um porteiro. Olham-se, hesitam um momento, começam a correr, gritam:

GRITAR:

Para o ladrão!

Para o ladrão!

1098

Do final da rua, do lado por onde Antonio passou, um pequeno grupo de pessoas vem em sua direção. Antonio é forçado a se virar. Pega uma estrada transversal.

Figura 46 - *Frame do filme Ladri di biciclette. Cena em que Antonio acaba de roubar a bicicleta e vira uma rua*



Fonte: Frame do filme *Ladri di biciclette*, de Vittorio De Sica

1099

Os perseguidores aumentam. Outros são adicionados aos dois. Grupos de pessoas que passam se viram curiosos.

CLAMOR:

Pare!

Pare!

Para o ladrão!

1100

Antonio pega uma rua paralela àquela onde roubou a bicicleta e agora dá na Flaminia.

1101

Os dois que o perseguem adivinharam a manobra de Antonio; levantam a voz e fazem uma encruzilhada em direção à Via Flaminia onde chegam quase ao mesmo tempo que Antonio.

1102

Antonio atravessa a rua, mas um bonde vem em sua direção. Ele se esquiva milagrosamente. Ele começa a correr novamente.

1103

O perseguidor aumenta os gritos.

1104

Bruno espera a circular, levanta a cabeça com os gritos.

1105

O pai passa à sua frente, ofegante na bicicleta que tenta pedalar (\*) o mais forte que pode.

A poucos metros dele o grupo de perseguidores que gritam atrás dele com raiva. Um deles está de bicicleta, outro de vespa.

1106

Com o espanto e a perplexidade estampados no rosto de Bruno, ele sai correndo atrás do pai.

1107

O grupo para: Antonio foi alcançado a cerca de cem metros de distância.

1108

Bruno abre caminho entre a multidão de curiosos.

1109

A bicicleta caiu e o dono a pega.

1110

Antonio permanece como se estivesse atordoado ao seu redor, as pessoas gritam e o insultam. O trabalhador com um tapa joga o chapéu no chão.

TRABALHADOR

Agora vou te ensinar a roubar as coisas das pessoas.

**Figura 47 - Frame do filme *Ladri di biciclette*, na cena final em que o personagem Antonio é pego após roubar a bicicleta**



Fonte: *Frame do filme Ladri di biciclette*, de Vittorio De Sica

(*Ladri di biciclette*, biblioteca Luigi Chiarini, p. 297, 298, 299, 300)

Uma cena final foi transcrita como está a seguir:

1142

O pai olha para o filho. O filho olha para o pai.

1144

O bonde para. Algumas pessoas descem.

Algumas cenas adjacentes.

1155

PP Antonio, que não consegue mais conter as lágrimas, enxuga os olhos e com a mão distraída coloca o lenço no pescoço de Bruno que pega.

1156

Plano geral do bonde indo em direção à Piazza del Popolo. A primeira luz da noite se acende.

----

As cenas acima foram transcritas do roteiro de *Ladri di biciclette*, disponível na Biblioteca Luigi Chiari, no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em Roma.

## 5. UMA ROTEIRISTA EM AÇÃO: O ESTILO DE SUSO CECCHI D'AMICO

*Penso che nella trasposizione di un romanzo in film sia possibile realizzare qualcosa di più di una semplice illustrazione.<sup>49</sup>*

Penso que na transposição de um romance para um filme é possível criar algo mais do que uma simples ilustração.

Suso Cecchi D'Amico

### 5.1 Adaptações literárias: Suso Cecchi D'Amico e Luchino Visconti

Suso Cecchi D'Amico dizia aos aspirantes a roteiristas que estes deveriam ler, ler e ler. A literatura sempre foi para Suso um alicerce e uma fonte de inspiração. Num cinema que, desde os primórdios, teve uma aproximação entre a língua e a literatura italianas junto à realização cinematográfica neste país. Gabriele D'Annunzio colaborou escrevendo os letreiros para o filme *Cabiria*, de Giovanni Pastrone (*Cabiria*, 1914). Giovanni Verga roteirizou o próprio livro para o filme homônimo *Tigre Reale* (1916), também de Piero Fosco (pseudônimo de Giovanni Pastrone). Filmes que influenciaram significativamente a construção da linguagem cinematográfica. Giovanni Verga e Pirandello também trabalharam para criar roteiros para filmes mudos durante as primeiras décadas do século XX. O pai de Suso foi um grande colaborador ao aproximar escritores do cinema na Itália.

A Itália é um país que possui um mosaico de línguas e dialetos em seu território. É interessante notar que a forma como a língua foi utilizada no cinema italiano denota os períodos da produção cinematográfica. O uso do italiano tradicional durante o regime fascista, o mimetismo linguístico durante o movimento neorrealista e o uso dos dialetos estereotipados na *commedia all'italiana*, são alguns exemplos. Essa verificação histórica demonstra que o percurso cinematográfico italiano está intimamente ligado aos usos da língua e da literatura e, portanto, é possível

---

<sup>49</sup> CECCHI D'AMICO, 1996, p. 156.

considerar, através de diversos estudos, que o cinema italiano refletiu e contribuiu para formação da identidade linguística no país. Cinema, literatura e outras artes sempre estiveram em constante fusão.

A fusão e a hibridação entre as artes (outro campo explorado pelos estudos de intermedialidade) não está nem nunca esteve separado de uma série de hibridações e fusões que marcaram a era moderna e continuam marcando um tempo de re-mediações. O próprio cinema, do ponto de vista tecnológico, é o resultado de uma série de convergências entre as artes (teatro de vaudeville, romances populares, mímica, pintura) as ciências como a ótica (câmera obscura), a química (fotossensibilidade), a mecânica (sistema de obturação) e a acústica (gramofone, gravadores e amplificadores de ondas sonoras). Se os fenômenos de mistura, convergência, sincretismo e hibridação afetam tantas regiões do fazer humano, nada indica que o saber deva ser sempre identitário e específico (MÜLLER & SCAMPARINI, 2013, p. 21).

Muitos estudos sobre literatura e cinema giram em torno de dois campos. O primeiro diz sobre a questão da adaptação literária que tem como cerne a discussão acerca da fidelidade. Uma forma de definir o que se entende como adaptação é a própria conceituação do processo, especificado de diversas formas, como transposição, tradução, transcrição, transcodificação, leitura do diretor, releitura, recriação e outras. Dentre esses estudos, há a busca pelo espírito da obra de referência, no qual são realizadas comparações entre elas, na tentativa de encontrar elementos semelhantes e diferentes. Consiste em tópicos relativos à narrativa e à linguagem, como o começo, meio e fim, as estratégias do diretor em diversos âmbitos da construção do filme, seja na fotografia, na montagem, na atuação, na arte, no figurino, dentre outros. A comparação entre as duas artes ocorre nos fatos que acontecem em ambos os textos, literário e cinematográfico, como a supressão e inclusão de novas cenas, o estilo e a forma do escritor e do diretor, os momentos históricos de criação de cada obra, bem como as ocasiões de recepção de ambas, a intencionalidade nas adaptações, as especificidades de cada meio. Há ainda certa comparação distinguindo a boa e a má adaptação. Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação*, aponta que:

Na verdade, o senso comum sempre repetiu que o livro é melhor que o filme. De certo modo, a maioria dos estudos comparativos de adaptações sempre chegava a respostas parecidas, elogiando, no máximo, a tentativa do cinema de aproximar-se da literatura. Robert Stam, um dos mais importantes estudiosos da adaptação, demonstrou que, na verdade, tal preconceito contra as adaptações esconde um preconceito contra o próprio cinema o qual, salvo

exceções, sempre foi visto pelas elites intelectuais com certo desprezo, como arte popular e massiva, “sem profundidade”, ou “comercial” (HUTCHEON, 2011, p. 9).

Linda Hutcheon ainda acrescenta que:

Para alguns, conforme argumenta Robert Stam, a literatura sempre possuirá uma superioridade axiomática sobre qualquer adaptação, por ser uma forma de arte mais antiga. Porém, essa hierarquia também envolve o que ele chama de iconofobia (uma desconfiança em relação ao visual) e logofilia (a sacralização da palavra). [...] Se as adaptações são, por definição, criações tão inferiores e secundárias, por que estão assim presentes em nossa cultura e, de fato, em número cada vez maior? Por que, de acordo com as estatísticas de 1992, 85% de todos os vencedores da categoria melhor filme no Oscar são adaptações? Por que as adaptações totalizam 95% de todas as minisséries e 70% dos filmes feitos para a TV que ganharam Emmy Awards? Parte da resposta certamente tem a ver com a aparição constante de novas mídias e canais de difusão em massa (HUTCHEON, 2011, pp. 24, 25).

A segunda questão circula em torno da seguinte pergunta: roteiro é literatura? Nesse campo se estudam as escritas, a linguagem, o pensamento por imagens, as palavras que suscitam imagens e os sentidos. E, também o cinema na literatura mesmo antes de seu surgimento. Jacques Rancière (2012)

define o cinema como uma “multidão de coisas”, isto é, uma expressão artística que se tornou presente a partir da modernidade, que reflete o mundo, influencia todas as artes e, desde o seu nascimento, suscita indagações através das relações entre política e estética. Rancière cunha o termo “cinetografismo literário” para designar uma escrita com imagens e sons, forma que surgiu mesmo antes do cinema. Para o autor,

é uma prática da linguagem que comporta também certa ideia da *imagéité* e da mobilidade, assim, a literatura inclusive inventou certo *cinetografismo*, isto é, a arte de contar histórias através das imagens em movimento e dos sons. (RANCIÈRE, 2012, p. 55).

Conceito que pode ser traduzido como uma prevalência imagética na literatura, isto é, o olho do leitor que observa a descrição como um plano aberto em que se poderia escolher para onde mirar sem ser sempre guiado pelo autor. Características do cinema imagem-tempo, descrito por Deleuze, revisitado nos estudos de Rancière,



pois, para o filósofo, a grandeza do cinema está em colocar histórias e emoções tradicionais em imagens. “Por ser arte de natureza visual, o cinema precisa reduzir esse excesso de visualidade pelo qual a literatura se projeta imaginariamente além de seus próprios poderes” (RANCIÈRE, 2012, p. 56). Assim, literatura e cinema se cruzam nas fronteiras traçadas entre as artes.

A modernidade é inerentemente cinematográfica, pois as imagens em movimento compõem, de alguma forma, a construção do sujeito e suas artes durante todo o século passado. Atualmente, no século XXI, mais do que fazer parte da vida, o audiovisual imbrica cada vez mais as narrativas, provocando a diluição de suas fronteiras. As artes modernistas estabeleciam limites entre si, de acordo com o meio de comunicação que lhe era próprio, contudo, esta forma acaba por se desmoronar, revelando cada vez mais a impureza da arte. Para Rancière, “arte é mundo, que existe como fronteira incerta que precisa, para existir, ser constantemente atravessada” (RANCIÈRE, 2012, p. 17). A especificidade das mídias é ultrapassada pelas tangências entre formas e meios, é o resultado de seus atritos que envolvem questões de transformações, convergências, intermedialidades, hibridações de narrativas que cada vez mais estão conectadas e em permanente interação.

André Bazin, no artigo *Por um cinema impuro – defesa da adaptação*, ressalta as adaptações literárias são benéficas para o cinema e não o prejudicam. Segundo o autor, adaptar uma obra literária cinema não é mais uma “traição” ao texto original, mas sim uma forma de “respeitá-lo”. Pois a multiplicação de adaptações de obras literárias não deve ser vista como uma ameaça à “pureza da sétima arte, elas são, ao contrário, a garantia de seu progresso” (BAZIN, 2014, p. 129). Assim,

as adaptações não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale qualquer, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura (BAZIN, 2014, p.125).

No Neorrealismo cinematográfico, a literatura aparece de forma constante, seja como adaptações diretas dos textos, seja como influência nos temas, no estilo e na forma. A literatura norte-americana é traço marcante no movimento italiano. A Itália, desde as décadas de 1930 e 1940, demonstrava interesse pelas traduções de romances norte-americanos como Faulkner, John Dos Passos, Hemingway e Steinbeck. Uma literatura que deu origem a um interesse pela escrita da modernidade,

trazendo conceitos como o ponto de vista e a questão do tempo. *Ossessione* (1942), de Visconti, é considerado por muitos críticos o primeiro filme neorrealista ou que já contém traços do movimento. O filme é uma adaptação do romance norte-americano do escritor James M. Cain, *The Postman Always Rings Twice* (1934), em que o diretor transpõe o período da Depressão dos Estados Unidos pela Itália nos anos 1940. André Bazin discute, em seu livro *O cinema, ensaios*, que o Neorrealismo, talvez, seja o primeiro grande período de autêntica relação entre a literatura e o cinema:

Mais que uma 'influência', é um acordo do cinema e da literatura, sobre os mesmos dados estéticos profundos, sobre uma concepção comum das relações da arte e da realidade. [...] É um dos grandes méritos do cinema italiano recente ter sabido encontrar para a tela os equivalentes propriamente cinematográficos da mais importante revolução literária moderna (BAZIN, 2014, p. 306).

Em *A literatura através do cinema*, Robert Stam discute o realismo nas adaptações, uma vez que a questão acerca do real sempre esteve presente nos movimentos fílmicos, como, por exemplo, o Surrealismo, o Neorrealismo, o Realismo Poético, pois, estas definições estão muitas vezes associadas à “natureza supostamente objetiva do aparato cinematográfico”, com sua “ligação indexadora, fotoquímica com objetos pró-fílmicos reais” (STAM, 2008, p. 29).

É no encontro que as artes se potencializam – onde há a dobra, os desdobramentos, as recriações. Bazin discorre sobre o cinema impuro e defende as adaptações. Nesse cinema, encontra-se muito fôlego para estudar e analisar obras que acontecem no diálogo entre as artes. Impossível falar de arte na Itália sem pensar em suas mútuas influências. O cinema, a literatura, a ópera, o teatro, a pintura, a escultura, a música e todas outras.

Suso e Visconti construíram uma parceria em praticamente todos os filmes do diretor. Uma amizade, sobretudo, como um destino repleto de cumplicidades. Suso comenta sobre sua relação com Visconti, desde o início quando se conheceram, ao traduzir a peça teatral *A quinta-coluna*, de Hemingway, que o diretor iria adaptar aos palcos:

*Ho conosciuto Luchino Visconti all'inizio del 1945, l'anno in cui tradussi per lui La quinta colonna di E. Hemingway e La via del tabacco di E. Caldwell e J. Kirkland. A quel tempo io avevo pubblicato alcune traduzioni, dall'inglese e dal francese. (...) Nel 1947 tradussi per la sua compagnia Vita col padre di*

*Lindsay e Crouse; ma dal 1945 io lavoravo come sceneggiatrice al cinema (sono del 1945 e 1946 le mie prime collaborazioni con Renato Castellani e Luigi Zampa; del 1947 e 1949 quelle con Vittorio De Sica). Nel 1948 Luchino Visconti tornò al cinema con *La terra trema*. Due anni dopo scrivemmo assieme la prima sceneggiatura. E da allora (salvo *La caduta degli Dei* e *Morte a Venezia*) ho collaborato a tutti i suoi film. Forse il mio aiuto gli sarà stato di qualche utilità se con tanta costanza lo ha richiesto. O piuttosto, avrà trovato in me la sua "complice". (...) A poco a poco scoprimmo interessi in comune, ci raccontammo via via le imprese che ci veniva in mente di tentare. E io imparai presto come assecondare il "capo" nelle sue. Gli ho fatto qualche volta da palo. Altre volte ho azzardato i piani che dovevano portare alla realizzazione di un progetto. Gli interessi erano simili; e il mio ruolo quello di comprendere, intuire, prevenire anche, come lui avrebbe voluto affrontarli.*

Conheci Luchino Visconti no início de 1945, ano em que traduzi para ele a Quinta coluna de E. Hemingway e Tobacco Road de E. Caldwell e J. Kirkland. Naquela época, eu havia publicado algumas traduções, do inglês e do francês. (...) Em 1947 traduzi para sua companhia Lindsay e Crouse's *Life with the Father*; mas desde 1945 eu trabalhava como roteirista de cinema (minhas primeiras colaborações com Renato Castellani e Luigi Zampa datam de 1945 e 1946; as de Vittorio De Sica datam de 1947 e 1949). Em 1948 Luchino Visconti voltou ao cinema com *A terra trema*. Dois anos depois, escrevemos o primeiro roteiro juntos. E desde então (exceto *Os Deuses malditos* e *Morte em Veneza*) colaborei em todos os seus filmes. Talvez minha ajuda tenha sido útil para ele, se ele a pediu com tanta constância. Ou melhor, ele terá encontrado em mim sua "cúmplice". (...) Aos poucos fomos descobrindo interesses comuns, fomos nos contando sobre as aventuras que pensávamos em tentar. E logo aprendi como agradá-lo. Eu fui uma vigia para ele algumas vezes. Outras vezes arrisquei os planos que iriam levar à concretização de um projeto. Os interesses eram semelhantes; e meu papel é entender, intuir, até prevenir, como ele gostaria de lidar com eles. (CECCHI D'AMICO, 1977, 1978 apud MUSCIO, 1981, p.74)

**Figura 48 - Suso e Visconti**

Fonte: *Storie di Cinema (e d'altro) raccontate a Margherita D'Amico*. Sem página. Fotos internas.

Figura 49 - Suso e Visconti



Fonte: *Frame* do documentário *Suso La signora del cinema italiano: conversazione con Margherita d'Amico*, de Luca Zingaretti

Suso trabalhou em 12 filmes dos 16 longas-metragens de Visconti, quase todos adaptações da literatura. A filmografia de Visconti é composta por dezesseis longas-metragens, dois curtas-metragens, um documentário, *Dias de Glória*; e um *making-of* do casting para a busca do personagem *Tadzio* para o filme *Morte em Veneza: Em busca de Tadzio* (*Alla ricerca di Tadzio*, 1970).

