

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Joana Pires Mascarenhas Ribeiro de Oliveira

O ROTEIRISTA CESARE ZAVATTINI:
método e estrutura narrativa do filme *Umberto D.*

Belo Horizonte
2017

Joana Pires Mascarenhas Ribeiro de Oliveira

O ROTEIRISTA CESARE ZAVATTINI:
método e estrutura narrativa do filme *Umberto D.*

Dissertação apresentada ao 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 Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Cinema

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Lúcia Andrade.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2017

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

Oliveira, Joana, 1978-

O roteirista Cesare Zavattini [manuscrito] : método e estrutura narrativa do filme Umberto D. / Joana Pires Mascarenhas Ribeiro de Oliveira. – 2017.

108 f. : il.

Orientadora: Ana Lúcia Andrade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Zavattini, Cesare, 1902-1989 – Teses. 2. Umberto D. (Filme) – Teses. 3. Roteiristas cinematográficos – Teses. 4. Cinema – Teses. 5. Neo-realismo – Teses. I. Andrade, Ana Lúcia, 1969- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 791.437

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autora: **Joana Pires Mascarenhas Ribeiro de Oliveira**

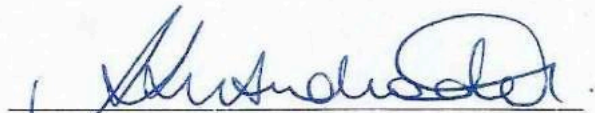
Título: **O ROTEIRISTA CESARE ZAVATTINI: MÉTODO E ESTRUTURA NARRATIVA DO FILME *UMBERTO D.***

Orientadora: Profa. Dra. Ana Lúcia Menezes de Andrade

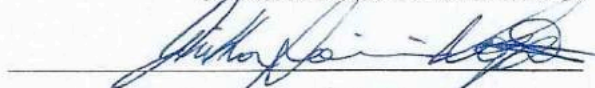
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Linha de pesquisa: Cinema.

Defendida em Belo Horizonte, 31 de março de 2017.

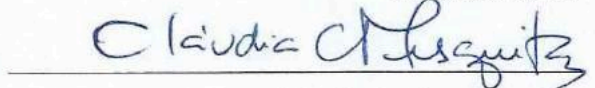
Banca examinadora:



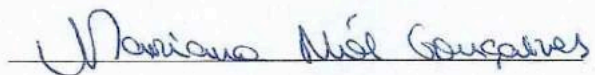
Prof. Dr.ª. Ana Lúcia M. Andrade – Orientadora
Escola de Belas Artes da UFMG



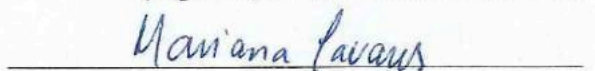
Profa. Dra. Érika Sayernini Lopes
FACOM / UFJF



Profa. Dra. Cláudia Cardoso Mesquita
FAFICH / UFMG



Profa. Dra. Mariana Mól Gonçalves
(Suplente) Centro Universitário UNA



Profa. Dra. Mariana Ribeiro da Silva Tavares
(Suplente) UFMG

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora Ana Lúcia Andrade, à UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, ao CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, e às professoras doutoras de minha banca por acreditarem em minha pesquisa e me guiarem em minha busca.

Agradeço à EICTV – Escuela Internacional de Cine y TV – por me receber em sua biblioteca em Cuba e a seu professor Jorge Yglesias.

Agradeço à especialista na obra de Cesare Zavattini, a pesquisadora e professora italiana Stefania Parigi, pela interlocução.

Agradeço ao meu pai e à minha mãe pelo apoio incondicional, às minhas irmãs e ao meu irmão pela solidariedade em todos os momentos, e aos colegas de caminhada Juan, Luciana e Marcelo. E, sobretudo, agradeço ao Gustavo, companheiro de todas as horas, nas jornadas de filmes e discussões sobre ideias neorrealistas ou não.

RESUMO

Esta pesquisa investiga e reflete sobre o método de trabalho, o processo criativo e os procedimentos adotados pelo roteirista neorrealista italiano Cesare Zavattini (1902-1989), para escrever o roteiro do filme *Umberto D.* (Itália, 1952), dirigido por Vittorio De Sica. Os textos de todo o processo criativo de Zavattini na escritura do filme foram reunidos e publicados à época, *Dal soggetto alla sceneggiatura. Come si scrive un capolavoro: Umberto D.*, fornecendo material para que uma análise desde o primeiro esboço da ideia cinematográfica até sua transformação em roteiro fosse feita. As inovações narrativas trazidas por Cesare Zavattini e pelo Neorrealismo Italiano ao cinema recebem uma nova apreciação.