**Figura 50 - Suso, Jean Marais e Pietro Notarianni no set de *Le Notti Bianche*, em 1957**



Fonte: CALDIRON, Orio; HOCHKOFER, Matilde. *Scrivere il cinema: Suso Cecchi D'Amico*, 1988, p.59

A confiança que Visconti tinha em Suso era enorme, comprovada pelas cartas que ambos trocavam, em que escreviam sobre a construção dos filmes. Nas cartas, e, provavelmente, também nos encontros presenciais, muitas ideias eram discutidas de forma livre, como troca de sugestões sobre a narrativa, os personagens, as soluções encontradas nos problemas da costura das cenas. Suso realizava os argumentos, as escaletas, as descrições das cenas, os estudos de personagens, todos os elementos escritos que compunham a escritura do roteiro final. Sobre o trabalho com Visconti, Suso apontou que o trabalho com ele era sempre baseado em suas leituras. Escreviam-se muito. (CECCHI D'AMICO, 1999).



Figura 51 - Foto de parte da biblioteca de Suso Cecchi D'Amico em sua sala



Foto: Ana Fatorelli (2021)

A fusão entre literatura e cinema marca a trajetória do percurso cinematográfico do diretor milanês, em que a maior parte de seus filmes é composta por roteiros adaptados. Poucos de seus filmes não operam uma adaptação de um texto literário, como *Bellissima*; o episódio Anna Magnani do filme *Nós as mulheres*; *A bruxa queimada viva* do filme *As bruxas*; e ainda *Os deuses malditos* e *Ludwig*, ainda que este esteja diretamente relacionado à biografia de Ludwig da Baviera. Visconti transpõe da literatura para o cinema não contos e novelas simplistas, como geralmente ocorre no cinema, mas obras famosas de grandes escritores, correndo grandes riscos, mas apresentando sempre soluções densas que se revigoram a cada filme.

## 5.2 *Bellissima*, o roteiro de Suso Cecchi D'Amico

O primeiro filme em que Suso trabalhou com Visconti foi *Bellissima*, de 1951. A partir de um argumento de Zavattini, Suso criou o roteiro junto à Francesco Rosi, autor que também foi assistente de direção no filme. O argumento de Zavattini era quase um conto literário. Suso tinha destreza ao estruturar a narrativa, elaborar os arcos dos personagens, criar cenas que se interconectam, num ofício na arte de narrar histórias no cinema. Suso afirma que em cada filme há uma história que determina o método de trabalho a ser desenvolvido. Para *Bellissima*, Suso relata que Zavattini entregou o argumento e, a partir de então, foi necessária a criação do em torno de toda narrativa. O tratamento, a escaleta, os estudos de personagem, os *plots*, o encadeamento das cenas, os diálogos, até chegarem ao roteiro propriamente dito:

*Ogni film ha una storia che determina poi il metodo di lavoro. Per Bellissima il soggetto di Zavattini – come tutti i suoi soggetti – era di poche pagine, tutto volto a descrivere l'amore accecante di una madre per la sua bambina. Si trattava di scegliere l'ambiente in cui far svolgere il racconto, i personaggi di contorno. In quell'occasione frequentammo a Cinecittà il mondo delle comparse. Allora c'era gente che non dico facesse la comparsa di mestiere, ma quasi. C'erano i capiocomparsi che sapevamo tutto di tutti.*

Cada filme tem uma história que determina o método de trabalho. Para *Bellissima*, o argumento de Zavattini – como todos os seus argumentos – tinha apenas algumas páginas, todas destinadas a descrever o amor ofuscante de uma mãe por sua filhinha. Era uma questão de escolher o ambiente em que a história se desenrolaria e os personagens secundários. Nessa ocasião frequentamos o mundo dos figurantes na *Cinecittà*. Na época havia gente que, não estou dizendo, ganhava a vida fazendo aparições, mas quase. Havia os chefes extras que sabiam tudo sobre todos. (CECCHI D'AMICO, 1996, p.131)

Uma história simples, quase uma fábula moral, com um roteiro elaborado em muitas variantes até a versão final, *Bellissima* conta a história de Madalena Cecconi, uma mãe que tenta desesperadamente que a filha, Maria Cecconi, se torne uma atriz de sucesso. A mãe se empenha para que a pequena Maria seja contratada para estrelar um filme de Alessandro Blasetti. O diretor interpreta a ele mesmo no filme de Visconti. Um concurso de cinema irá selecionar a menina mais bonita de Roma, mas o percurso da história não atende aos anseios da mãe.



Com a estrutura que Suso costuma seguir, que divide a narrativa fílmica em três atos, a história inicia-se após o anúncio no rádio de um concurso para selecionar *la bambina* mais bonita de Roma para participação num filme do diretor. Uma multidão de pessoas espera do lado de fora do estúdio número 5 chegar a hora da audição. É neste momento que Madalena sai do grupo de pessoas desesperada procurando sua filha desaparecida. Enquanto a mãe procura a filha pelos estúdios da *fabbrica dei sogni*, as meninas já começam a se exhibir para o teste do diretor. Maria acabou sendo encontrada pela mãe perto de uma fonte e fez o teste. Ao passar para segunda etapa, impostores logo começam a tentar tirar dinheiro da mãe. Uma atriz aparece na casa de Madalena para ensinar a filha técnicas de atuação e recitação. Neste momento, está feita a apresentação do conflito: uma mãe que quer desesperadamente que a filha consiga ser selecionada como *la bambina più bella di Roma*. Há uma cena em que a mãe recita um poema no espelho e pede para a filha repetir. Por esta cena, fica evidente que o sonho da filha se tornar uma grande atriz é um desejo da própria mãe. Um recurso metalinguístico, pois o espectador sabe que quem está fazendo uma interpretação de uma pessoa comum nada mais é que a grande atriz Anna Magnani. Um jogo de encenações, como o reflexo dos espelhos. Logo após esta cena, a mãe penteia o cabelo da filha igual ao seu, reforçando ainda mais o desejo de que a filha seja igual a ela e cumpra seus sonhos.

Figura 52 - Cena em que Madalena Cecconi (Anna Magnani) recita um poema para o espelho, “como se fosse” uma grande atriz



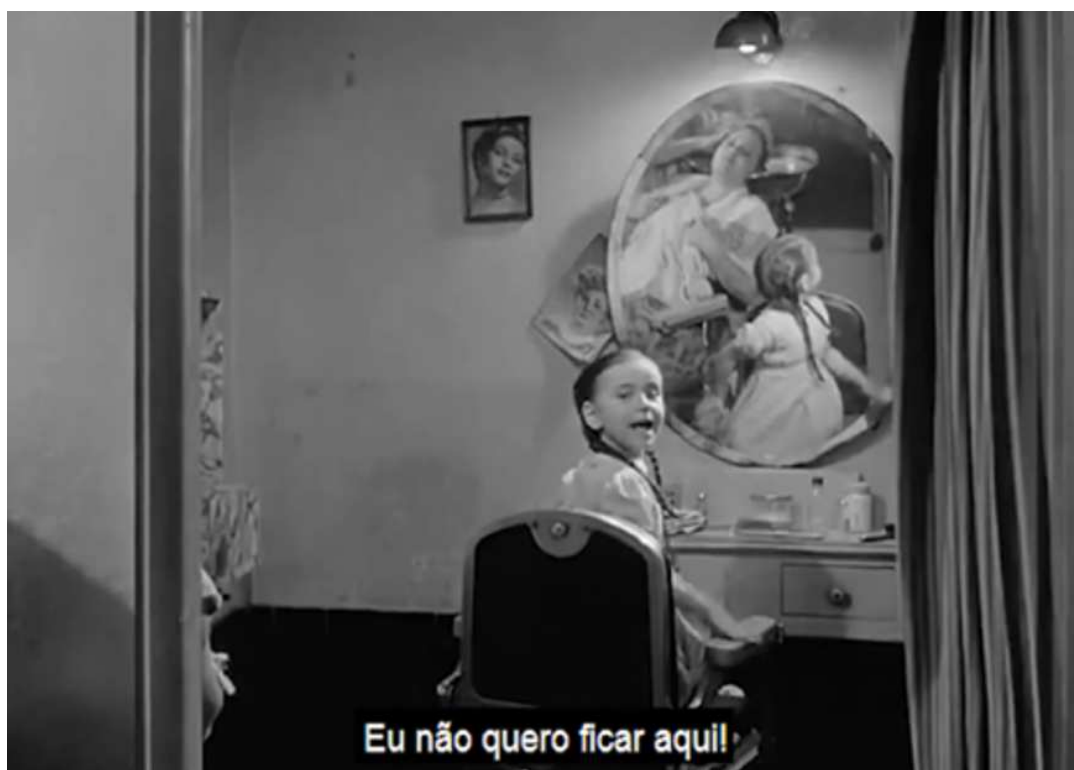
Fonte: *Frame* do filme *Bellissima*, de Luchino Visconti.

Um *plot point*, aos 20 minutos, empurra a narrativa adiante. Após a visita da atriz, a mãe reflete falando sozinha que realmente talvez seja preciso buscar ajuda para a filha. Já que a menina tinha problemas de dicção e precisava estudar mais sobre interpretação. A partir de então, começa a segunda parte do filme, o desenvolvimento. Fotógrafo profissional, aula de dança particular, roupa de balé de tule, mas a menina não se enquadra no papel que a mãe insiste em escalá-la. Madalena briga com todos para que consiga preparar a filha para o teste, “compra” um funcionário da *Cinecittà* e até o marido briga com ela. É um desespero, um sonho, um desejo de que tudo melhore para a filha, que a menina tenha alguma chance, diferente dela mesma.

Os *plot points* no roteiro são os chamados pontos de virada, são ações pontuais na história que empurram a narrativa adiante, como uma acentuação dramática, é algum incidente que muda o rumo do enredo, puxando a ação adiante.

Figura 53 - *Frames* do filme *Bellissima*, de Luchino Visconti. Maria pela lente invertida do fotógrafo; Madalena escolhe um tecido de tule para a roupa da filha; a filha tem aulas de balé com uma professora particular; Maria corta o cabelo no salão de beleza





Fonte: Frames do filme *Bellissima*, de Luchino Visconti

A última parte do filme, faltando vinte minutos para o final, começa após a exibição do teste da menina nos estúdios da *Cinecittà*. A cena dramática da mãe assistindo ao diretor e os assistentes do filme dando gargalhadas por causa da

atuação da menina é o clímax do filme. Este é o momento em que Magnani improvisa a cena em que pede ajuda, com a filha nos braços. Depois de todo sacrifício, Madalena vê que foi passada para trás pelo funcionário que tinha subornado. Desesperada, vai embora com a filha.

**Figura 54 - Frame do filme *Bellissima*, quando Madalena e a filha assistem ao teste e se deparam com a equipe do filme rindo da menina**



Fonte: Frame do filme *Bellissima*, de Luchino Visconti.

No final do filme, a equipe vai à casa de Cecconi porque Blassetti tinha escolhido a menina, mas a mãe desiste do sonho ao perceber que iriam usar a filha como queriam. O final triste não é um *happy end à Hollywood*, é um final aberto. A menina dorme no travesseiro, com o semblante mais sereno após a decisão da mãe. No dia seguinte, vai acordar e sua vida segue na luta diária.

**Figura 55 - Frame do filme *Bellissima*, último plano do filme mostra que Maria dorme de forma calma em contraposição à agitação do começo da história**



Fonte: *Frame do filme Bellissima*, de Luchino Visconti.

Magnani ganhou o Nastro D'Argento pela atuação no filme. Suso e Visconti conheciam Anna Magnani há muito tempo, ela trabalharia no primeiro filme de Visconti, *Ossessione (Obsessão)* mas ficou grávida e não teria como terminar o filme, que acabou sendo substituída por Clara Calamai. Mas na primeira oportunidade, Magnani acabou sendo escalada para o filme, Suso conta que,

*Ma Luchino e io ci conoscevano da tempo e ci frequentavamo. Avevamo anche scritto un'altra sceneggiatura insieme, che poi non fu realizzata. Ci eravamo incontrati la prima volta quando lui girava Ossessione, di cui proprio Anna Magnani avrebbe dovuto essere la protagonista. Erano tutti d'accordo, ma Anna rimase incinta mentre il film andava in porto e il suo posto fu preso da Clara Calamai. Luchino era molto amico di Anna e ci teneva a fare un lavoro con lei. Quando poi Cesare Zavattini ebbe l'idea di Bellissima, non se la fece scappare.*

*Com'era la Magnani sul set?*

*Dolcissima, anche perché Luchino sapeva capire le donne e farsi amare. E poi si lavorava tra amici: il cinema dà questa possibilità. Per fare il film secondo verità, per molto tempo frequentammo il mondo popolare di Roma. Andavamo a mangiare in una trattoria sul Tevere, parlavamo con la gente. A*

*differenza di Anna, Luchino questo mondo lo conosceva poco e sentiva il bisogno di appropriarsene. Lui conosceva meglio la Sicilia che Roma: ecco perché i personaggi di La terra trema gli riuscirono tutti a meraviglia.*

Mas Luchino e eu nos conhecíamos há algum tempo e nos víamos. Também escrevemos outro roteiro juntos, que não foi feito. Tínhamos nos encontrado pela primeira vez quando ele filmava *Ossessione*, em que Anna Magnani deveria ser a protagonista. Todos concordaram, mas Anna engravidou durante o filme e seu lugar foi ocupado por Clara Calamai. Luchino era amigo íntimo de Anna e queria fazer um trabalho com ela. Então, quando Cesare Zavattini teve a ideia de *Bellissima*, ele não deixou escapar.

Como era Magnani no set?

Muito doce, até porque Luchino sabia entender as mulheres e se fazer amar. E depois trabalhamos entre amigos: o cinema dá-nos essa possibilidade. Para fazer o filme de acordo com a verdade, frequentamos por muito tempo o mundo popular de Roma. Fomos comer em um restaurante no *Tibre*, conversamos com as pessoas. Ao contrário de Anna, Luchino sabia pouco sobre esse mundo e sentiu a necessidade de se apropriar dele. Ele conhecia a Sicília melhor do que Roma: é por isso que os personagens de *La terra trema* funcionaram maravilhosamente bem para ele. (CECCHI D'AMICO, 2002, p.79)

Um filme metalinguístico sobre o cinema, as estrelas, as mulheres, mas também sobre o papel das mulheres, das atrizes, do que se espera de uma mulher na sociedade e, principalmente, sobre a mulher no pós-guerra. Um filme Neorrealista sobre uma mulher no cinema. Uma grande atriz num filme neorrealista. O roteiro de *Bellissima* foi publicado pela editora Capelli. Consegui ler algumas versões no Arquivo Visconti, assim como no *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Há muitos estudos sobre este filme no Brasil e no exterior. Entretanto, minha intenção foi trazer um olhar a partir dos relatos de Suso sobre a elaboração da escrita do filme. Uma consideração sobre a roteirista de Visconti, a roteirista mulher que escreveu o roteiro propriamente a ser interpretado por Anna Magnani. Um roteiro bastante aberto ao improvisado, pois, nos depoimentos, é possível perceber que a protagonista teve liberdade de criação e pôde realmente inventar, conceber diálogos e ações. Mas, para que funcione, foi necessário um roteiro que estivesse aberto, com espaço, lacunas numa forma de escrita dos diálogos que pudesse abarcar a improvisação. Uma atuação gigantesca de Anna Magnani que ganhou força ainda mais pela forma de escrita de Suso. Visconti afirmou que o argumento de Zavattini sofreu muitas alterações até a forma final. Assim como o roteiro em si. O roteiro foi escrito para que tivesse abertura à improvisação. Apesar de interpretado por uma grande atriz, fato recorrente em filmes neorrealistas, que normalmente não contam somente com atores não profissionais, o roteiro é

escrito de forma a abarcar a criação pelo ator no set de filmagem. Mas para que funcione, a estrutura da história deve estar bem desenvolvida. Visconti afirma que o roteiro é a ossatura do filme, apesar de dizer que o autor do filme é o diretor, o cineasta milanês conferia bastante importância à roteirização, tanto que *Bellissima* tem mais de vinte versões do texto escrito. Suso conta como escreviam o filme.

*Per la sceneggiatura di Bellissima lavoravamo nel suo studio. Luchino sedeva alla scrivania, poi c'erano dei tavolinetti, come a creare un'aula. Siccome ero abituata a scrivere con la macchina sulle ginocchia, avevo un panchettino su cui appoggiarla. È quello ricamato che ho in salotto. A casa di Luchino si trovava giù nel salone, accanto al camino. Veniva portato di sopra quando lavoravamo nello studio.*

Para o roteiro de *Bellissima* trabalhamos em seu estúdio. Luchino sentava-se à escrivaninha, depois havia mesinhas, como se para criar uma sala de aula. Como estava acostumada a escrever com a máquina no colo, tinha um paninho para colocá-la. É o bordado que tenho na sala. Na casa de Luchino ele estava lá embaixo na sala, ao lado da lareira. Foi levado para o andar de cima quando trabalhávamos no estúdio. (CECCHI D'AMICO, 1996, p.100)

Visconti conta sobre as alterações que o argumento de Zavattini sofreu durante a realização do roteiro. Michele Gandin, na publicação de dezembro de 1951, na revista *Cinema*, entrevista Visconti sobre o filme e pergunta ao diretor se foram realizadas muitas modificações no argumento original de Zavattini, Visconti respondeu que sim,

*– Ha portato molte modifiche al soggetto originale di Zavattini? – Sì, molte. Innanzi tutto, il protagonista, che nella storia di Zavattini era un impiegato, è diventato nel film in operaio e di conseguenza l'azione, che si doveva svolgere al quartiere Annibaliano, è stata spostata in periferia e precisamente al Prenestino. In secondo luogo, mentre nel soggetto di Zavattini la bimba veniva definitivamente scartata, nel film viene scelta per fare la protagonista, ed è invece la madre che, dopo essersi attuta con ogni mezzo per far di sua figlia un'attrice, accortasi del suo errore, rifiuta di firmare il contratto. Queste sono le principali modifiche strutturali. Ma durante le riprese ne ho fatte molte altre, seguendo una strada notevolmente diversa da quella tracciata da Zavattini e da quella prevista dalla sceneggiatura. Anche i dialoghi sono stati completamente cambianti. In questo mi è stata molto utile la Magnani, perché con lei si può lavorare per improvvisazione.*

– Você fez muitas mudanças na história original de Zavattini? – Sim, muitas. Em primeiro lugar, o protagonista, que na história de Zavattini era empregado, tornou-se operário no filme e, conseqüentemente, a ação, que aconteceria no bairro de *Annibaliano*, foi transferida para o subúrbio e precisamente para *Prenestino*. Em segundo lugar, enquanto na história de Zavattini a criança foi



definitivamente descartada, no filme ela é escolhida para ser a protagonista, e em seu lugar é a mãe que, depois de usar todos os meios para fazer da filha uma atriz, percebe seu erro, recusa-se a assinar o contrato. Essas são as principais mudanças estruturais. Mas durante as filmagens fiz muito mais, seguindo um caminho notavelmente diferente daquele traçado por Zavattini e daquele previsto no roteiro. Até os diálogos foram completamente alterados. A Magnani foi muito útil para mim nisso, porque com ela você pode trabalhar pela improvisação. (VISCONTI, 1951, p15)

No filme há uma cena em que a personagem de Magnani, depois de um desespero após a filha ser ridicularizada, senta-se num banco e pede ajuda. Ela diz “*Aiuto! Aiuto!*” Uma cena de intensa dramaticidade, o clímax do filme, que foi improvisado pela atriz. Suso conta que é importante escrever um roteiro no Neorealismo que abarque a questão da improvisação, um roteiro que dê margem à atuação criativa do ator e do diretor no set de filmagem. Ou seja, um roteiro aberto diferentemente de um roteiro de ferro, onde não é possível que haja muitas alterações ao longo da filmagem e da montagem. Suso faz uma comparação entre os roteiros americanos e os roteiros italianos mais abertos à improvisação:

*Loro (gli americani) ad esempio nel fare una sceneggiatura precisano e numerano le scene in modo rigidissimo, studiano già le inquadrature una per una facendo a volte addirittura il disegno di dove deve essere piazzata la macchina; anche noi delle volte mettevamo dei numeri ma tanto per darci un tono perché sapevamo che così facevano gli americani ma senza pensare che poi andassero rispettati perché quando trovi in teatro hai degli imprevisti che non puoi calcolare: giri, accumuli il materiali e poi lo scegli in montaggio.*

Eles (os americanos), por exemplo, ao fazer um roteiro, especificam e numeram as cenas de forma muito rígida, eles já estudam os planos um a um, às vezes até desenhando onde a câmera deve ser colocada; nós também às vezes colocamos números, mas só para dar um tom, porque sabíamos que era isso que os americanos faziam, mas sem pensar que eles deveriam ser respeitados, porque quando você encontra eventos inesperados no set que não dá para calcular: você gira, acumula os materiais e depois escolhe-os na montagem. (CECCHI D'AMICO, 1981, p.132)

Suso conceitua de maneira muito clara a forma de realização de um filme neorrealista, de acúmulo de materiais durante a filmagem e escolha e, inclusive, roteirização, na montagem. Muitas vezes Suso era chamada a acompanhar a montagem, ou assistia aos copiões para que repensasse o andamento do filme. Nesse momento, como o que se chama atualmente de *script doctor*. Uma consultora de

roteiros para resolver problemas na estrutura da história. Muitos filmes italianos eram inclusive dublados posteriormente, principalmente, os filmes neorrealistas.<sup>50</sup>

Visconti descreve que não dublou os diálogos de *Bellissima*, pois normalmente não costuma filmar de modo a precisar da posterior dublagem. Suso descreve como eram realizados os diálogos nos roteiros escritos para atores não profissionais,

*Oggi noi siamo condizionati anche dagli attori ma per molto tempo non lo siamo stati perché non c'erano le condizioni. Quando abbiamo cominciato dovevamo tener conto che non avevamo attori, dovevamo fare un tipo di dialogo che non presupponesse la presenza dell'attore, perché hai un bel dire poi lo doppi; la battuta lunga quello preso dalla strada non la può sostenere.*

Hoje também somos condicionados pelos atores, mas durante muito tempo não fomos porque não havia condições. Quando começamos tínhamos que levar em conta que não tínhamos atores, tínhamos que fazer um tipo de diálogo que não pressupunha a presença do ator, porque você fala bem e depois dubla; não é possível sustentar um longo período de filmagens na rua. (CECCHI D'AMICO, 1981, p.102)

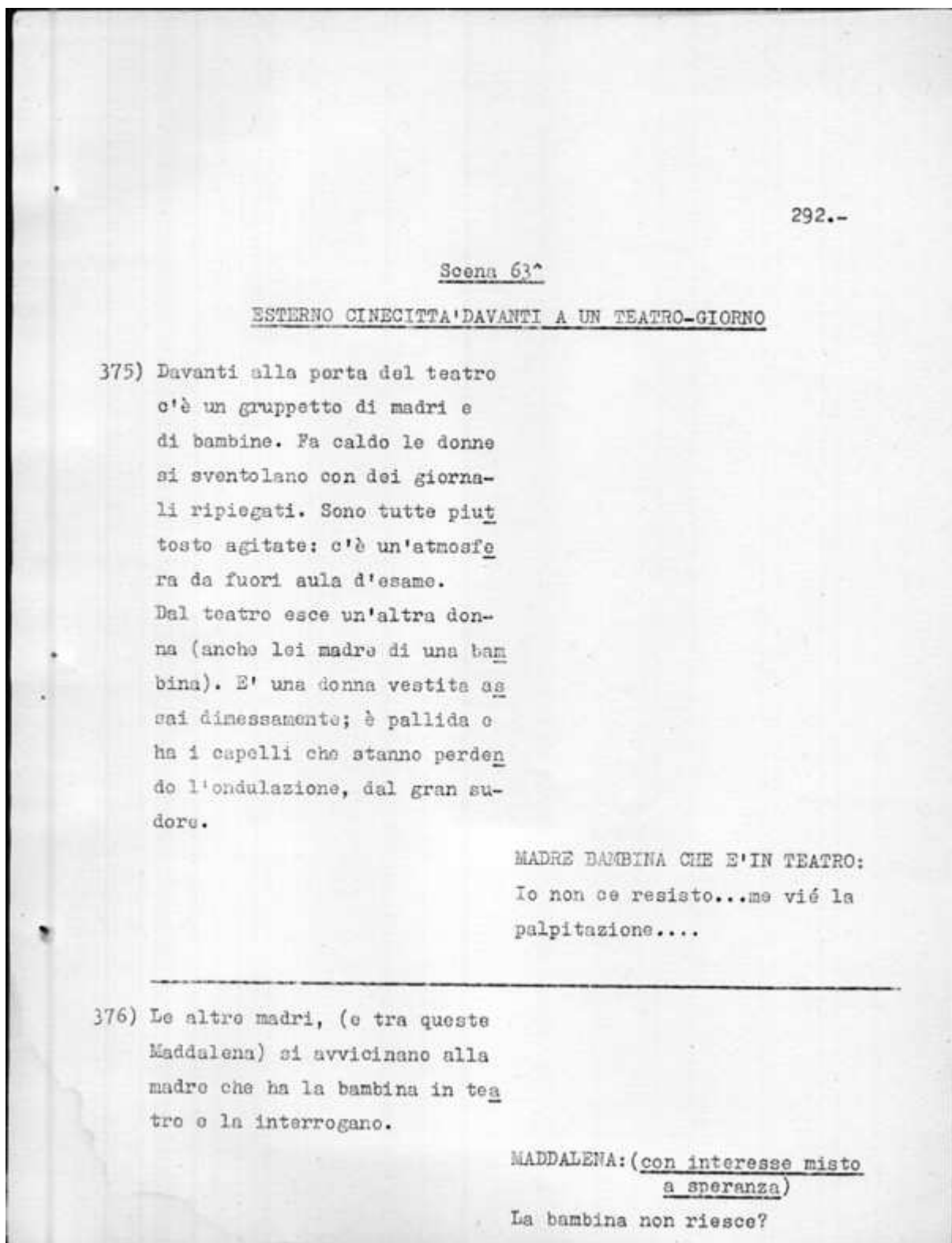
Com roteiro dividido em duas colunas, é possível perceber que as rubricas são bem maiores que os diálogos. Os diálogos estão escritos com uma linguagem bastante informal, como a língua falada e cheio de reticências, como se realmente esperasse que as atrizes (e atores) completassem as lacunas.

---

<sup>50</sup> Os roteiristas Age e Scarpelli apontam que no cinema italiano: *Una particolarità del cinema italiano è che i dialoghi possono essere rivisti anche prima della post-sincronizzazione del sonoro, e quindi si possono aggiustare e migliorare in quella sede. Non è affatto in lavoro marginale o tecnico; a volte è una vera reinvenzione. Quando si è costretti a tagliare molto può succedere che si deve tagliare anche qualcosa di necessario all'intreccio. Allora si può ricrearlo mettendolo in bocca agli attori. L'intreccio di alcuni film è stato completamente rifatto in sede di montaggio.*

Uma peculiaridade do cinema italiano é que os diálogos podem ser revistos antes mesmo da pós-sincronização do som e, portanto, podem ser ajustados e aprimorados ali. Não é de forma alguma um trabalho marginal ou técnico; às vezes é uma verdadeira reinvenção. Quando você é forçado a cortar muito, pode acontecer de também ter que cortar algo necessário para o enredo. Então você pode recriá-lo colocando-o na boca dos atores. O enredo de alguns filmes foi totalmente refeito durante a edição. (AGE & SCARPELLI, ANO apud MUSCIO, 1981, p.124)

Figura 56 - Páginas do roteiro de *Bellissima*, pesquisado no arquivo Visconti na *Fondazione Gramsci*



293.-

377) La madre della bambina che è in teatro afferra subito la sfumatura di speranza e reagisce con improvvisa energia.

MADRE BAMBINA CHE E'IN TEATRO:  
Mi' fija? per carità....è come non avesse fatto altro in tutta la sua vita.....Ma soè io che mi agito....Poi je fanno fa' cose difficili, sai ora la facevano piagne....e lei piagne davvero, povera stella....

MADDALENA:  
Si nun è che questo...la mia piagne sempre....  
L'hanno fatta balla'?

MADRE BAMBINA CHE E'IN TEATRO:  
No...corre!...l'hanno fatta corre.

ALTRA MADRE:  
La mia l'hanno fatta ballare...

MADDALENA: (alla madre bambina che è in teatro)  
Je l'avevano chiesto de balla'?

As mulheres do filme, muitas vezes, concorrem entre si, realizando uma disputa entre as filhas, que dançam, recitam e interpretam melhor. Vestem-se de forma mais bonita e estão mais bem preparadas para encarar o papel de menina mais bonita de Roma. No lugar onde Madalena vive, no *Piazzale Annibaliano*, as mulheres são mais humildes, porém se ajudam mais. Todas se unem para proteger uma à outra. Spartacus, o marido de Madalena, é muitas vezes repreendido pelas vizinhas.

**Figura 57 – Cena do filme de *Bellissima*, de Visconti, quando as vizinhas ajudam Madalena contra o marido e os assistentes do filme de Blasetti**



Fonte: *Frame* do filme *Bellissima*, de Luchino Visconti.

Silvia D'Amico Bendicò e Gioia Magrini realizaram o documentário *A proposito di Bellissima*, com depoimentos de Suso, Francesco Rosi, Piero Tosi e Franco Zeffirelli, que contam sobre o processo de realização do filme. Suso afirma que aceitou fazer o filme por causa de Visconti e por causa da história da mulher que ama muito a filha:

*Questo film da un soggetto di Zavattini che io accettai subito parte perché mi interessava molto di lavorare con Visconti ma la cosa decisiva è che era un soggetto molto adatto per la storia di questa madre che adora la figliola che pensa che la figliola è straordinaria. Era una bambina di sei anni.*

Este filme é baseado em uma história de Zavattini que aceitei imediatamente porque estava muito interessada em trabalhar com Visconti, mas o decisivo é que era um tema muito adequado para a história dessa mãe que adora sua filha que pensa que sua filha é extraordinária. Ela era uma menina de seis anos. (CECCHI D'AMICO, s/d, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-ViaWEcF2ZI>, abril de 2021)

Na Itália do pós-guerra, uma mãe sonha com um futuro melhor e o cinema é visto como a *fabbrica dei sogni*, uma fuga da dura realidade do dia a dia. A mãe espera que a filha tenha mais oportunidades que a si mesma, confia que a menina alcance os sonhos que ela mesma não conseguiu alcançar. A mãe quer dar chance para a filha se desenvolver, mas, por desespero, acaba por transformar a menina em um objeto, como forma de abafar as próprias desilusões da vida. Ao final, Madalena enxerga o cinema como um lugar de falsidades, de queda de ilusão, mesmo que seja, para ela, de alguma forma, o lugar do prazer, dos desejos, da beleza, do feminino. Ao contrário da realidade, que se apresenta como machista, triste, pobre e sem graça. O filme é espaço de crítica de si mesmo, como um portador de ficções e ilusões. Em *Bellissima*, o cinema não é a salvação, a fantasia neorrealista não será alcançada, também é possível perceber o decadentismo dentro da sétima arte. *Bellissima* é uma “história de uma crise”, segundo Visconti (Micciché, 2002). Assim, o filme é um exemplo do amadurecimento do neorrealismo e sua capacidade de explorar as contradições da própria arte cinematográfica.

### **5.3 *Vaghe stelle dell'Orsa*, o roteiro a partir das cartas de Suso Cecchi D'Amico**

Visconti já tinha enviado quatro filmes à Mostra Internacional de Arte Cinematográfica de Veneza, *La Terra Trema*, *Senso*, *Le Notti Bianche* e *Rocco e i suoi fratelli*, em ordem cronológica, mas foi na 30ª edição da Mostra que o diretor ganhou o prêmio máximo, o Leão de Ouro, com o filme *Vaghe stelle dell'Orsa*. Uma tragédia moderna inspirada no mito de *Electra*, de Sófocles, e no poema *Le*

*ricordanze*, de Giacomo Leopardi. Um filme que trata sobre recordações, memórias de um tempo passado que ainda ecoam naquele presente.

O filme conta a história de Sandra (Claudia Cardinale) que retorna a sua cidade natal para resolver assuntos de família, mas as lembranças e segredos de sua infância voltam à tona. Sandra retorna à Volterra, na Toscana, a fim de solucionar algumas pendências de herança, para uma cerimônia de homenagem ao falecido pai e para apresentar o marido, o norte-americano, Andrew (Michael Craig), à família. Enquanto os créditos aparecem na tela, o casal viaja em um BMW pela estrada de Pisana até chegarem à pequena cidade natal. No caminho, de dentro do carro, Sandra mostra os lugares turísticos ao marido, os muros etruscos, a Porta *San Francesco*, a praia Cecina. Já na casa em que cresceram, Sandra encontra o irmão Gianni (Jean Sorel) que lhe conta que está escrevendo um livro sobre sua vida na adolescência. Andrew, o marido, acaba descobrindo sobre os traumas da família da Sandra, como a morte do pai, um cientista capturado e morto por nazistas em 1942, sobre o padrasto que denunciou o pai de Sandra para casar-se com a mãe, sobre a doença mental da mãe e sobre a relação ambígua entre os irmãos. Após alguns conflitos, Gianni lê uma parte do livro que escreve, que contém extrato do poema *Le ricordanze*, de Giacomo Leopardi e diz o nome do livro, que é o mesmo do filme retirado de um trecho do poema de Leopardi. Em um jantar, o advogado do padrasto, para difamar Sandra, conta sobre a relação incestuosa entre os irmãos. Andrew tenta tirar satisfação com Gianni que não o responde. Então, o marido bate em Gianni. Andrew vai embora e deixa uma carta à mulher dizendo que irá para os Estados Unidos. Gianni tenta aproximar-se de Sandra que o afasta. O irmão lê uma carta de despedida e se suicida. Sandra escreve a Andrew dizendo que o encontrará em breve nos Estados Unidos. A filha presta homenagem ao pai, ainda sem saber da morte do irmão. O filme acaba durante a cerimônia.

*Vaghe stelle dell'Orsa* relembra *Le Notti Bianche* com sua atmosfera nebulosa, incerta, o tom literário e a fotografia em *chiaroscuro*. Em *Vaghe stelle dell'Orsa* a fotografia se intensifica e escurece ao longo do filme, ao contrário de *Le Notti Bianche*, em que o filme vai clareando até a neve final. Entretanto, assim como em *Le Notti Bianche*, a fotografia de *Vaghe stelle dell'Orsa* foi elaborada ao estilo *Kammerspiel*, com uma iluminação sofisticada em sombras e luzes abrandadas, um contraste do claro e escuro que traz ao filme um tom de suspense e policíaco das novelas *gialle*. Visconti confirma o tom *giallo* do filme:

*Insomma, un "giallo", ove tutto è chiaro all'inizio è oscuro alla fine, come ogni volta ciascuno inizia la difficile impresa di leggere dentro se stesso con la baldanzosa sicurezza di non aver nulla da imparare, e si ritrova, di poi con l'angosciosa problematica del non-essere.*

Em suma, (o filme) tem um estilo policial onde tudo é claro no início e obscuro no final, pois cada vez cada um inicia a difícil tarefa de ler dentro de si com a ousada certeza de não ter nada a aprender, e então se encontra com a angústia problemática do não-ser. (VISCONTI, 1965 apud BIANCHI, 1965, p. 32)

Não é coincidência que o produtor Franco Cristaldi trabalhou com Visconti exatamente na ocasião de realização das duas produções. Foram os únicos filmes de Visconti que Cristaldi produziu. E a forma de produção certamente influenciou os filmes impressos nas telas. Nas cartas de Suso, a roteirista fala muito sobre Cristaldi, descreve seus diálogos com o produtor sobre as cenas, sobre o orçamento e como a narrativa poderia ser modificada em relação à forma de produção. Achei uma coincidência muito proposital, provavelmente intuitiva, o fato de caírem nas minhas mãos, no mestrado, o roteiro do filme *Le Notti Bianche* e, no doutorado, os roteiros e escritos de *Vaghe stelle dell'Orsa*, dois filmes que se relacionam profundamente. Inclusive, nas cartas de Suso que analiso, a roteirista faz uma comparação entre os dois filmes.