Palavras-Chave: Cinema. Neorrealismo italiano. Cesare Zavattini. Vittorio De Sica. Roteiro. Estratégias Narrativas. *Umberto D.*

ABSTRACT

This research investigates and reflects on the method of work, the creative process and the procedures adopted by Italian neorealist writer Cesare Zavattini (1902-1989), to write the screenplay for the film *Umberto D.* (Italy, 1952), directed by Vittorio De Sica. The texts of the entire creative process of Zavattini in the writing of the film were published at the time, *Dal soggetto alla sceneggiatura. Come si scrive un capolavoro: Umberto D.*, provides material for an analysis from the first draft of the cinematographic idea until its transformation into script is made. The narrative innovations brought by Cesare Zavattini to film making receive a new appreciation.

Keywords: Film. Italian Neorealism. Cesare Zavattini. Vittorio De Sica. Screenplay. Narrative Strategies. *Umberto D.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Foto de Cesare Zavattini em companhia de um pescador no rio Po, em Luzzara, 1953. Autor: Paul Strand (Arquivo Cesare Zavattini).....	31
Figura 2 – Foto de Cesare Zavattini e Vittorio De Sica, 1960	34
Figura 3 – Foto de Cesare Zavattini no Festivalde Cinema de Veneza, em 1968.....	36
Figura 4 – Fotograma do filme Ladrões de Bicicletas (1948), de Vittorio De Sica	43
Figura 5 – Fotograma do filme Ladrões de Bicicletas (1948), de Vittorio De Sica	45
Figura 6 – Fotograma do filme Ladrões de Bicicletas (1948), de Vittorio De Sica	46
Figura 7 – Fotograma do filme Umberto D. (1952), de Vittorio De Sica.....	53
Figura 8 – Fotograma do filme Umberto D. (1952), de Vittorio De Sica	62
Figura 9 – Fotograma do filme Umberto D. (1952), de Vittorio De Sica	66
Figura 10 – Fotograma do filme Umberto D. (1952), de Vittorio De Sica	77

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- EICTV – Escuela Internacional de Cine y TV
- FNCL – Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano
- ICAIC – Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas
- NYFCA – New York Film Critics Circle Awards

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1 - A NARRATIVA NO NEORREALISMO ITALIANO	20
CAPÍTULO 2 - A TRAJETÓRIA DE CESARE ZAVATTINI ATÉ O NEORREALISMO..	29
2.1 - Zavattini: Entre a realidade e a ficção.....	37
CAPÍTULO 3 - <i>UMBERTO D.</i>	51
3.1 - Premissa e argumento.....	58
3.2 - Escaleta e roteiro	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	87
ANEXOS.....	92
Anexo A - Material audiovisual visto para esta pesquisa.....	92
Anexo B - Filmografia Cesare Zavattini	96

INTRODUÇÃO

Comecei a me interessar pelo trabalho do roteirista Cesare Zavattini (1902-1989) quando fui estudar cinema em Cuba, no ano de 2002. Eu havia passado na seleção da EICTV – Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de Los Baños, para a cátedra de direção de ficção. A Escola foi um projeto ambicioso pensado por um comitê de cineastas latino-americanos da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano – FNCL – para formar jovens de países onde quase não havia escolas de cinema nos anos de 1980. Inicialmente projetada para receber alunos e alunas da América Latina, África e Ásia, a EICTV foi inaugurada em 1986. Seus fundadores, os cubanos Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996) e Julio García Espinosa (1926-2016), o argentino Fernando Birri (1925-) e o colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014), haviam se conhecido quando estudaram cinema no Centro Sperimentale di Cinematografia, na Itália, e tinham a intenção de ajudar os países do sul do mundo a ter uma cinematografia própria.

Nos dois anos que passei em Cuba, a Escola passava por transições: estavam transformando o seu curso regular de dois anos para três anos. Como os estudantes ficam internos na Escola que é isolada em uma fazenda, houve muita discussão sobre o assunto: seriam três anos demais para um internato? Nessa época, eu era representante de turma do nosso primeiro ano e acabei sendo convocada junto com outro aluno venezuelano para participar das discussões na sede da fundação em Havana. Ficava sempre muito tímida nessas reuniões, pois, em 2003, meu espanhol ainda não era muito fluente e eu era muito jovem. Tomás Gutiérrez Alea já não era vivo nessa época, mas Julio García Espinosa era o diretor da Escola e muito ativo. Fernando Birri visitava Cuba e a EICTV pelo menos duas vezes por ano, apesar de viver em Roma, e sempre estava envolvido nas decisões do colegiado. Entretanto, a reunião em que mais fiquei acanhada foi aquela que teve a presença do fundador e membro da FNCL, Gabriel García Márquez, pois admirava muito seu trabalho como escritor. Foram nessas rodas que comecei a entender a influência do Neorealismo italiano no cinema latino-americano e, principalmente, o papel de Cesare Zavattini em nossa cinematografia.

No discurso intitulado “Aceitam-Doações”, pronunciado por Gabriel García Márquez, na inauguração da sede da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, na Quinta Santa Barbara, em Havana, no dia 04 de dezembro de 1986, o escritor deixou claro que ainda na

escola na Itália seus fundadores já falavam da inspiração neorrealista para o tipo de cinematografia que queriam construir na América Latina:

Entre 1952 e 1955, quatro dos que hoje estamos a bordo deste barco, estudávamos no Centro Experimental de Cinematografia de Roma: Julio García Espinosa, vice-ministro de Cultura para o cinema; Fernando Birri, grande pai do Novo Cinema latino-americano; Tomás Gutiérrez Alea, um de seus ourives notáveis, e eu, que então não queria nada mais desta vida senão ser o diretor de cinema que nunca fui. Já desde então falávamos quase tanto quanto hoje do cinema que haveria de ser realizado na América Latina e de como se haveria de realizá-lo e nossos pensamentos estavam inspirados no Neo-Realismo italiano, que é – como teria de ser o nosso – o cinema de menores gastos e o mais humano de quantos já foram feitos. Porém, já desde então, tínhamos consciência de que o cinema da América Latina, se em realidade queria existir, tinha que ser uno. O fato de que, nesta tarde, estejamos aqui, falando como estes loucos sobre o mesmo tema, depois de trinta anos, e que estejam conosco falando do mesmo assunto tantos latino-americanos de todas as partes e de gerações distintas, gostaria de destacar como uma prova a mais do poder impositivo de uma idéia indestrutível. (MÁRQUEZ apud CAETANO, 1997, p. 42).¹

O Neorrealismo italiano teve influência na grande onda de cinema latino-americano dos anos 1950, 60 e 70 e até mesmo foi corresponsável pela fundação de cinematografias que não existiam em países do nosso continente. O professor da New York University e teórico norte americano Robert Stam assinala, em seu livro *Introdução à Teoria do Cinema*, que “O caminho para o terceiro-mundismo cinematográfico se encontrava preparado, ao menos na América Latina, pela popularidade do neo-realismo italiano, facilitada em parte pelas populações de imigrantes da Itália, mas também por certas analogias da situação social italiana com a latino-americana” (STAM, 2003, p. 113). Quando se estuda o início do movimento canonicamente conhecido como Nuevo Cine Latinoamericano, três filmes são os citados como os pioneiros: *Rio, 40 graus* (Brasil, 1955), de Nelson Pereira dos Santos; *El Mégano* (Cuba, 1955), de Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea; e *Tire Dié* (Argentina, 1960), de Fernando Birri. Não à toa se conecta esse movimento com a experiência neorrealista, pois todos esses realizadores tiveram contato com a cinematografia italiana do pós-Segunda Guerra Mundial.

No texto “An/Other View of New Latin American Cinema”², a professora universitária, pesquisadora e crítica cinematográfica norte-americana B. Ruby Rich remonta as influências no surgimento do Novo Cinema Latino Americano em três passos, todos ligados ao Neorrealismo italiano. O primeiro passo sendo a mudança para o México do

¹ No livro *Cineastas Latino Americanos*, de Maria do Rosário Caetano, há o discurso completo que foi publicado no *Correio Braziliense*, no dia 23 de dezembro de 1986.