*Vaghe stelle dell'Orsa* possui uma narrativa concisa, passada, praticamente, na mesma locação, o Palácio *Pizzini Wald Luzzatti*, uma tragédia moderna com uma estrutura simples, porém não menos complexa, com aprofundado desenvolvimento dos personagens, que acabam sendo refletidos na fotografia, no tamanho dos planos, no figurino e na maquiagem, traduzindo o ânimo dos personagens na obscuridade do passado. Poucas luzes iluminam as cenas e os rostos dos atores, com pontilhadas cintilâncias suaves como as *Vaghe stelle dell'Orsa*. Suso compara os dois filmes *Le Notti Bianche* e *Vaghe stelle dell'Orsa*, mostrando como o tamanho dos planos, que são diferentes nos dois filmes, influenciam na construção do caráter dos personagens. Suso ressalta que em *Le Notti Bianche*, os closes simbolizam o caráter dos personagens, que vivem em função dos seus sentimentos intimistas, recíprocos ou quase, mas em *Vaghe stelle dell'Orsa* os personagens vivem uma tragédia muito mais vasta, que ressoa numa cidade, quiçá de forma universal, e assim, sugere que o "mundo" esteja entorno dos personagens. Portanto, ao contrário do primeiro filme, que explora de forma constante os *closes*, em *Vaghe stelle dell'Orsa* os planos deveriam



ser mais abertos ou planos que fossem contrapostos por olhares ao redor para não se tornarem obsessivos e pesarem a narrativa de forma individualizada, pois o filme trata sobre uma crise moral da personagem em relação ao mundo que a circunda. São filmes que abordam um triângulo amoroso. Como observa Suso,

**Figura 58 - Carta de Suso a Visconti, datada de 02 de outubro de 1964**

la storia del film è quella di una crisi morale di Sandra, il mondo contraddittorio che la circonda deve farsi sentire. Sia pure simbolicamente. Come l'immagine di Fosca dietro il vetro della finestra del cortile.

Fonte: Fondazione Gramsci, Roma. *Archivio Luchino Visconti.*

*la storia del film è quella di una crisi morale di Sandra, il mondo contraddittorio che la circonda deve farsi sentire. Sia pure simbolicamente. Come l'immagine di Fosca dietro il vetro della finestra del cortile.*

a história do filme é a de uma crise moral de Sandra, o mundo contraditório que a cerca deve se fazer sentir. Ainda que simbolicamente. Como a imagem de Fosca atrás do vidro da janela do pátio. (CECCHI D'AMICO, 1964, p.2)

**Figura 59 - A personagem Fosca na janela enquanto observa Sandra e o marido Andrew – frame do filme *Vaghe stelle dell'Orsa***



Fonte: *Frame do filme Vaghe stelle dell'Orsa, Luchino Visconti*

O roteiro foi sendo reconstruído durante as filmagens e algumas cenas foram reescritas. Na publicação que contém o roteiro, *Un drama del non essere*, Visconti conta no texto que a realização foi uma das mais trabalhosas dentre os seus filmes:

*Per quanto riguarda la sua elaborazione, dal soggetto al film, cioè, Vaghe stelle dell'Orsa... è stato forse il più laborioso tra i miei film. Come si potrà notare dai testi, molte cose sono cambiate anche in fase di ripresa. Questo è dispenso dal fatto che la materia del film si è andata precisando di giorno in giorno. Vorrei dire che vi hanno contribuito per un certo verso lo stesso soggiorno a Volterra, ambiente di palazzo Inghirami dove ho girato la maggior parte delle scene del film, il lento procedere dell'autunno durante le riprese; per un altro verso la conoscenza degli attori alcuni dei quali scelti all'ultimo momento.*

Quanto à sua elaboração, desde o argumento até ao filme, ou seja, *Vaghe stelle dell'Orsa...* foi talvez o mais trabalhoso dos meus filmes. Como pode ser visto nos textos, muitas coisas mudaram mesmo na fase de captação. Isso se deve ao fato de que o enredo do filme se tornou mais preciso a cada dia. Gostaria de dizer que, de certa forma, contribuí para isso a própria estadia em *Volterra*, cenário do Palazzo *Inghirami* onde rodei a maior parte das cenas do filme, o lento avanço do outono durante as filmagens; por outro lado, o conhecimento dos atores, alguns dos quais foram escolhidos no último momento. (VISCONTI, 1965 apud BIANCHI, 1965, p. 33)

Por esse motivo, o trabalho de Suso foi muito demandado. Suso visitou a cidade de Volterra e colaborou desde Roma enviando cartas ao diretor. Pelo fato de o roteiro do filme ter sido construído ao longo da filmagem, Suso assistia aos copiões e indicava a Visconti como poderia encaminhar a história, principalmente no que se refere ao final do filme. Ao ler as cartas, é possível comprovar a destreza da roteirista ao elaborar a estrutura, a escaleta, a sinopse, o desenvolvimento da personagem sobre sua moral, as soluções narrativas com a introdução das cartas lidas em *off* e o final do filme.

De uma forma muito humilde, pedindo que Visconti considere suas observações, a roteirista, num *insight* catártico, como pensamento que surgiu naquele mesmo instante em que escrevia a carta, pede que o diretor considere de alguma forma o que acabara de inventar. As cartas contêm conversas com Visconti sobre o filme que está sendo rodado. Suso tinha assistido aos copiões das cenas e sugere a Visconti formas de continuação, resolução de problemas na narrativa, faz inclusive sugestões na direção, na fotografia, no tamanho dos planos, no figurino e na maquiagem. Escreve a escaleta, a sinopse da história, a construção da personagem, o arco da personagem com transformação da problemática de caráter etc.

No começo da carta, Suso pede paciência a Visconti por escrever de forma desordenada, impressões, divagações, propostas, muito soltas e *senza indugiare apprezzamenti*. Palavras como *impressioni, divagazioni, proposte, molte alla rinfusa*, são os adjetivos que Suso usa para caracterizar suas sugestões para o filme. As cartas provam a competência de Suso em relação à arte de roteirizar um filme. Já que o processo de escrita do roteiro foi sendo realizado ao longo das filmagens, Suso acabou por participar como uma *scrip doctor*, tentando solucionar problemas da narrativa.

Figura 60 - Carta de Suso a Visconti – Roma, 02 de outubro de 1964

Lei deve avere pazienza se le scaraventerò disordinatamente impressioni, divagazioni, proposte, molto alla rinfusa, e *senza indugiare* negli apprezzamenti. Fiducia e apprezzamento sono alla base di tutto il discorso.

Dunque : a me sembra molto bello tutto il materiale relativo all'ar-  
rivo a Volterra e alla prima notte, nonché il colloquio Sandra e Andrew  
l'indomani. Queste scene mi piacciono in assoluto, prescindendo da  
alcune ragionate considerazioni che farò a parte sull'andamento del  
racconto. Mentre che in assoluto ( e sempre prescindendo da ogni  
ragionata considerazione di racconto ) non mi piace quanto ho veduto  
delle scene dell'indomani.

Riassunte così, brutalmente, le prime impressioni di massima,  
butto giù il dettaglio di queste impressioni. La fotografia é sempre  
bella nei primi piani e ( ad eccezione delle scene relative alla notte )  
mi sembra molto meno suggestiva e "interpretata" nelle altre scene.  
L'isolamento totale dei personaggi mi sembra a un certo punto ossessivo.  
Non pesa all'inizio; poi incomincia a pesare. Perché contrariamente a  
Notti Bianche dove i personaggi vivevano in funzione dei loro sentimenti  
~~reciproci e~~ quasi, qui si parla di tragedie con echi molto più  
vasti ( l'una di scandalo che deve aver risuonato in una città, l'altra  
di portata <sup>di portata</sup> universale). Lei può anche aver ragione nel volere evitare  
personaggi di comodo, o " bozzetti". A condizione però che ~~il "mondo"~~  
sia sempre presente intorno ai personaggi. Per fare un esempio : l'iso-  
lamento della ammalata che vive in mezzo ad altri ammalati e a tanti  
medici, é più evidente e costituisce racconto più di quanto non avvenga  
con la forzatura in altra direzione. Se, come dicevamo l'altro giorno,

Fonte: Fondazione Gramsci, Roma. Archivio Luchino Visconti

*Lei deve avere pazienza se le scaraventerò disordinatamente impressioni, divagazioni, proposte, molto alla rinfusa, e senza indugiare negli apprezzamenti. Fiducia e apprezzamento sono alla base di tutto il discorso. Dunque: a me sembra molto bello tutto il materiale relativo all'arrivo a Volterra e alla prima notte, nonché il colloquio Sandra e Andrew l'indomani. Queste scene mi piacciono in assoluto, prescindendo da alcune ragionate*

*considerazione che farò a parte sull'andamento del racconto. Mentre che in assoluto (e sempre prescindendo da ogni ragionata considerazione di racconto) non mi piace quanto ho veduto delle scene dell'indomani.*

*Riassunto così, brutalmente, le prime impressioni di massima, butto giù il dettaglio di queste impressioni. La fotografia è sempre bella nei primi piani e (ad eccezione delle scene relative alla notte) mi sembra molto meno suggestiva e "interpretata" nelle altre scene. L'isolamento totale dei personaggi mi sembra a un certo punto ossessivo. Non pesa all'inizio; poi incomincia a pesare. Perché contrariamente a Notti Bianche dove i personaggi vivevano in funzione dei loro sentimenti reciproci o quasi, qui si parla di tragedie con echi molto più vasti (l'una di scandalo che deve aver risuonato in una città, l'altra addirittura universale). Lei può anche aver ragione nel volere evitare personaggi di comodo, o "bozzetti". A condizione però che il "mondo" sia sempre presente intorno ai personaggi. Per fare un esempio: l'isolamento della ammalata che vive in mezzo ad altri ammalati e a tanti medici, è più evidente e costituisce racconto più di quanto non avvenga con la forzatura in altra direzione.*

Deve ter paciência se te lanço indiscriminadamente impressões, digressões, propostas, muito ao acaso e sem me deter em apreciações. Confiança e apreciação são a base de todo discurso.

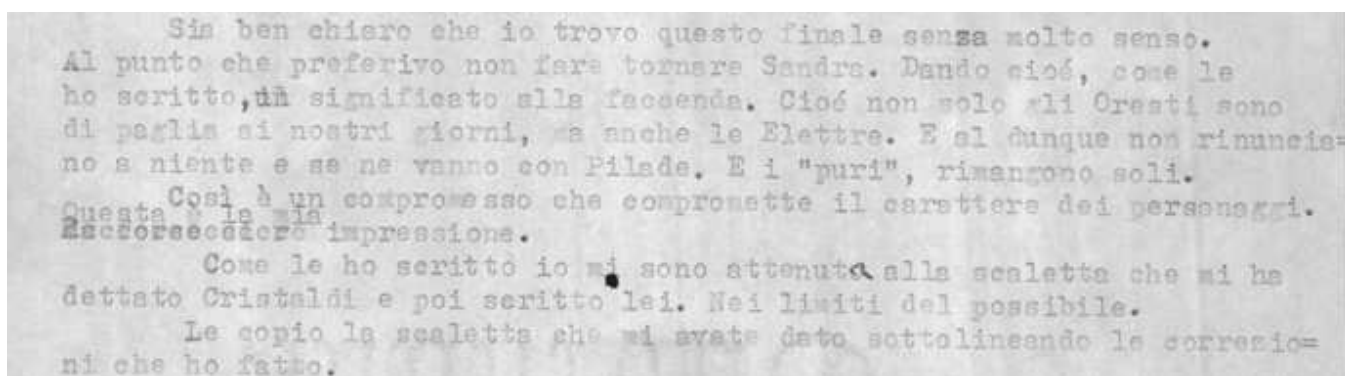
Então: acho muito bom todo o material referente à chegada em Volterra e à primeira noite, assim como a conversa entre Sandra e Andrew no dia seguinte. Eu absolutamente gosto dessas cenas, independentemente de algumas considerações fundamentadas que farei separadamente sobre o andamento da história. Embora em termos absolutos (e sempre desconsiderando qualquer consideração racional da história), não gosto do que vi nas cenas do dia seguinte.

Assim resumidas, brutalmente, as primeiras impressões toscas, anoto os detalhes dessas impressões. A fotografia é sempre bonita nos primeiros planos e (à exceção das cenas relativas à noite) parece-me muito menos suggestiva e "interpretada" nas restantes cenas. O isolamento total dos personagens me parece obsessivo em certo ponto. Não pesa no começo; então começa a pesar. Porque ao contrário do Le Notti Bianche onde as personagens viviam segundo os seus sentimentos mútuos ou quase, aqui estamos falando de tragédias com ecos muito mais amplos (uma de escândalo que deve ter repercutido numa cidade, a outra mesmo universal). Você também pode estar certo em querer evitar termos de conveniência, ou "esboços". Desde que, no entanto, o "mundo" esteja sempre presente ao redor dos personagens. Para dar um exemplo: o isolamento da enferma que vive no meio de outros enfermos e muitos médicos é mais evidente e constitui uma história a mais do que o que ocorre com o forçamento em outra direção. (CECCHI D'AMICO, 1964)

E principalmente resolve questões relacionadas ao final do filme, uma característica singular da habilidade de Suso, em construir finais relevantes e modificar finais de livros a serem adaptados. Uma característica única do trabalho de Suso era de atuar não somente como roteirista, mas também como o que se chama de *script doctor*, uma consultora de roteiros numa etapa avançada para refazer ou reavaliar como estavam funcionando as cenas e se existem problemas a serem resolvidos. Não é à toa, no caso do filme de Visconti, Suso atuou com as cenas já sendo filmadas. A roteirista assistia aos copiões e sugeria como poderiam ser as

cenar adiante para que a narrativa fosse compreendida. Neste trecho da carta citada abaixo, Suso questiona o final, pois percebe que do modo como está sendo proposto, a personagem principal, Sandra, iria se comprometer, pois pareceria que seu retorno à Volterra era por vingança. Por isso, Suso propõe o novo final, por meio das cartas, e não sabendo que o irmão iria cometer suicídio,

**Figura 61 - Trecho da carta de Suso a Visconti, sem data. Provavelmente do ano de 1964**



Fonte: Fondazione Gramsci, Roma. *Archivio Luchino Visconti*

*Sia ben chiaro che io trovo questo finale senza molto senso. Al punto che preferivo non fare tornare Sandra. Dando cioè, come le ho scritto, un significato alla faccenda. Cioè non solo gli Orestes sono di paglia ai nostri giorni, ma anche le Elettre. E al dunque non rinunciano a niente e se ne vanno con Pilade. E i "puri", rimangono soli. Così è un compromesso che compromette il carattere dei personaggi. Questa è la mia impressione.*

Que fique claro que acho esse final sem muito sentido. A ponto de preferir não trazer Sandra de volta. Ou seja, dando, como escrevi a você, um sentido ao enredo. Ou seja, não só os Orestes têm rabo preso hoje em dia, mas também as Eletras. Assim não desistem de nada e vão embora com Pilade. E os "puros" são deixados sozinhos. Então é um compromisso que compromete o caráter dos personagens. Esta é a minha impressão. (CECCHI D'AMICO, carta de sem data)

O primeiro ponto que me chamou atenção foi o fato de encontrar esses materiais dentro de uma carta. As cartas, assim como os diários, são gêneros textuais que dizem sobre o cotidiano, o dia a dia, a vida no presente. Suso tinha o hábito de escrever muitas cartas, como é o caso das correspondências que enviou ao marido quando estava enfermo se tratando na Suíça. Assim como o diário da mãe, *Agendine*, que é extremamente visual. Emílio Cecchi também tinha hábito de escrever diários. Cartas e diários são gêneros textuais do cotidiano, ambos pressupõem um vocativo,

seja um “querido diário”, seja um “Conte mio”, nas cartas de Suso. Também, para além de um gênero textual, dizem sobre uma estética, uma escolha de onde apontar o olhar e este é para o cotidiano. Elemento que faz parte do estilo de Suso. Na conversa com Caterina D’Amico, ela também me apontou esta característica. Talvez tenha vindo do hábito da vó Leonetta ao escrever diários. Na carta para Visconti, Suso conta sobre a vida, o marido, os filhos, as viagens, família, conta casos. Assim como o cotidiano, a vida atual, os roteiros são escritos no tempo presente, um eterno presente, este é o tempo verbal usado na escrita dos roteiros, porque assim como o dia a dia, Bela Balázs aponta que o roteiro representa aquilo que está sob os nossos olhos (BALÁZS, 1952 apud XAVIER, 2003). Uma ação que se apresenta *hic et nunc*, ou seja, neste exato instante e local, segundo a expressão latina.

*La sceneggiatura rappresenta soltanto ciò che avviene sotto i nostri occhi, nel presente, in uno spazio e in un tempo chiaramente percepibili.*

O roteiro representa apenas o que acontece diante de nossos olhos, no presente, em um espaço e tempo claramente perceptíveis. (BALÁZS, 1952 apud MUSCIO, 1981, p. 107)

Ler um roteiro evoca imagens em movimento que ocorrem diante dos nossos olhos, naquele mesmo instante. Não é sobre o passado, ou sobre o futuro, mas é algo que surge diante dos olhos naquele exato momento. Também em forma de cartas é impresso o roteiro que possui o formato *master scene*.

Ao comparar todos os documentos escritos que pude ter acesso, como o primeiro roteiro, as cartas, o roteiro filmado e o filme, foi possível comprovar que Visconti acatou amplamente as observações narrativas sugeridas por Suso. Não somente em relação à narrativa, mas também em relação ao tamanho dos planos, à luz, ao figurino, à maquiagem. Suso escreve de forma muito íntima e afetuosa a Visconti, como dois grandes amigos que realmente foram. Com total liberdade e humildade opina e sugere modificações. Usando as cartas como espaço para o rascunho, escritas de forma a revelar sua forma de pensamento e de produção acerca de um filme. Uma artesã, mestra de um ofício que, no final das contas, demonstra ser uma grande artista.

O filme narra a história de uma família em decadência, que ainda mantém o peso do passado num ambiente sombrio, onde a consciência da crise moral da modernidade, na tragédia de *Electra* se passa como um destino inelutável, de um

drama psicológico que escava o passado obscuro das relações familiares em diálogos pontuados por uma atuação potente e delicada. A direção mantém o rigor formal, num cenário fortemente simbólico, retrata o decadentismo de uma época ainda afligida por mentiras do passado. Um melodrama de uma tragédia clássica tornada moderna por uma ambiguidade insolúvel. Ambiente gótico, de terror, de assassinato, de doença, de mistério, misturado a interiores esplêndidos, ao jardim labiríntico, às obras de arte e à perfeição dos planos parece ressaltar o vislumbre pomposo e decadente. Os frios diálogos do irmão de Sandra, Gianni, que insiste em um relacionamento incestuoso, a relação desonesta da mãe, a morte do pai por nazistas são revelações escondidas dentro dos muros da casa, mas que ainda insistem em fazer parte daquela família desordenada. Um drama burguês denso, com sua protagonista magnética, sensual, que tenta se descolar do passado que a circunda por meio do típico *zoom* viscontiano. Arquétipos adaptados de uma tragédia clássica que abraçam seus destinos insolúveis num crescente psicótico que caminha para o final impactante da narrativa modernizada. O ambiente não é somente decorativo, pois é contrastante com a realidade decadente. Uma lírica e delicada história narrada com uma elegância visual ao tratar de temas difíceis como o incesto e o horror do nazismo nas mentiras e na morte do pai.

No roteiro pesquisado na *Fondazione Gramsci*, datado de agosto de 1964, antes de iniciar a história, propriamente, vem escrita a citação de Giacomo Leopardi, que inspira o título do filme. A citação também aparece no meio do filme, na cena em que o irmão conta o título do livro que escreve, o filme e o livro contêm o mesmo nome.

*Vaghe stelle dell'Orsa..., io non credea  
tornare ancor per uso a contemplarvi  
sul paterno giardino scintillanti,  
e ragionar con voi dalle finestre  
di questo albergo ove abitai fanciullo,  
e delle gioie mie vidi la fine.*

Vaghe stelle dell'Orsa, eu não pensava  
Retornar como antes a contemplar-vos  
Sobre o paterno jardim cintilante  
E conversar convosco da janela  
Da casa onde morei quando menino,  
E vi chegar ao fim minha alegria.  
(LEOPARDI, 1829)  
Tradução de Wagner Mourão Brasil<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Disponível em <https://trapichedoutros.blogspot.com/2018/11/le-ricordanze-as-recordacoes-de-giacomo.html>. Acesso em: 24 set. 2022.

A narrativa elaborada por Suso em *Vaghe stelle dell'Orsa* é dividida em 3 atos. De acordo com Suso, os três atos se referem à narrativa de 1800, o teatro burguês, muito antes dos filmes hollywoodianos. O roteiro do filme que foi rodado possui 22 cenas no total, que podem ser dispostas num arco narrativo dividido em três atos. A história possui um prólogo, a primeira cena, uma festa no apartamento de Sandra e Andrew em Genebra, onde o casal conta que se mudará para os Estados Unidos, mas que antes vão viajar à Itália. Assim que um dos convidados pergunta quando viajam, Sandra responde que será no dia seguinte. Neste momento, um zoom em Sandra intensifica a dramaticidade da cena. Ao mesmo tempo em que começam de forma brusca, as primeiras notas do *Prelúdio*, de César Franck. Influenciado por Johan Sebastian Bach, o prelúdio antecede a um momento da música da fuga, intitulada *Prelúdio, Coral e Fuga*. Podemos fazer uma alusão da trilha musical ao momento vivido pela personagem, algo tenso que antecede à “fuga” que ela deseja daquela realidade do passado ao qual irá de encontro. No primeiro roteiro, a sugestão de música era *Addii*, de Beethoven, que recebe o título em alemão *Lebewohl*, traduzido por “Adeus”. Após o prelúdio do filme, começam as imagens da viagem desde Genebra à Toscana na Itália, é o momento em que os créditos aparecem na tela.

Nas cenas que se seguem, é apresentada a personagem Fosca, a funcionária da família. Fosca trabalha na casa desde que Sandra era criança, é cúmplice de toda história, mas permanece muda, praticamente todo o tempo. Fala somente com olhares por detrás de vidros, janelas e portas. No momento em que o irmão, Gianni, chega, inicia-se o conflito da história. Sandra tem que lidar com o passado de uma ilusão incestuosa do irmão e, ao mesmo tempo, com o marido que a impulsiona ao futuro e o desmoronamento dos tempos anteriores. O começo do conflito de Sandra é o primeiro *plot point* do filme, ou seja, o primeiro ponto de virada que impulsiona a narrativa adiante. Iniciando o segundo ato, Sandra deseja se encontrar com o irmão para entender melhor o passado, mas o irmão segue cada vez mais mergulhado em suas loucuras. Andrew vai aos poucos sendo apresentado à desordem moral daquela família atrasada. Gianni revela que está escrevendo um livro em que conta sobre seu passado incestuoso com a irmã. Sandra pede que ele destrua o livro, porque pode expor a família aos inimigos. Mas Gianni almeja o sucesso com os relatos incestuosos, mesmo dizendo que o livro é uma ficção. Não há certeza de que os irmãos tiveram



relações amorosas de fato, talvez intenções ou desejo do irmão, mas não é confirmado em nenhum momento. A cena do encontro solitário entre os irmãos acontece na cisterna, um lugar onde se passam as águas pluviais, espaço ainda mais sombrio, com uma escada circular quase que expressionista. Nesse ambiente ainda mais terrível, os irmãos se encontram e dialogam. Sandra foge do irmão que tenta abraçá-la.

**Figura 62 - Frame do filme *Vaghe stelle dell'Orsa...* Cláudia Cardinale desce as escadas da casa para a cisterna, isto é, o reservatório de águas pluviais**



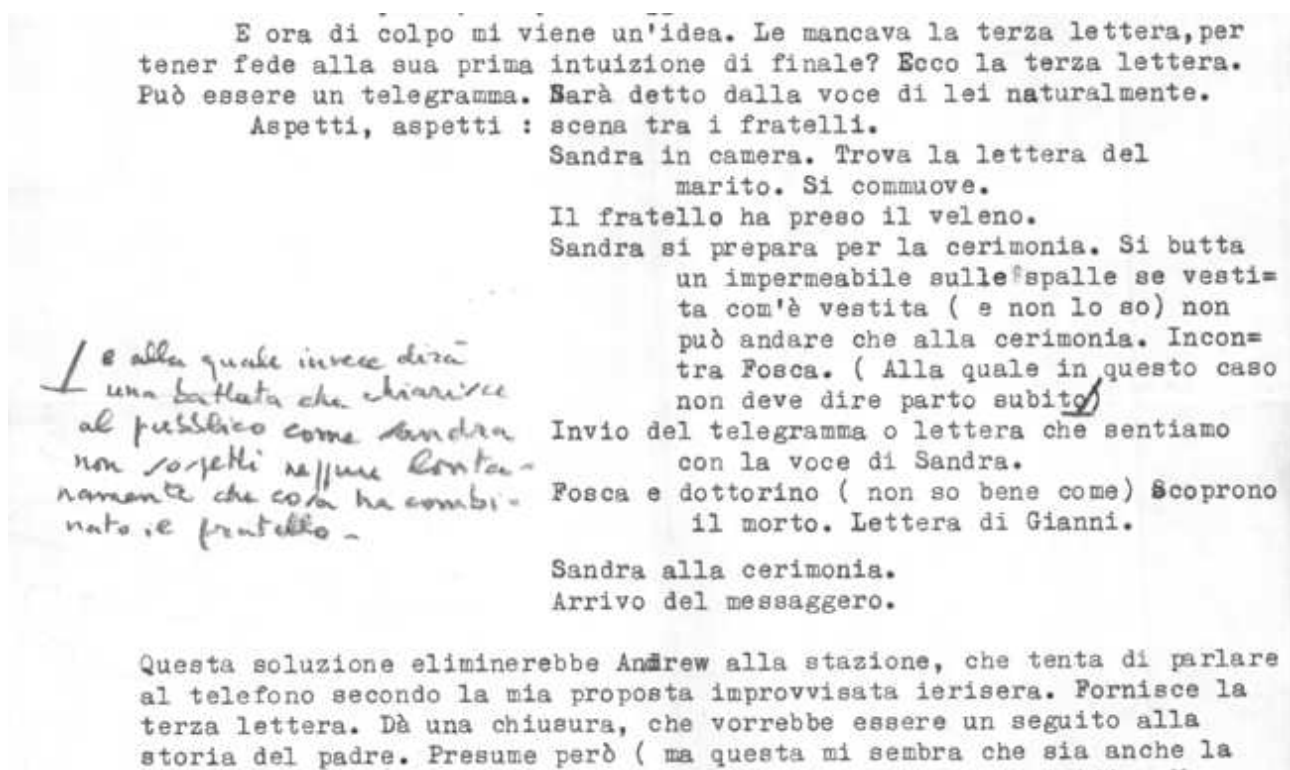
Fonte: *Frame* do filme *Vaghe stelle dell'Orsa*, de Luchino Visconti

O clímax do filme acontece na cena vinte, no final do segundo ato, durante um jantar com o padrasto, Pietro, o advogado da família, Gilardini, a mãe de Sandra, Andrew, o marido, e Gianni, o irmão. No jantar, Gilardini, para difamar a família, já que Sandra disse que a mãe e o padrinho mataram o pai, o advogado conta a Andrew sobre o amor incestuoso entre os irmãos. Neste momento, Andrew parte para cima de Gianni e pergunta se é verdade, mas o irmão continua em silêncio. Andrew bate em Gianni. Este é o segundo *plot point*, que dá início ao terceiro ato. Andrew vai embora e Sandra permanece. A protagonista refuta o irmão. As duas cenas de viradas, os *plot points*, acontecem exatamente a vinte minutos do começo do filme e,

depois, a vinte minutos antes do final do filme, marcando de forma estrutural a linha narrativa.

Na resolução do filme, três cartas fazem o desenlace na história, solucionando de maneira simplificada, mas não menos poética, o final de cada personagem. Na carta de Suso a Visconti, a roteirista relata que se encontrou com Cristaldi e o produtor lhe disse sobre a preocupação de Visconti quanto ao final do filme. Então, Suso conta que assistiu aos copiões do filme e lhe propõe um final para a história. Suso diz que, de repente, lhe veio uma ideia. Que seria a introdução de uma terceira carta. A carta de Sandra. Esta solução eliminaria uma cena em que Andrew telefonaria para Sandra de uma estação diminuindo, assim, o custo da produção. A cena do aeroporto está no primeiro roteiro.

Figura 63 - Carta de Suso a Visconti, Volterra, 20 de outubro de 1964



Fonte: Fondazione Gramsci, Roma. Archivio Luchino Visconti

*E ora di colpo mi viene un'idea. Le mancava la terza lettera, per tener fede alla sua prima intuizione di finale? Ecco la terza lettera. Può essere un telegramma. Sarà detto alla voce di lei naturalmente. Aspetti, aspetti: scena tra i fratelli. Sandra in camera. Trova la lettera del marito. Si commuove. Il fratello ha preso il veleno.*

*Sandra si prepara per la cerimonia. Si butta un impermeabile sulle spalle se vestita com'è vestita (e non lo so) non può andare alla cerimonia. Incontra Fosca. (Alla quale in questo caso non deve dire parto subito)  
Invio del telegramma o lettera che sentiamo con la voce di Sandra.  
Fosca e dottorino (non so bene come) scoprono il morto. Lettera di Gianni.*

*Questa soluzione eliminerebbe Andrew alla stazione, che tenta di parlare al telefono secondo la mia proposta improvvisata iersera. Fornisce la terza lettera. Dà una chiusura, che vorrebbe essere un seguito alla storia del padre.*

E agora, de repente, tenho uma ideia. Te faltava a terceira letra, para estar de acordo com sua primeira intuição do final? Aqui está a terceira carta. Pode ser um telegrama. Isso será dito na voz dela, é claro.

Espera, espera: cena entre os irmãos.

Sandra no quarto. Encontra a carta do marido. Se comove.

O irmão tomou o veneno.

Sandra se prepara para a cerimônia. Ela joga uma capa de chuva sobre os ombros se vestida como está (não sei como) não pode ir à cerimônia. Encontra a Fosca. (Para o que neste caso ela não deve dizer que está saindo imediatamente)

Envio do telegrama ou carta que ouvimos na voz de Sandra.

Fosca e o médico (não sei bem como) descobrem o morto. carta de Gianni.

Essa solução eliminaria Andrew da estação, que tenta falar ao telefone de acordo com minha proposta improvisada ontem à noite. Fornece a terceira letra. Dá um encerramento, que poderia ser uma continuação da história do pai. (CECCHI D'AMICO, 1964, p.2)

Para finalizar a carta, Suso pede a Visconti que considere o que pensou.

**Figura 64 - Carta de Suso a Visconti. Roma, de 20 de outubro de 1964. Com a assinatura de Suso ao final**

E ora Conte mio. Se questi ragionamenti le sembrano sbagliati li butti via, e non ne parli neppure a Franco. Ma ci pensi un momento, per piacere. Perché alla luce di quanto le ho sentito dire ieri sera (e delle scene girate che come sa non ho veduto) non mi sembrano tanto sbagliati.

Sono felice di vederla presto a Roma. Un grosso abbraccio e mi faccia sapere se posso esserle utile in qualche modo. Sua sempre *Suso*

Fonte: Fondazione Gramsci, Roma. *Archivio Luchino Visconti*

*E ora Conte mio. Se questi ragionamenti le sembrano sbagliati li butti via, e non ne parli neppure a Franco. Ma ci pensi un momento, per piacere. Perché alla luce di quanto le ho sentito dire ieri sera (e delle scene girate che, come sa, non ho veduto) non mi sembrano tanto sbagliati.*

*Sono felice di vederla presto a Roma. Un grosso abbraccio e mi faccia sapere se posso esserle utile in qualche modo. Sua sempre Suso.*

E agora meu Conte. Se esses argumentos parecem errados para você, jogue-os fora e nem os mencione a Franco. Mas pense nisso por um momento, por favor. Porque à luz do que ouvi você dizer ontem à noite (e das cenas que você filmou que, como você sabe, eu não vi), elas não me parecem tão erradas.

Fico feliz em vê-lo em breve em Roma. Um grande abraço e deixe-me saber se eu posso ajudá-lo de alguma forma. Sua sempre Suso. (CECCHI D'AMICO, 1964, p.2)

Foram filmadas posteriormente as soluções encontradas por Suso, desenvolvidas nas cartas. Pode ser que tenham reescrito as cenas em outros tratamentos do roteiro, depois que Visconti aprovou a ideia de Suso, ou, simplesmente, fizeram folhas avulsas do roteiro à parte para filmagem. Uma das duas hipóteses, acredito. Entretanto, não faz diferença para análise. Temos os três caminhos, o roteiro inicial, as cartas de Suso e o roteiro filmado. É possível comprovar que as soluções encontradas por Suso para resolução da narrativa foram acatadas por Visconti. As cenas, no roteiro filmado, ficaram da seguinte forma: Primeira carta, com voz em *off*, Sandra lê o que Andrew escreveu. O marido conta sobre sua partida aos Estados Unidos:

Scena XX

INQ. 75.

Un tavolo con i segni del disordine lasciatovi da Andrew nella partenza. Una lettera di Andrew indirizzata alla moglie è appoggiata ad una bottiglia di whisky. La mano di Sandra entra in C. raccoglie la lettera. Sandra l'apre e legge:

VOCE ANDREW (F.C.):

*Sandra cara, parto per Roma e proseguirò per New York domani stesso.*

Sandra, seguida in pan., siede su di una sedia vicina. PP di lei che legge.

(cont. lett.): *C'è bisogno di dirti che da questo momento incomincia la mia attesa? Io non ho nessuna domanda da farti. Ti lascio perché so che hai bisogno di essere sola. Il passato è stato sempre per me motivo di scelta per il futuro. Voglia Dio che la tua scelta ti riporti da me. Arrivederci amore mio.*

Andrew.

Sandra piange ora disperata abbandonando la testa alla spalliera della sedia.

Cena XX

INQ. 75.

Uma mesa com sinais da bagunça que Andrew deixou ao partir. Uma carta de Andrew para sua esposa encostada em uma garrafa de uísque. A mão de Sandra entra em quadro, ela recolhe a carta. Sandra abre e lê:

VOZ ANDREW (FC):

Querida Sandra, estou partindo para Roma e seguirei para Nova York amanhã.

Sandra, seguida em pan., senta-se em uma cadeira próxima. PP de sua leitura.

(cont. leitura.): Preciso dizer a você que minha espera começa a partir deste momento? Não tenho perguntas para você. Estou deixando você porque sei que você precisa ficar sozinho. O passado sempre foi para mim um motivo

de escolha para o futuro. Por favor, Deus, sua escolha o traz de volta para mim. Adeus meu amor.

Andrew.

Sandra agora chora desesperadamente, abandonando a cabeça no espaldar da cadeira.

(BIANCHI, 1965, p.189)

**Figura 65 - Frame do filme *Vaghe stelle dell'Orsa*, na cena em que Sandra pega a carta de Andrew**



Fonte: *Frame do filme Vaghe stelle dell'Orsa*, de Luchino Visconti

Figura 66 - *Frame do filme Vaghe stelle dell'Orsa, na cena em que Sandra lê a carta do marido Andrew*



Fonte: *Frame do filme Vaghe stelle dell'Orsa, de Luchino Visconti*

Em seguida, Gianni lê sua carta de despedida antes de suicidar-se.

Scena XXI

*Stanza letto madre.*

Sul piano de comodino al letto, accanto ad un bicchiere è ancora aperta una lettera che Gianni ha scritto a Sandra. Numerose compresse di barbiturici sono sparse attorno.

INQ 1 – Carrello avanti su P.P. lettera di Gianni.

VOCE GIANNI (F.C.): *Sandra, solo solo disperato, aspetto, ti aspetto, potrai ancora vincere il disgusto che ti inspiro? Sono in fondo a un abisso nel più nero inferno che mente umana possa immaginare...*

Cena XXI

Quarto da mãe.

Na mesa de cabeceira, ao lado de um copo, ainda está aberta uma carta que Gianni escreveu para Sandra. Numerosos comprimidos de barbitúricos estão espalhados.

INQ 1 – Marcha para a frente no P.P. carta de João.