² Publicado no livro *New Latin American Cinema*, Volume One: Theory, Practices, and Transcontinental Articulations, editado por Michael T. Martin.

cineasta espanhol Luis Buñuel (1900-1983) e, principalmente, a filmagem de *Los Olvidados*, em 1950. Apesar de o cineasta ser conhecido por sua veia surrealista, esse filme trazia a experiência neorrealista para a América Latina. “Dada a ênfase nos despossuídos, a vida ‘real’ do Terceiro Mundo, em imagens não bonitas o bastante para terem chegado aos cinemas antes e um estilo de câmera fluido o suficiente por corresponder, o filme é um presságio do que estaria por vir” (RICH, 1977, p. 274).³ Entretanto, segundo ela, como Buñuel é europeu, esse filme ainda não é um clamor interno da América Latina e suas necessidades, mas seria um anúncio do que estaria por vir.

Já o segundo passo descrito por Rich fala das grandes figuras Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Fernando Birri e Gabriel García Márquez que foram estudar na Itália e que trouxeram da fonte as influências neorrealistas para seus novos filmes e que também fundaram escolas de cinema para incentivar a produção de novos cineastas latino-americanos nos moldes neorrealistas.

Durante 1952-55, os latino-americanos viajaram para a Itália para estudar no lendário Centro Sperimentale da Universidade de Roma: Tomás Gutiérrez Alea, Fernando Birri, Julio García Espinosa e Gabriel García Márquez. Quando Birri retornou à Argentina, fundou a Escola de Cinema de Santa Fé, agora lendária para a geração de cineastas que se treinou ali. Quando Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa retornaram a Cuba, dirigiram juntos *El mégano*. Este primeiro trabalho do novo cinema cubano foi concluído em 1954 e banido por Batista. No período insurgente, Espinosa tornou-se o chefe de "Cine rebelde". Ambos se tornaram, assim, participantes chave na criação de um cinema que tentaria fundir novos temas com novas formas e, assim, definir um *standart* para o movimento Novo Cinema Latino-Americano. Embora Gabriel García Márquez, o aspirante a roteirista, tenha se voltado para a literatura, nos últimos anos, ele se tornou uma influência singular no cinema latino-americano: por meio de seu papel como diretor da FNCL (Fundação do Novo Cinema Latino Americano) que supervisiona a escola de cinema fundada em 1986 em Cuba para formar jovens cineastas; através de adaptações para a tela de seus escritos e seus próprios roteiros; e em 1987, através dos roteiros de *Amores difíciles*, série de seis coproduções com cineastas latino-americanos ou espanhóis para a televisão espanhola, todos baseados em histórias ou ideias de García Márquez”.⁴ (RICH, 1977, p. 274, 275).

³ Livre tradução da autora de: “Given its emphasis on the dispossessed, the ‘real’ life of Third World, on pictures not pretty enough to have made it into movies before and a camera style fluid enough to match, the film is a portent of things to come”.

⁴ Livre tradução de: “During 1952-55, Latin Americans travelled to Italy to study at the legendary Centro Sperimentale (Center for Experimental Cinematography) at the University of Rome: Tomás Gutiérrez Alea, Fernando Birri, Julio García Espinosa, and Gabriel García Márquez. When Birri returned to Argentina, he founded the Film School of Santa Fe, now legendary for the generation of filmmakers he trained there. When Tomás Gutiérrez Alea and Julio García Espinosa returned to Cuba, they collaborated on *El mégano*. This first work of the new Cuban cinema was complete in 1954 and banned by Batista. In the insurgency period, Espinosa, became the head of “Cine rebelde”. Both thus became key participants in the fashioning of a cinema that would attempt to fuse new subjects with new forms and in so doing set a standart for the New Latin American Cinema movement. Though Gabriel García Márquez, the would-be screenwriter, first turned to literature, in the past few years he has become a singular influence upon Latin American filmmaking: through his role as head of the FNCL (New Latin American Cinema Foundation) which oversees the film school established in 1986 in Cuba to train young filmmakers; through the screen adaptations of his writings and his own screenplays; and in 1987,

Há, ainda, na teoria de Ruby Rich, um terceiro passo; a influência neorrealista nos cineastas que não tinham ido à Europa, mas que tiveram acesso aos filmes no cinema, mesmo que com poucos títulos lançados. No Brasil, chegavam alguns filmes neorrealistas, gerando “uma onda de otimismo com as novas possibilidades para o cinema”⁵, mas é importante ressaltar a volta do cineasta Alberto Cavalcanti (1897-1982) ao nosso país, depois de 36 anos morando entre a França e a Inglaterra. Em 1949, Cavalcanti foi convidado para ministrar uma série de dez conferências sobre cinema, no Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo⁶. Naquele momento, Cavalcanti apresentou para inúmeros cineastas brasileiros vários filmes neorrealistas e sua temática entrou em discussão. Nelson Pereira dos Santos (1928-), grande expoente do Cinema Novo, fazia parte desse círculo de cineastas que assistiram aos filmes trazidos por Cavalcanti.

Finalmente, o terceiro passo ilustra que a influência do Neorrealismo italiano não se limitou àqueles que viajaram fisicamente para a meca de Roma para estudar com seus mestres. Nelson Pereira dos Santos, de volta ao Brasil, fazia parte de um círculo que reconhecia a importância dessa estratégia estética e política para o cinema brasileiro. Este círculo foi estimulado pela chegada de Alberto Cavalcanti, que expôs os jovens cinéfilos ao cinema neorrealista. O primeiro curta de Pereira dos Santos, *Juventude*, foi feito na época da estreia mexicana de Buñuel (produzido para o Partido Comunista Brasileiro, foi perdido quando enviado a um festival europeu) e seu primeiro longa, *Rio 40 graus*, construído sobre o exemplo neorrealista para se tornar um trabalho fundador do Cinema Novo em 1955. Pereira dos Santos recorda: “Sem o Neorrealismo, nunca teríamos começado, e acho que nenhum país com uma economia cinematográfica débil poderia ter feito filmes de autorretrato, se não fosse por este precedente”⁷. (RICH, 1977, p. 275).

through the screenplays for the *Amores difíciles* series of six co-productions with Latin American or Spanish filmmakers for Spanish television, all based on García Márquez stories or ideas”.

⁵ No livro *Introdução à Teoria do Cinema*, de Robert Stam (2003, p. 113): “Os filmes neo-realistas italianos provocaram uma onda de otimismo com relação a novas possibilidades para o cinema. Em 1947, o crítico de cinema brasileiro Benedito Duarte expressou no jornal O Estado de São Paulo sua admiração pela maneira como os cineastas italianos haviam forjado uma ‘estética da pobreza’, utilizando técnicas de documentário e equipamento leve para criar um cinema tecnicamente pobre, mas imaginativamente rico”.

⁶ Do livro *O Cinema Errante*, de Luiz Nazario (2013, pp. 19, 20): “Frustrado com seu projeto de adaptar *Sparkenbroke*, de Charles Morgan, para a Rank, em 1949, Cavalcanti aceitou o convite de Assis Chateaubriand, então embaixador do Brasil em Londres, e de Pietro Maria Bardi, para ministrar uma série de dez conferências sobre cinema no Museu de Arte de São Paulo – Masp, recém criado por Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteadó. O curso foi realizado com coordenação dos responsáveis pelo setor de cinema do museu: Marcos Margulies e Tito Batini. Segundo Jacó Guinsburg, é quase certo que o crítico de cinema Carlos Ortiz estivesse por trás do convite”.

⁷ Livre tradução de: “Finally, the third step illustrates that the influence of Italian neorealism was not limited to those who physically journeyed to the mecca of Rome to study with its masters. Nelson Pereira dos Santos, back in Brazil, was part of a circle that recognized the import of this aesthetic and political strategy for Brazilian cinema. This circle was stimulated by the arrival of Alberto Cavalcanti, who exposed the young cinephiles to neo-realist cinema. Pereira dos Santos’s first short film, *Juventude*, was made at the time Buñuel’s Mexican debut (produced for the Brazilian Communist Party, it was lost when sent to a European festival) and his first feature, *Rio 40 degrees*, built on the neo-realist example to become the founding work of *cinema novo* in 1955. Pereira dos Santos recalls: ‘Without neorealism, we would have never started, and I think no country with a weak film economy could have made self-portraying films, were it not for that precedent’.”

De volta a 2002, nas conversas entre os fundadores da EICTV, que foram também os pioneiros do Novo Cinema Latino-americano, sempre se falava de “Za” – o apelido de Cesare Zavattini. O que me chamava a atenção era o fato de Zavattini ser roteirista. Eu conhecia os nomes e algumas obras de Vittorio De Sica (1901-1974), Roberto Rossellini (1906-1977), Michelangelo Antonioni (1912-2007), Luchino Visconti (1906-1976) e as relacionava com o Neorealismo Italiano; afinal, eram os diretores de grandes filmes da época, mas era “Za” o grande autor e filósofo citado por eles. Em um artigo intitulado “La penumbra del escritor de cine”, escrito para o jornal espanhol *El País* no dia 17 de novembro de 1982⁸, Gabriel García Márquez reflete sobre o papel secundário que os roteiristas recebem como autores dos filmes, logo depois da morte do roteirista Franco Solinas (1927-1982). Considera, entretanto, que Zavattini foi uma exceção à regra:

Depois da Segunda Guerra Mundial, os escritores de cinema vivenciaram ‘seus quinze minutos de fama’ com a aparição no primeiro plano do roteirista Cesare Zavattini, um italiano imaginativo e com um coração de alcachofra, que difundiu ao cinema de sua época um sopro de humanidade sem precedentes. O diretor que realizou seus melhores argumentos foi Vittorio De Sica, seu grande amigo, e foram tão identificados que não era fácil saber onde terminava um e quando começava o outro. Foram eles as duas estrelas maiores do Neorealismo, cujo céu tinha outras tão radiantes como Roberto Rossellini. Juntos fizeram *Ladrões de bicicletas*, *Milagre em Milão*, *Umberto D* e outras obras inesquecíveis. Na prática, foram muito poucos os filmes italianos daqueles tempos cujos roteiros não passaram pelo rastro purificador de Zavattini, quem aparecia sempre no último lugar dos créditos só porque eles eram colocados por ordem alfabética.⁹ (MÁRQUEZ, 1982).

Cesare Zavattini foi uma figura aglutinadora para o movimento neorrealista, o teórico que pensava o movimento, o roteirista que passava por inúmeros projetos de diferentes cineastas e que tentava sempre colocar nos roteiros uma visão humanista das histórias convidando à reflexão. Acreditava em uma revolução através do cinema, justamente por isto não aceitava que o Neorealismo tivesse tido seu fim forçado na Itália nos primeiros anos de 1950. O governo italiano começou uma grande campanha contra o movimento, dizendo que era um cinema antinacionalista, que só mostrava os problemas do país, quando este tentava se

⁸ Arquivo *on line* de todos os artigos publicados no jornal espanhol *El País*. Disponível em: http://elpais.com/diario/1982/11/17/opinion/406335611_850215.html

⁹ Livre tradução de: “Después de la Segunda Guerra Mundial, los escritores de cine vivieron su cuarto de hora con la aparición en primer plano del guionista Cesare Zavattini, un italiano imaginativo y con un corazón de alcachofa, que le infundió al cine de su época un soplo de humanidad sin precedentes. El director que realizó sus mejores argumentos fue Vittorio de Sica, su gran amigo, y estaban tan identificados que no era fácil saber dónde terminaba uno y dónde empezada el otro. Fueron ellos las dos estrellas mayores del neorealismo, en cuyo cielo había otras tan radiantes como Roberto Rossellini. Junto hicieron *Ladrón de bicicletas*, *Milagro en Milán*, *Umberto D* y otras inolvidables. Se hablaba entonces de las películas de Zavattini como se habla de las películas de Bertolucci: como si aquél fuera el director. En la práctica, fueron muy pocas las películas italianas de aquellos tiempos cuyos guiones no pasaron por el rastrillo purificador de Zavattini, quien aparecía siempre en el último lugar de los créditos sólo porque éstos eran dados por orden alfabético”.

reerguer economicamente no pós-guerra. O pesquisador e curador italiano Giacomo Gambetti – estudioso do movimento neorrealista italiano e, principalmente, da obra de Cesare Zavattini – escreveu, em seu livro *Zavattini mago y técnico*:

O fechamento governamental e oficial contra o Neorrealismo foi duro e intransigente: atacaram um cinema que em sua totalidade havia contribuído como nenhum depois da Guerra, ao elevar o nome e a imagem do nosso país em todo o mundo, colhendo admiração e estima. Os governantes ignoraram, desvalorizaram, não compreenderam tudo isso (exceto para exaltar o Neorrealismo anos depois, eles próprios, alguns críticos, alguns mercenários): mesmo sem entendê-lo, tantos e tais eram seus temores como a preferir um modesto e historicamente estreito orgulho de grupo cultural e intelectual ainda vigente. É um fato que o Neorrealismo terminou tanto por intervenção oficial, com nome e sobrenome (havia suficientes razões históricas e sociológicas para fazê-lo definir) e, o que é pior, porque os seus autores, pelo menos alguns deles, estiveram muito limitados, quando não – mais ou menos abertamente – boicotados.¹⁰ (GAMBETTI, 2002, p. 23-24).