VOZ DE GIANNI (F.C.): *Sandra, só desesperada, estou esperando, estou esperando você, ainda vai conseguir superar o nojo que eu inspiro em você? Estou no fundo de um abismo no inferno mais negro que a mente humana pode imaginar...*

(BIANCHI, 1965, p.190)

**Figura 67 - Frame do filme *Vaghe stelle dell'Orsa*, na cena com a carta do irmão Gianni**



Fonte: *Frame do filme Vaghe stelle dell'Orsa, de Luchino Visconti*

**Figura 68 - Frame do filme *Vaghe stelle dell'Orsa*, na cena em Gianni fala do seu medo da morte**



Fonte: *Frame do filme Vaghe stelle dell'Orsa, de Luchino Visconti*

Ao fim, Sandra lê a carta que escreveu ao marido, contando que o encontrará no novo continente.

Scena XXII

INQ. 6.

Sul piano del "secrètaire" c'è una lettera che Sandra ha preparato per Andrew. Carr. Avanti sulla lettera fino a scoprire in dettaglio l'indirizzo di New York.

VOCE SANDRA (F.C.): *La mia speranza è la tua Andrew. Hai voluto mettermi alla prova e io non ho tradito la sua fiducia. Ci ritroveremo presto. E allora potrò assecondare i tuoi sogni, libera dai fantasmi e dai rimorsi. Ti abbraccio.*  
Sandra.

Cena XXII

INQ. 6.

Sobre a mesinha está uma carta que Sandra preparou para Andrew. Carr. Continue na carta até descobrir o endereço de Nova York em detalhes.

VOZ SANDRA (F.C.): *Minha esperança é sua Andrew. Você queria me testar e eu não traí a confiança dele. Nos encontraremos novamente em breve. E então poderei saciar seus sonhos, livre de fantasmas e remorsos. Eu te abraço.*

Sandra.

(BIANCHI, 1965, p.192)

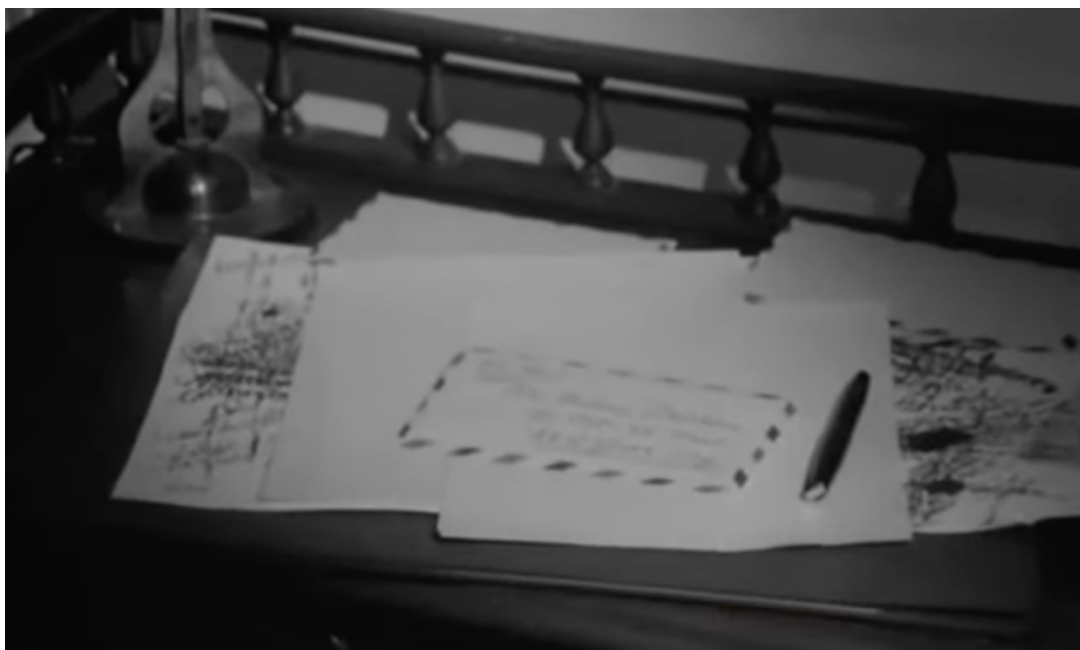
**Figura 69 - Frame do filme *Vaghe stelle dell'Orsa*, na cena em que Sandra olha para a carta que escreveu ao marido Andrew**



Fonte: *Frame do filme Vaghe stelle dell'Orsa*, de Luchino Visconti



**Figura 70 - Frame do filme *Vaghe stelle dell'Orsa*, na cena com a carta que Sandra escreveu à Andrew**



Fonte: Frame do filme *Vaghe stelle dell'Orsa*, de Luchino Visconti

O final do filme acontece durante a cerimônia ao pai de Sandra. Normalmente, escrever finais de filmes é a parte mais difícil, pois a conclusão se liga à resolução do conflito da história, posto desde o início da trama. É o fechamento da história, cenas que o espectador guarda como impacto final ao sair da sala de cinema. Em *Vaghe stelle dell'Orsa*, Sandra precisava resolver um conflito moral, que estava conectado a um conflito familiar, socialmente vivido em anos anteriores.

Os personagens apresentam um caráter ambíguo, ainda que Suso ressalta nas cartas sua preocupação em não mostrar Sandra como vingativa, nem pela morte do pai, nem pelas insistências amorosas do irmão. Andrew pode ser considerado como o espectador, alguém de fora daquela história que observa o mundo de profunda contradição. Visconti discorre sobre a ambiguidade no filme:

*L'ambiguità è il vero aspetto di tutti i personaggi del film, tranne uno, quello di Andrew, il marito di Sandra. Egli vorrebbe una spiegazione logica a tutto, e invece si scontra con un mondo dominato dalle più profonde, contraddittorie, inspiegabili passioni. Questo personaggio è il più vicino alla coscienza dello spettatore, che a sua volta, proprio perché incapace di trovare una soluzione logica agli avvenimenti, dovrebbe trovarsi alla fine chiamato direttamente in causa, obbligato a chiedersi non tanto se la madre e Gilardini siano responsabili della morte del professore, o Sandra responsabile di quella di Gianni, quanto se colpa vi è stata e quale, e se non celino dentro di noi una Sandra, un Gianni, un Gilardini.*

A ambiguidade é o verdadeiro aspecto de todos os personagens do filme, exceto um, o de Andrew, marido de Sandra. Ele gostaria de uma explicação lógica para tudo e, em vez disso, colide com um mundo dominado pelas paixões mais profundas, contraditórias e inexplicáveis. Esta personagem está mais próxima da consciência do espectador, que por sua vez, precisamente por não conseguir encontrar uma solução lógica para os acontecimentos, deve ver-se no final diretamente questionado, obrigado a questionar-se não tanto se a sua mãe e Os Gilardini são os responsáveis pela morte do professor, ou a Sandra a responsável pela do Gianni, quanto se houve uma falha e o quê, e se não escondem dentro de nós uma Sandra, um Gianni, um Gilardini. (VISCONTI, 1965 apud BIANCHE, 1965, p. 32)

Para construção das personagens femininas, Suso tentava sempre compor papéis que fugissem do perfil estereotipado que tal atriz era acostumada a realizar. Mesmo quando já sabia qual atriz interpretaria o papel que estava escrevendo – o que era muito comum. No caso de *Vaghe stelle dell'Orsa*, Cláudia Cardinale já tinha sido escolhida para o papel. Visconti relata que sempre pensou em Claudia Cardinale para o papel de Sandra.

*Per la protagonista infatti avevo sempre pensato a Claudia Cardinale. Il personaggio di Sandra, anzi, era stato scritto su di lei, e non solo per quel che di enigmatico si cela dietro l'apparente semplicità di quest'attrice, ma anche per l'aderenza somatica della sua figura (la testa, in specie) a quella che delle donne etrusche ci è stata tramandata.*

Na verdade, para a protagonista sempre pensei em Claudia Cardinale. De fato, a personagem de Sandra foi escrita para ela, e não só pelo aspecto enigmático que se esconde por detrás da aparente simplicidade desta atriz, mas também pela aderência somática da sua figura (a cabeça, sobretudo) à das mulheres etruscas que nos foi transmitido. (VISCONTI, 1965 apud BIANCHI, 1965, p. 34)

As luzes da constelação de Ursa Maior também ilustram a fotografia do filme, feita de luzes pontuais e do escuro, um brilho suave em alguns lugares da cena. Suso descreve uma sinopse detalhada nas cartas a Visconti. Personagem feminina em relação à fotografia e ao figurino etc., inclusive aos tamanhos dos planos. O final do filme é igualmente trágico, ainda que previsível, não perde sua potência. Na carta, Suso ressalta que

Figura 71 - Carta de Suso a Visconti. Roma, 02 de outubro de 1964

Per meglio spiegarlo racconto in poche righe la storia dall'inizio. Una ragazza ha vissuto in un ambiente torbido e assolutamente diseducativo moralmente. E' venuta via dalla sua cittadina sfiorata addirittura dalla eco di uno scandalo. ~~XXXXXXXX~~ Scandalo basato su una calunnia intendiamoci. Una calunnia che, come tutte le calunnie, ha una sua basuccia di verità. Il fratello di Sandra era effettivamente uno strano ragazzo. ~~è insensibile la burlesca~~

Fonte: Fondazione Gramsci, Roma. *Archivio* Luchino Visconti

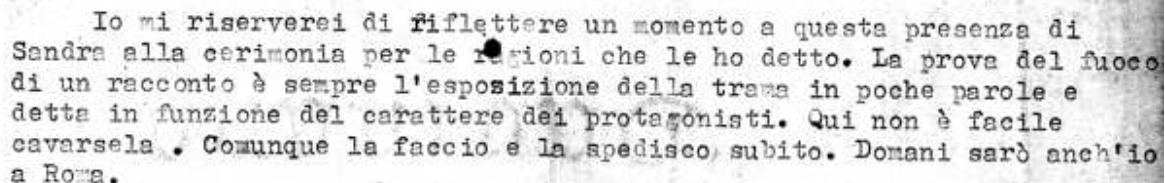
*Per meglio spiegarlo racconto in poche righe la storia dall'inizio. Una ragazza ha vissuto in un ambiente torbido e assolutamente diseducativo moralmente. È venuta via dalla sua cittadina sfiorata addirittura dalla eco di un scandalo. Scandalo basato su una calunnia. Una calunnia che, come tutte le calunnie, ha una basuccia di verità.*

Para explicar melhor conto em poucas linhas a história desde o início. Uma mulher que viveu em um ambiente tumultuado e absolutamente deseducado moralmente. Viaja a sua pequena cidade tocada pelo eco de um escândalo. Escândalo baseado numa calunia. Uma calunia que, como todas as calunias, tem um fundo de verdade. (CECCHI D'AMICO, 1964, p.2)

Outro aspecto que pode ser percebido é a afetividade. Tanto ao se referir a Visconti quanto ao citar os outros profissionais que trabalham juntos. Caterina também tinha me falado sobre a forma afetuosa de Suso ao lidar com as pessoas. Gostaria de ressaltar que o afeto não é sinônimo de uma mulher fraca, pois Suso era forte e determinada. Mas usava o afeto nas relações com quem estabelecia. Suso usa o vocativo *Conte mio* ao se referir a Visconti e termina com *affettuosamente l'abbraccio* ou *Sua sempre Suso*.

Ao longo de sua trajetória, Suso construiu inúmeras personagens femininas que não se ligam a uma cultura romântica, mas que se emancipam em busca por diferentes papéis sociais. Este é o caso de Sandra, a protagonista do filme, que vive uma crise moral ao retornar à cidade em que cresceu. Relacionada à *Electra* de Sófocles, Suso atualiza o mito grego à contemporaneidade. E resalta a importância da construção do personagem no desenvolvimento da trama. Suso diz que

**Figura 72 - Carta de Suso a Visconti, sem data. Provavelmente do ano de 1964**



Io mi riserverei di riflettere un momento a questa presenza di Sandra alla cerimonia per le ragioni che le ho detto. La prova del fuoco di un racconto è sempre l'esposizione della trama in poche parole e detta in funzione del carattere dei protagonisti. Qui non è facile cavarsela. Comunque la faccio e la spedisco subito. Domani sarò anch'io a Roma.

Fonte: Fondazione Gramsci, Roma. *Archivio* Luchino Visconti

*La prova del fuoco di un racconto è sempre l'esposizione della trama in poche parole e detta in funzione del carattere dei protagonisti. Qui non è facile cavarsela. Comunque la faccio e la spedisco subito.*

A prova de fogo de uma história é sempre a exposição da trama em poucas palavras e dita de acordo com o caráter dos protagonistas. Não é fácil conseguir. No entanto, eu faço e envio imediatamente. (CECCHI D'AMICO, carta sem data)

Assim, Suso constrói a trama do roteiro em função do desenvolvimento do caráter do personagem, do perfil do personagem. *Character-driven* é uma forma de roteiro baseada no desenvolvimento da trama em função do caráter do personagem ao contrário do *plot-driven* que são narrativas que se desenvolvem mais em relação à trama, mesmo que contenham personagens complexos. O motor do filme é a ação movida pelo personagem, ação do mesmo que move a trama. Desta forma, o melodrama seria considerado um *character-driven*, movido pela personagem, o que faz muito sentido pelas considerações de Suso sobre o enredo da personagem aliado à fotografia, ao figurino etc.

Nas cartas enviadas a Visconti sobre o filme *Vaghe stelle dell'Orsa*, Suso constrói o desenvolvimento das características da personagem em função da narrativa. Ela aponta sobre o excesso de primeiros planos dos atores, relata que no começo ainda funciona, mas depois começa a pesar. Diz que, ao contrário do filme *Le Notti Bianche*, filme que explora muitos *close-ups* pois os personagens vivem em função de seus sentimentos, em *Vaghe stelle dell'Orsa*, estes vivem uma tragédia mais vasta que ressoa em uma cidade, talvez algo universal, portanto, o mundo deveria estar sempre em torno da personagem, que não apareceria de forma isolada. Ou seja, Suso sugere a construção do caráter da personagem em função da fotografia, do tamanho dos planos e como estes elementos impactam a narrativa em

si, que no caso específico de Suso, se desenvolve em função do desenvolvimento do protagonista.

Suso demonstra enorme consciência narrativa e é possível notar que Visconti acatou as recomendações sugeridas pela roteirista. Ainda que a Suso peça muito humildemente para ele considerar. Mas todas as alterações que Suso sugeriu estão incorporadas no roteiro.

.....

A imagem de Suso em ação, sentada no sofá com a máquina de escrever em seu colo, simboliza de forma concisa as características fundamentais de sua obra. Nessa foto, podem-se observar elementos que condensam particularidades em torno de seu trabalho: os diários da mãe ao seu lado, a biblioteca na sala ao lado, os documentos e cartas do pai. Os ambientes estão repletos de livros, quadros pintados pela mãe, bordados da família, vestígios dela presentes no apartamento onde viveu. Esses elementos hoje se transformaram em memórias, documentos preservados que permitem uma tentativa de recontar um pouco da história.

A trajetória de Suso é marcada pela efemeridade de seus trabalhos, pela transparência de seu nome nos filmes e, ainda hoje, ela é pouco conhecida. Ao perguntar a Caterina sobre o estilo de trabalho de Suso e suas principais marcas, a resposta foi clara: humanismo, cotidiano e o otimismo no trabalho e na vida. Além de uma forma afetuosa de se relacionar com as pessoas. O humanismo se manifesta na construção de seus personagens, especialmente as personagens femininas, que não são estereotipadas, mas sim autenticamente reais. O cotidiano está presente em suas obras ao retratar a realidade por meio das cartas e diários, que descrevem histórias e personagens que se desenvolvem ao longo do tempo. Pode-se afirmar que o estilo de Suso se dirige a um humanismo realista, que se revela em sua forma de narrar as histórias nos filmes através de engrenagens sofisticadas e estruturadas com maestria. E o otimismo era uma forma de olhar ao redor com certa esperança, ainda que realista. Essas características são evidentes desde seus primeiros escritos, como nas crônicas publicadas sob pseudônimo na revista francesa e nas listas de preços criadas como uma brincadeira sutil com Flaiano. Elas também são perceptíveis nos últimos argumentos não filmados encontrados nas bibliotecas e arquivos pesquisados. Os argumentos que pude ler, de autoria exclusiva de Suso, abordam personagens

femininas em busca de seu lugar na sociedade, com títulos como *Vieni da noi stasera?* e *La mia ragazza*. Essas obras demonstram a contínua exploração de temas relacionados ao deslocamento das mulheres na sociedade, presentes ao longo de toda a carreira de Suso. Suso transpõe as barreiras sociais e de gênero, oferecendo uma voz poderosa e perspicaz às mulheres em seus roteiros. Suas personagens femininas são retratadas com profundidade e sensibilidade, fugindo dos estereótipos e assumindo um papel central na narrativa. Elas enfrentam desafios, buscam sua própria identidade e lutam por suas aspirações, em uma sociedade muitas vezes marcada por desigualdades e limitações impostas pelo patriarcado. Suso desafia tais convenções, criando personagens femininas empoderadas e multifacetadas, que se tornam protagonistas de transformação e inspiração.

Suso escreveu com os seus olhos, isso permitiu e ainda permite que os espectadores enxerguem o mundo que criou através de seu olhar. O cinema, com sua capacidade de nos convidar a ver através de diferentes perspectivas, permite-nos enxergar o mundo através dos olhos de uma mulher, que compartilhou histórias que ecoam ainda hoje aquela realidade. Essa complexa interação entre habilidades de construção pela escrita visual de Suso, que foram habilmente expressas na tela, e o olhar perspicaz do espectador engendra o surgimento de novas ideias e promove um diálogo frutífero entre essas perspectivas intrincadas.

A pesquisa histórica desempenhou um papel fundamental ao conceder visibilidade e reconhecimento à roteirista, que foi invisibilizada ao longo da história dominada por narrativas masculinas. No contexto do Neorealismo italiano, Suso adotou uma abordagem diferenciada para compreender e valorizar as contribuições das mulheres. Ao examinar mais profundamente o movimento e investigar uma figura feminina que estava ativamente envolvida na criação artística, podemos ver como ela desafiou e subverteu os estereótipos. Suso foi uma roteirista habilidosa que desempenhou um papel significativo na criação de personagens femininas complexas e livres, em seus roteiros. Ela contribuiu para a representação de mulheres como protagonistas que buscavam liberdade e independência, fugindo das convenções impostas a elas. Ao destacar e estudar a obra e as realizações de uma artista feminina como Suso, podemos ampliar nosso conhecimento e desafiar a visão tradicionalmente masculina que prevaleceu na história do cinema. A pesquisa histórica ofereceu uma oportunidade de resgatar e dar voz a artistas femininas que foram apagadas ou marginalizadas pela história dominada por homens. Suso nos permite reexaminar o

passado, questionar as narrativas estabelecidas e construir uma compreensão mais completa dos movimentos artísticos. Portanto, foi possível fazer emergir uma artista que foi invisibilizada pela predominância masculina na história do cinema. Isso nos permite reconhecer e valorizar suas contribuições e construir uma visão mais rica e abrangente da história do cinema mundial.

Figura 73 - Suso Cecchi D'Amico em sua casa durante a realização de *Vaghe stelle dell'Orsa*



Fonte: BIANCHI, Pietro (Org.). *Vaghe stelle dell'Orsa di Luchino Visconti*. Bologna: Cappelli, 1965, sem página, fotos centrais.



## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*L'importanza della sceneggiatura per me è grandissima.*<sup>52</sup>

A importância do roteiro para mim é muito grande.

Suso Cecchi D'Amico

*Il cinema è la mia professione, un lavoro che ho avuto la fortuna di fare divertendomi anche, e di amare moltissimo*<sup>53</sup>

O cinema é minha profissão, um trabalho que tive a sorte de fazer, divertindo-me, e que amo muitíssimo.

Suso Cecchi D'Amico

O roteiro de cinema é um guia, um desenho, um delineamento. É um processo, uma passagem, um projeto, um vislumbre. É a imaginação e a memória de um filme. Aí reside sua potência. Mas contém uma estrutura, um guia, um norte, um direcionamento de uma narrativa. É escrito para ser visualizado. A tese investigou o processo criativo de Suso Cecchi D'Amico a partir dos escritos e relatos em torno dos roteiros, especialmente os dos filmes *Ladri di biciclette*, *Bellissima* e *Vaghe stelle dell'Orsa*. Argumento, escaleta, estudos sobre a personagem feminina, concepção do arco narrativo, são elementos contidos em cartas enviadas ao diretor Visconti – escritas que podem ser consideradas as primeiras formas do filme.

Suso trabalhou, na maioria das vezes, de forma coletiva. Assim, realizar a busca e análise desses documentos, muitas vezes efêmeros e praticamente inéditos, foi o método escolhido para identificar a efetiva colaboração de Suso nos filmes que roteirizou. Na tese, procurou-se encontrar em seus escritos as marcas de uma autora criativa e a gênese do processo da construção fílmica. Ao realizar a pesquisa de doutorado foi possível perceber o estilo de Suso ao escrever os roteiros, o desenvolvimento de suas personagens femininas, a divisão estrutural dos roteiros em três atos, os finais abertos e modificados com reconstruções bastante significativas

<sup>52</sup> CECCHI D'AMICO apud ZINGARETTI, 2007.

<sup>53</sup> CECCHI D'AMICO, 1996, p.213.

para a história, a presença do cotidiano, dos personagens humanos e do olhar afetivo sobre o mundo e o trabalho – além da atuação de Suso como uma *script doctor* ao levar soluções para os filmes já em andamento de filmagem. Seu trabalho tem características de um humanismo realista.

Ao perceber o roteiro como um lugar entremeios, enfatiza-se seu caráter impermanente como sua grande potência. É definir o roteiro desde os primórdios como arte contemporânea, como grafite que faz o desenho antes da pintura, como a sanguínea usada antes da tinta à óleo, como os rabiscos, os guias, os croquis, os argumentos, escaletas, arcos narrativos de personagens, como arte, enfim, como cinema.

Com a máquina de escrever no colo, Suso Cecchi D'Amico fez história. Embalou os roteiros dos filmes e cuidou para que se desenvolvessem de forma sólida e robusta. Sentava-se na sala com os filhos ao redor, o marido, a família, os amigos. Era um fervilhar de ideias e pessoas, numa sala luminosa, de onde brotavam amizades e compartilhamento de ideias que se desenvolveram de forma coletiva. Suso teve pais generosos, que deixaram um legado de ensinamentos, os quais a autora soube usufruir.

No florescimento cinematográfico do pós-guerra, no conhecido movimento Neorrealista, Suso soube operar complexas estruturas de narrativas cinematográficas aliada a uma pesquisa da realidade, feita *in loco*, aplicada a atores não profissionais e a um enredo aberto a improvisações. O Neorrealismo mostrou sua força ao mundo porque, desde o início, inclusive durante a guerra, grupos se juntaram para criar filmes, escrever histórias e desenvolver textos para as revistas de cinema de forma coletiva.

A construção das personagens femininas de Suso Cecchi D'Amico marcam sua trajetória fértil no cinema que desenvolveu, fruto de uma profunda consciência da roteirista, capaz de conferir humanidade aos papéis desenhados para as mulheres. Anna Magnani, em *Bellissima*, carrega junto de si todas as outras mulheres do filme e, sua personagem, ao desistir de assinar o contrato para a filha ser atriz, nos traz alguma esperança sobre os papéis que as mulheres não devem aceitar. Em *Vaghe stelle dell'Orsa*, Cláudia Cardinale suporta o peso da sociedade ainda fascista e não abaixa a cabeça em nenhum momento. As mulheres de Suso são fortes e humanamente reais.

O discurso crítico, a força cultural e a erudição refinada em sua estilística narrativa permitiram que a roteirista elaborasse adaptações literárias de obras canônicas, o desenvolvimento de sofisticados arcos narrativos, e a construção de personagens femininas não estereotipadas em busca da emancipação. Mais que uma artesã, Suso Cecchi D'Amico foi uma artista da palavra-imagem, autora de alguns dos maiores clássicos do cinema italiano, que soube desenhar personagens fortes e escrever com os olhos histórias de profunda humanidade, que resistem ao tempo e comovem até hoje os espectadores.

## REFERÊNCIAS

- AGE. **Scriviamo un film: Manuale di sceneggiatura**. Milano: Saggiatore, 2021.
- ANDRADE, Ana Lúcia. **Entretenimento inteligente: o cinema de Billy Wilder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- ANTONIONI, Michelangelo. **I vinti**. Roma: Centro Sperimentale di cinematografia (Biblioteca Luigi Chiarini), 1953.
- ANTONIONI, Michelangelo. **Le amiche**. Roma: Centro Sperimentale di cinematografia (Biblioteca Luigi Chiarini), 1955.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova cultural, 2014.
- AUMONT, J. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papyrus, 2004.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável (cinema e pintura)**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- AUMONT; MARIE, Michel; RIBEIRO, Eloisa Araújo. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 4ª. ed. Campinas: Papyrus, 2009.
- BALDUCCI, Maurizio. **La figura femminile nella produzione di Suso Cecchi D'Amico**. Roma, Luigi Chiarini, 1987.
- BANDIRALI, Luca; TERRONE, Enrico. **Il sistema sceneggiatura: Scrivere e descrivere i film**. Torino: Lindau, 2009.
- BARBARO, Umberto. **Elementos de estética cinematográfica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- BARBARO. **Film: Soggetto e Sceneggiatura**. Roma: Bianco e Nero, 1939.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo – Fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.
- BELLUMORI, Cinzia (org.). **Le donne del cinema contro questo cinema**. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1972.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- BERNADET, Jean-Claude; VOGNER REIS, Francis. **O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil - anos 1950 e 1960**. 2ª ed atualizada. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

BIANCHI, Pietro (Org.). **Vaghe stelle dell'Orsa di Luchino Visconti**. Bologna: Cappelli, 1965.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: Univ. of Wisconsin, 1986.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. 1ª edição. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

BRUNETTA, Gian Piero. **Il cinema neorealista italiano** - Storia economica, politica e culturale. Bari, Laterza, 2009.

BRUNO, Edoardo. Umberto Barbaro. **Diccionario Treccani**: [http://www.treccani.it/enciclopedia/umberto-barbaro\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/umberto-barbaro_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/). Acesso em: 20 mar. 2020.

BUREN, Alix Von. **La signora del cinema**. Roma: La reppublica, 2010.

CALDIRON, Orio; HOCHKOFER, Matilde. **Scrivere il cinema**: Suso Cecchi D'Amico. Bari: Ed. Dedalo, 1988.

CALVINO, Ítalo; BARROSO, Ivo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CALVINO, Ítalo. **Fábulas italianas**: coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 10ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

CARNEIRO, Ana Luiza Cavalcanti; NAZARIO, Luiz. **Uma tradução cinematográfica: Noites brancas de Luchino Visconti**. 2009. 127 f., enc.: Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008.

CARNEIRO, Ana Luiza Cavalcanti Fatorelli; NAZARIO, Luiz. Roteiro. **Roteiro coletivo: a ideia do cinema neorrealista**. Portugal: Avanca Cinema, 2020. Disponível em <https://doi.org/10.37390/avancacinema.2020.a166>. Acesso em: 17 jan. 2021.

CARRIERE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. **Prática do roteiro cinematográfico**. 2ª ed. São Paulo: JSN Ed., 1996.

CARRIERE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CATARINA PEREIRA, Ana. **A mulher-cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação**. Covilhã: LabCom.IFP, 2016

CLÜVER, Claus. **Intermedialidade**. In: Pós, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, v. 1, nº 2, Nov. 2011, p. 08-23. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

COLET, Cristina. Suso e Anna. **Scritture, performance, corrispondenze. A proposito di Nella città l'inferno di Renato Castellani (1958)**. Arabeschi - Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità. Disponível em: <http://www.arabeschi.it/suso-eanna-scritture-performance-corrispondenze-a-proposito-di-nellacitt--linfernodirenato-castellani-1958/>. Acesso em: 18 mar. 2018.

COLVILLE-ANDERSEN, Mikael. **The Storytellers, Interview with Suso Cecchi d'Amico**. Interviewed at her home in Rome, 1999. Texto de 2016. Disponível em: <https://colvilleandersen.medium.com/the-storytellers-interview-with-suso-cecchi-d-amico-c6ddee9f5642>. Acesso em: 10 abr. 2021.

COMAND, Mariapia. **Sulla carta: storia e storie della sceneggiatura in Italia**. Torino: Lindau, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2ª. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CONDE, Rafael. **O ator e a câmera: investigações sobre o encontro no jogo do filme**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

CONDE, Rafael. **Texto, encenação e cinema**. Faculdade de Letras da UFMG: Revista em tese, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.20.3.154-162>. Acesso em: 17 out. 2019.

D'AMICO, Masolino. **Persone speciali**. Palermo: Sellerio, 2012.

D'AMICO, Suso Cecchi. **Appunto Suso. (Rocco e i suoi fratelli)**. Roma: Fondazione Gramsci. S/d.

D'AMICO, Suso Cecchi. **Bisogna scoraggiare i giovani. Intervista**. Disponível em: <http://www.sceneggiatori.com/articoli/articolo.asp?ID=5>. Acesso em: 21 set. 2019.

D'AMICO, Suso Cecchi. **Entrevista**. disponível em: [http://zakka.dk/euroscreenwriters/screenwriters/suso\\_cecchi\\_damico.htm](http://zakka.dk/euroscreenwriters/screenwriters/suso_cecchi_damico.htm). Acesso em: 20 fev. 2018.

D'AMICO, Suso Cecchi. **Il personaggio esiste**. Roma, Cinema Nuovo: rassegna quindicinale: 1954.

D'AMICO, Suso Cecchi. **La mia ragazza**. Roma: Fondazione Gramsci. S/d.

D'AMICO, Suso Cecchi. **La Scenarista. Dalla pagina allo schermo**. Roma: Cinema, 136, 25 settembre, 1954.

D'AMICO, Suso Cecchi. **Lettere a Visconti (5 lettere)**. Roma: Fondazione Gramsci, 1964.

D'AMICO, Suso Cecchi. **Nella città l'inferno: Sceneggiatura originale dell'omonimo film Renato Castellani.** Mantova, Circo del Cinema, 2003.

D'AMICO, Suso Cecchi. **Sono solo un artigiano:** incontro con Suso Cecchi D'Amico. Roma, Scuola nazionale di cinema, 2001.

D'AMICO, Suso Cecchi. **Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita D'Amico:** L'Italia di scrittori, giornalisti, politici, registi, attori, musicisti dagli anni Trenta a oggi. Milano, Garzanti, 1996.

D'AMICO, Suso Cecchi. **Suso a Lele. Lettere (dicembre 1945-marzo 1947).** Bompiani, 2016.

D'AMICO, Suso Cecchi. **Suso Cecchi D'Amico, la signora che inventava il cinema italiano.** Disponível em: [https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2014/07/17/news/suso\\_cecchi\\_d\\_amico-91816594/?refresh\\_ce](https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2014/07/17/news/suso_cecchi_d_amico-91816594/?refresh_ce). Acesso em: 20 ago. 2019.

D'AMICO, Suso Cecchi. **Vieni da noi stasera?** Roma: Fondazione Gramsci. S/d.

DE SICA, Vittorio. **Ladri di biciclette.** Roma: Centro Sperimentale di cinematografia (Biblioteca Luigi Chiarini) 1948.

DE SICA, Vittorio. **Miracolo a Milano.** Roma: Centro Sperimentale di cinematografia (Biblioteca Luigi Chiarini), 1951.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE. **Cinema 2: A imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** 2ª. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DUARTE, Denise Camillo. **Roteirização em Suso Cecchi D'Amico do Neorrealismo italiano a contemporaneidade.** Bocc, 2012. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/duarte-denise-roterizacao-em-suso-cecchi-d-amico.pdf>. Acesso em: 05 maio 2020.

ECO, Umberto **Seis passeios pelos bosques da ficção.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.** 9ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FABRIS, Mariarosaria. "Neo-realismo Italiano". In MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial.** Campinas: Papirus, 2006. pp. 191-219.

FABRIS. **O neo-realismo cinematográfico italiano**: uma leitura. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 1996.

FELLINI, Federico. **Fare un film**. Torino: Saggi, 2015.

FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini**: Vida, obra e paixões do grande cineasta, contadas por ele mesmo. Porto Alegre: L&PM Editores, 1983.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. 2ª. ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução Jorge Colli. 8ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

FRANCIONE, Fabio (org.). **Scrivere con gli occhi, lo sceneggiatore come cineasta**: il cinema di Suso Cecchi D'Amico. Alessandria: Falsopiano, 2002.

GANDIN, Michele. **Il tetto di Vittorio De Sica**: Dal soggetto al film. Bologna: Cappelli, 1956.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: UNB, 2009.

GHILARDI, Margherita. **Fruscio dei giorni perduti nelle agendine di Leonetta**. Roma: Alias, 2015.

GONÇALO, Pablo. **Quando filmes são palavras: uma introdução aos estudos de roteiro**. Raído, Dourados, v. 11, nº. 28, pp. 123-140, dez. 2017. ISSN 1984-4018. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/6336>. doi:<https://doi.org/10.30612/raido.v11i28.6336>. Acesso em: 03 jun. 2021.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HOLANDA, Karla.; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e plural**: mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP: Papyrus, 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e prática do roteiro**: um guia para escritores de cinema e televisão. São Paulo: Globo S/A, 1996.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

KARASEK, Hellmuth. **Billy Wilder e o resto é loucura**. São Paulo: DBA, 1998.



KEZICH, Tullio; LEVANTESI, Alessandra. **Una dinastia italiana. L'arcipelago Cecchi D'Amico tra arte, letteratura, giornalismo e politica.** Milano: Garzanti, 2010.

KITTLER, Friedrich A.; MARTINESCHEN, Daniel; FLORES, Guilherme Gontijo. **Gramofone, filme, typewriter.** Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: EDUERJ, 2019.

LANDINI, Stefano. **Incontro con Mario Monicelli, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Rosi e Gillo Pontecorvo (2004).** Roma: Cineteca Nazionale. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4QqCBby92Rw>. Acesso em: 09 abr. 2021.

LAURETIS, Teresa de. **Technologies of gender: essays on theory, film and fiction.** Bloomington: Indiana University Press, 1984.

LISPECTOR, Clarisse et.al. **Para gostar de ler: contos: vol. 9. 6ª. ed.** São Paulo: Editora Ática, 1995.

LOREN, Sophia. **Ontem, hoje e amanhã: a minha vida.** Rio de Janeiro: Best Seller, 2014.

MARTINELLI, Vittorio. **Il cinema muto italiano.** I film della Grande Guerra. 1915, vol. I, Nuova ERI, Torino, 1992.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial.** 2.ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2007.

MISCUGLIO, Annabella; DAOUPULO, Roni; HRIBAR, Judita (Org.). **La donna nel cinema.** Bari: Dedalo Libri, 1980.

MOLITERNO, Gino. **The A to Z of Italian Cinema.** Plymouth: Scarecrow Press, 2008.

MONICELLI, Mario. **Caro Michele.** Roma: Centro Sperimentale di cinematografia (Biblioteca Luigi Chiarini), 1976.

MONICELLI, Mario. **I soliti ignoti.** Roma: Centro Sperimentale di cinematografia (Biblioteca Luigi Chiarini), 1958.

MORAIS, Frederico. **Cildo Meireles, algum desenho (1963 – 2005)** (Catálogo da exposição). Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2005.

MÜLLER, Adalberto; SCAMPARINI, Julia. (orgs.) **Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

MUSCIO, Giuliana. **Scrive il film: Sceneggiatura e sceneggiatore nella storia del cinema.** Milano, Savelli: 1981.

NATALINI, Fabrizio. **Flaiano una vita nel cinema.** Roma, 2004.

NAZARIO, Luiz. **A cidade imaginária**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

NAZARIO; FRANCA-HUCHET, Patrícia. **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

NAZARIO. **Todos os corpos de Pasolini**. São Paulo: Perspectiva; 2007.

NEVES, Roberto de Castro. **O cinema de Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

OLIVERI, Alice. **Suso Cecchi D'Amico è la sceneggiatrice che ha scritto la storia del cinema italiano**. The vision. Disponível em: <https://thevision.com/intrattenimento/suso-cecchi-damico/>. Acesso em: 10 maio 2019.

PASOLINI, Pier Paolo. **“O argumento cinematográfico como estrutura que quer ser outra estrutura”**. In: Empirismo Herege. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PASTA, Paulo. **“Por que desenho”**. In: **A educação pela pintura**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PIEMNONTESI, Pietro; **Sergio Amidei**. Treccani, Enciclopedia del Cinema (2003). Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/sergio-amidei\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sergio-amidei_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/). Acesso em: 20 ago. 2019.

PIERACCINI, Leonetta Cecchi. **Agendine. 1911-1929**. Palermo: Sellerio Editore, 2015.

PIRRO, Ugo. **Per scrivere un film**. Torino: Lindau, 2001.

PRICE, Steve: **A history of the screenplay**. Palgrave Macmillan, London, 2013.

PROPP, V. I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2010.

PUCCHINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção**. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

PUDOVKIN, Vsevolod Ilarionovitch. **Argumento e realização**. Lisboa: Arcadia, 1961.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

RANCIÈRE. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RENZI, Renzo (org.). **Le Notti Bianche di Luchino Visconti**. Bologna: Cappelli, 1957.

SCHIFANO, Laurence. **Luchino Visconti: o fogo da paixão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SEGER, Linda. **A arte da adaptação**: como transformar fatos e ficção em filmes. São Paulo: Bossa Nova, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A escritura da memória**: mostrar palavras e narrar imagens. Campinas: Remate de Males, 2006. Disponível em <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3282>. Acesso em: 07 jun. 2019.

SONTAG, Susan. "Fascinante fascismo". In: SONTAG, S. **Sob o signo de Saturno**. Tradução: Ana Maria Capovilla, Albino Poli Junior. Porto Alegre: L&PM, 1986.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VAGHEGGI, Paolo. **Mia madre pittrice. La repubblica, 2000**. Disponível em: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/01/24/mia-madre-pittrice.html>. Acesso em: 19 maio 2021.

VALENTINETTI, Claudio M. **Luchino Visconti: Um diretor de outro mundo**. Brasília: M. Farani Editora, 2006

VISCONTI, Luchino. **Bellissima**. Roma: Fondazione Gramsci, 1951.

VISCONTI, Luchino. **Il lavoro**. Roma: Centro Sperimentale di cinematografia (Biblioteca Luigi Chiarini), 1961.

VISCONTI, Luchino. **Rocco e i suoi fratelli**. Bologna: Cappelli, 1978.

VISCONTI, Luchino. **Rocco e i suoi fratelli**. Roma: Centro Sperimentale di cinematografia (Biblioteca Luigi Chiarini), 1960.

VISCONTI, Luchino. **Vaghe stelle dell'Orsa...** Bologna: Cappelli, 1965.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estruturas míticas para escritores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WOOLF, Virginia. **O valor do riso**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 2003.

XAVIER, Ismail **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZAVATTINI, Cesare. **Come nasce un soggetto cinematografico**. Roma: Bulzoni, 2000.

ZAVATTINI, Cesare. **Neorealismo ecc.** Milão: Bompiani, 1979.

ZINGARETTI, Luca. **Suso: La Signora del cinema italiano:** conversazione con Margherita D'Amico. Itália, 2007. (Documentário)

**ANEXOS****ANEXO A – FICHA TÉCNICA DE BELLISSIMA (1951)**

Luchino Visconti (direção)  
Cesare Zavattini (argumento)  
Suso Cecchi D'Amico (roteiro)  
Francesco Rosi (roteiro)  
Luchino Visconti (roteiro)  
Franco Cristaldi (produtor)  
Salvo D'Angelo (produtor)  
Piero Portalupi (fotografia)  
Paul Ronald (montagem)  
Mario Serandrei (design de produção)  
Piero Tosi (figurino)  
Alberto De Rossi (maquiador)  
Paolo Moffa (diretor de produção)  
Vittorio Musy Glori (diretor de produção)  
Orlando Orsini (supervisor de produção)  
Francesco Rosi (assistente de direção)  
Franco Zeffirelli (assistente de direção)  
Rinaldo Ricci (continuidade)  
Ovidio Del Grande (som)  
Idelmo Simonelli (operador de câmera)  
Oberdan Troiani (operador de câmera)  
Gaetano Donizetti (música: baseada em "L'Elisir d'Amore")  
Franco Ferrara (maestro)  
Franco Mannino (supervisor musical)  
Orquestra Sinfônica de Roma

## ANEXO B – FICHA TÉCNICA VAGHE STELLE DELL'ORSA... (1965)

Luchino Visconti (direção)  
Suso Cecchi D'Amico (argumento e roteiro)  
Enrico Medioli (argumento e roteiro)  
Luchino Visconti (argumento e roteiro)  
Giampiero Bona (colaboração) (sem créditos)  
Elenco (na ordem dos créditos)  
Claudia Cardinale Claudia Cardinale (Sandra Dawson)  
Jean Sorel Jean Sorel (Gianni Wald-Luzzati)  
Michael Craig Michael Craig (Andrew Dawson)  
Renzo Ricci Renzo Ricci (Antonio Gilardini)  
Fred Williams Fred Williams (Pietro Formari)  
Amalia Troiani Amalia Troiani (Fosca)  
Marie Bell Marie Bell (Corinna Gilardini)  
Franco Cristaldi (produção)  
Armando Nannuzzi (diretor de fotografia)  
Mario Serandrei (montagem)  
Mario Garbuglia (direção de arte)  
Laudomia Hercolani (figurino)  
Brichetto (maquiagem)  
Iole Cecchini (cabeleireira)  
Albino Cocco (assistente de direção)  
Rinaldo Ricci (assistente de direção)  
Ferdinando Giovannoni (designer de som)  
Giulio Biagetti (continuidade)

ANEXO C – FILMOGRAFIA SUSO CECCHI D'AMICO<sup>54</sup> (Roteirista)

Título original:

L'inchiesta - Anno domini XXXIII (2006)  
Raul - Diritto di uccidere (2005)  
I due timidi (2004)  
Come quando fuori piove (2000) 3 episódios  
Il cielo cade (2000)  
Il mio viaggio in Italia (1999)  
Panni sporchi (1999)  
Se non mi vuoi (1998)  
La stanza dello scirocco (1998)  
Bruno aspetta in macchina (1996)  
Facciamo paradiso (1995)  
Un amico magico: il maestro Nino Rota (1994)  
Cari fottutissimi amici (1994)  
La fine è nota (1993)  
Parenti serpenti (1992)  
Rossini! Rossini! (1991)  
Una prova d'innocenza - Film per la TV (1991)  
Il male oscuro (1990)  
La moglie ingenua e il marito malato – Filme para TV (1989)  
Marco e Laura dieci anni fa – Filme para TV (1989)  
Stradivari (1988)  
Ti presento un'amica (1988)  
I picari (1987)  
Oci ciornie (1987)  
L'inchiesta (1987)  
La storia (1986) - 3 episódios

---

<sup>54</sup> Fonte: IMDB (Internet Movie Database): <https://www.imdb.com/name/nm0147599/>. Acesso em: 22 mar. 2023.

Caravaggio (1986) – colaboração (não creditada)  
Speriamo che sia femmina (1986)  
I soliti ignoti vent'anni dopo (1985)  
Le due vite di Mattia Pascal (1985)  
Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno (1984)  
Cuore (1984) – Minissérie para TV - 6 episódios  
Uno scandalo perbene (1984)  
La ragazza dell'addio - (1984) - 3 episódios  
Les mots pour le dire (1983)  
Dieci registi italiani, dieci racconti italiani (1982) - 1 episódios  
Vita di Antonio Gramsci (1981) - 4 episódios  
Pamela Villoresi in La velia (1980) - 3 episódios  
Robert Powell in Gesù di Nazareth (1977) - 1 episódios  
Dimmi che fai tutto per me (1976)  
Caro Michele (1976)  
L'innocente (1976)  
Prete, fai un miracolo (1975)  
Gruppo di famiglia in un interno (1974)  
Amore amaro (1974)  
Amore e ginnastica (1973)  
Ludwig (1973)  
Le avventure di Pinocchio (1972)  
I figli chiedono perché (1972)  
Il diavolo nel cervello (1972)  
Fratello sole, sorella luna (1972)  
La mortadella (1971)  
Metello (1970)  
Senza sapere niente di lei (1969)  
Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova, veneziano (1969)  
L'uomo, l'orgoglio, la vendetta (1967)  
Lo straniero (1967)  
La bisbetica domata (1967)



Le fate (1966) (segmento Fata Armenia)  
Spara forte, più forte... non capisco! (1966)  
Io, io, io.... e gli altri (1966)  
Vaghe stelle dell'Orsa... (1965)  
Casanova '70 (1965)  
Gli indifferenti (1964)  
Il Gattopardo (1963)  
Il fiore e la violenza (1962) (segmento Il delitto)  
Le 4 verità (1962)  
Salvatore Giuliano (1962)  
Boccaccio '70 (1962) (segmentos Il lavoro, Renzo e Luciana)  
I due nemici (1961)  
The Two Shy People (1961)  
Il relitto (1961)  
Vita col padre e con la madre (1960)  
Risate di gioia (1960)  
La contessa azzurra (1960)  
Susan Strasberg and Laurent Terzieff in Kapò (1960)  
Rocco e i suoi fratelli (1960)  
I delfini (1960)  
La baia di Napoli (1960)  
Estate violenta (1959)  
I magliari (1959)  
Le allegre comari di Windsor (1959)  
Nella città l'inferno (1959)  
La sfida (1958)  
I soliti ignoti (1958)  
Mariti in città (1957)  
Le Notti Bianche (1957)  
La finestra sul Luna Park (1957)  
Kean - Genio e sregolatezza (1957)  
Vita col padre (1956)

Difendo il mio amore (1956)  
La fortuna di essere donna (1956)  
Proibito (1955)  
Le amiche (1955)  
Graziella (1955)  
Peccato che sia una canaglia (1954)  
Allegro squadrone (1954)  
Senso (1954)  
Tempi nostri - Zibaldone n. 2 (1954)  
Cento anni d'amore (1954)  
Siamo donne (1953) (segmento Anna Magnani)  
Il sole negli occhi (1953)  
I vinti (1953)  
Febbre di vivere (1953)  
Il mondo le condanna (1953)  
La signora senza camelie (1953)  
Altri tempi - Zibaldone n. 1 (1952)  
Camicie rosse (1952)  
Processo alla città (1952)  
Buongiorno, elefante! (1952)  
Bellissima (1951)  
Due mogli sono troppe (1951)  
Miracolo a Milano (1951)  
Romanzo d'amore (1950)  
È più facile che un cammello... (1950)  
Patto col diavolo (1950)  
È primavera... (1950)  
Le mura di Malapaga (1949)  
Cielo sulla palude (1949)  
Fabiola (1949)  
Ladri di biciclette (1948)  
Proibito rubare (1948)

L'onorevole Angelina (1947)

Il delitto di Giovanni Episcopo (1947)

Vivere in pace (1947)

Roma città libera (1946)

Mio figlio professore (1946)

ANEXO D – Lista de preços que Suso Cecchi D'Amico brincou de fazer com o roteirista Ennio Flaiano<sup>55</sup>.

### IL LISTINO PREZZI

di Suso Cecchi d'Amico

Flaiano e io avevamo incominciato nella stessa maniera. A qualcuno era venuto in mente di chiederci di scrivere una sceneggiatura (e probabilmente fu la stessa persona), e noi avevamo detto sì senza pensarci su due volte, come dicevamo sì a qualsiasi lavoro ci veniva offerto in quei tempi difficilissimi, in piena guerra: traduzioni, articoli, revisione di bozze, lezioni e ripetizioni (io scrissi persino un libro di ricette di cucina).

Il primo film al quale Flaiano e io lavorammo insieme non fu realizzato, anzi, fu abbandonato prima di essere portato a termine. Ma ci procurò comunque molte altre offerte, tanto che incominciammo a scherzare sulla possibilità di aprire una "Bottega dello Sceneggiatore", divertendoci ad elencare le voci di cui ci saremmo fatti carico, stabilendo i prezzi da domandare.

1) Stesura treatment di almeno 70 pagg. di 30 righe a pagina (sulla base di soggetto ben strutturato di almeno 25 pagg.e dichiarazione di intenti).

2) Stesura di sceneggiatura completa dialoghi (partendo da treatment o scalettone):

- a) Sceneggiatura sketch
- b) Sceneggiatura film
- c) Sceneggiatura documentario

3) Revisione:

- a) Treatment
- b) Di sceneggiatura tout court
- c) Di sceneggiatura da adattare a diverso regista o interprete ecc. ecc.

Fu così insomma, che giocando, ci formammo una solida coscienza professionale.]

Tradução:

### A LISTA DE PREÇOS

por Suso Cecchi d'Amico

Flaiano e eu tínhamos começado da mesma forma. Alguém tinha pensado em nos pedir para escrever um roteiro (e provavelmente era a mesma pessoa), e nós dissemos sim sem pensar duas vezes, como dizíamos sim a qualquer trabalho que nos fosse oferecido naqueles tempos tão difíceis, em plena guerra: traduções, artigos, revisão, aulas e tutoria (escrevi até um livro de receitas).

<sup>55</sup> Publicada em FRANCIONE, Fabio (org.). *Scrivere con gli occhi, lo sceneggiatore come cineasta: il cinema di Suso Cecchi D'Amico*. Alessandria: Falsopiano, 2002, p. 9.

O primeiro filme que Flaiano e eu trabalhamos juntos não foi feito, pelo contrário, foi abandonado antes de ser finalizado. Mas ele ainda nos conseguiu muitas outras ofertas, tanto que começamos a brincar com a possibilidade de abriremos uma "Oficina de Roteiristas", nos divertindo listando os itens que íamos assumir, estabelecendo os preços a serem cobrados.

1) Tratamento de roteiro de no mínimo 70 páginas. de 30 linhas por página (com base no argumento bem estruturado de no mínimo 25 páginas e declaração de intenção).

2) Elaboração de roteiro de diálogo completo (começando pelo tratamento ou escaleta):

- a) Esboço do roteiro
- b) Roteiro de filme
- c) Roteiro de documentário

3) Revisão:

- a) Tratamento
- b) Roteiro *tout court*
- c) Roteiro a ser adaptado para outro diretor ou intérprete, etc. etc.

Foi assim brincando que formamos uma sólida consciência profissional.

## ANEXO E – Fotos de Suso:



Suso Cecchi D'Amico recebe o David de Donatello pela carreira em 1986. Foto contida no livro CALDIRON, Orio; HOCHKOFER, Matilde. *Scrivere il cinema: Suso Cecchi D'Amico*, 1988, p.25.



Suso Cecchi D'Amico na Europa Cinema 88, mesmo ano quando recebeu uma *laurea honoris causa* em 1988 na *Università di Bari*. Foto de Claudia Landsberger. Foto contida no livro CALDIRON, Orio; HOCHKOFER, Matilde. *Scrivere il cinema: Suso Cecchi D'Amico*, 1988, p.12.



Frame do documentário *21 Luglio 1914 - Nasce Suso Cecchi D'Amico (1914-2010)*<sup>56</sup>. Ocasião em que Suso Cecchi D'Amico ganha o Leão de Ouro pela carreira em 1994.

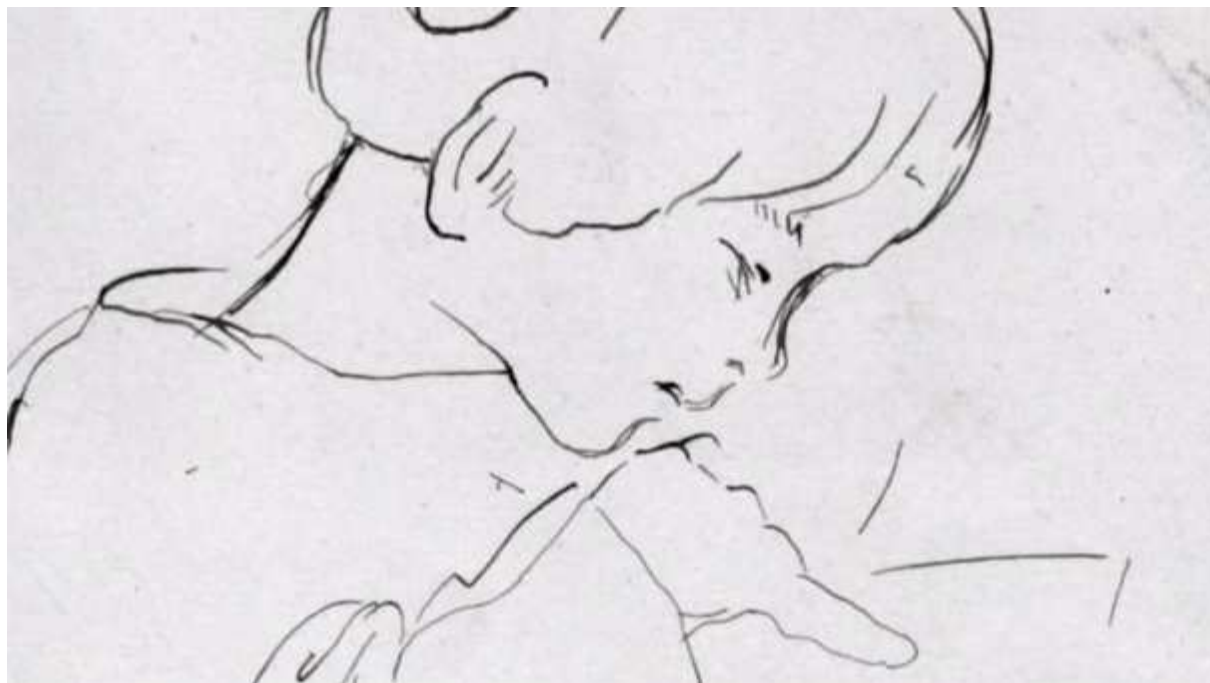
---

<sup>56</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mXEc4btQQOo>. Acesso em: 07 dez. 2022.



ANEXO E – Imagens do documentário *Suso La signora del cinema italiano: conversazione con Margherita d'Amico*, de Luca Zingaretti – desenhos que a mãe Leonetta fez de Suso. Lápis sobre papel.







ANEXO G - Imagens de Suso do documentário *Suso La signora del cinema italiano: conversazione con Margherita d'Amico*, de Luca Zingaretti.



## ANEXO H – Minha máquina

A capa da tese foi datilografada com uma máquina de escrever *Olivetti, Lettera 22*, que foi do meu avô e, depois, do meu pai, e agora é minha. O papel usado foi tamanho carta.



---