A maior e mais influente onda cinematográfica italiana era boicotada e enterrada por políticos italianos. Após sua decepção com o fim do Neorrealismo na Itália, Cesare Zavattini veio até a América Latina, em busca de uma continuidade do movimento. Pode-se dizer que se poderia completar a teoria dos três passos de Ruby Rich com um quarto passo na influência neorrealista no cinema latino-americano: a presença de Zavattini em nosso continente. Ele encontrou cineastas ávidos por filmar a realidade latino-americana e, principalmente em Cuba, teve condições reais de passar sua experiência para frente e continuar trabalhando no fazer cinematográfico.

As inacabáveis energias de Zavattini nos anos cinquenta impulsionariam também certo esforço pela divulgação internacional dos seus princípios (pós) neorrealistas. Ali encontraríamos a raiz dos seus contatos com o cinema espanhol dos anos cinquenta, já falamos em outra ocasião, de suas viagens para diversos lugares, com menção especial as suas três estadias no México entre 1953 e 1957, com contatos com gente de cinema como Manuel Barbachano, Carlos Velo, Benito Alazraki, Fernando Gamboa etc., ou na Argentina, em 1961, o que lhe permitiu reencontrar Fernando Birri, autêntico introdutor do Neorrealismo no país austral; mas, sem dúvida, a instância latino-americano mais importante de Zavattini foi a cubana.¹¹ (IBARROLA apud ZAVATTINI, 2002, p. 65).

¹⁰ Livre tradução de: “El cierre gubernativo y oficial contra el Neorrealismo fue duro y sin términos medios: atacaban un cine que en su generalidad había contribuido como ninguno después de la guerra a llevar en alto el nombre y la imagen de nuestro país por el mundo, recabando admiración y estima. Los gobernantes ignoraron, subvaloraron, no comprendieron todo esto (salvo para exaltar el Neorrealismo años después, ellos mismos, ciertos críticos, ciertos mercenarios): incluso si comprendiéndolo, tantos y tales eran sus temores como para preferir un modesto e históricamente angosto orgullo de grupo cultural y intelectual todavía dirigente. Es un hecho que el Neorrealismo terminó tanto por la intervención oficial, con nombre y apellido (hubieran sido suficientes las razones históricas y sociológicas para hacerlo languidecer), como, lo que es peor, porque sus autores, al menos algunos, estuvieron grandemente limitados, cuando no – más o menos abiertamente – boicoteados.”

¹¹ Livre tradução de: “Las inacabables energías de Zavattini en los años cincuenta impulsarían también un cierto esfuerzo por la difusión internacional de sus principios (post) neorrealistas. Ahí encontraríamos la raíz de sus contactos con el cine español de los cincuenta, que ya hemos hablado en otra ocasión, de sus viajes a diversos

Nas duas vezes que foi ao México, Zavattini aproveitou para passar por Cuba. Em 1953, teve o primeiro contato com a *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, uma associação que nasceu em 1951, durante a ditadura de Fulgêncio Bastita (1901-1973) e durou dez anos, que abrigava intelectuais cubanos inclusive Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea. Em 1955, esteve por uma semana em Havana quando pôde assistir a filmes e revisar projetos de novos e jovens cineastas desse país. E logo, com o triunfo da revolução cubana em janeiro de 1959, foi convidado para dar uma contribuição mais potente ao cinema cubano.

Finalmente, os novos contatos realizados no México em 1957 com o exilado Alfredo Guevara se cristalizaram em 1959 em um convite do novo regime cubano, concretamente do ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas) liderado por Guevara, para uma mais ampla estadia cubana. Durante seu curso, Zavattini supervisionou projetos como *Cuba baila* (J. García Espinosa, 1960) e *Historias de la revolución* (T. Gutiérrez Alea, 1960), entrevistou na preparação de múltiplos projetos nunca realizados – ou apenas remotamente retomados em filmes posteriores – e, finalmente, participou como argumentista de um longa-metragem filmado por Julio García Espinosa, *El joven rebelde* (1961), sobre um camponês que sobe a Serra (Sierra Maestra) para juntar-se aos guerrilheiros; lá aprende a ler e escrever para melhor integrar-se à ação revolucionária. Outra colaboração concreta de Zavattini foi o comentário escrito para o curta-metragem *¡Arriba campesino!* (1961), dirigido por Mario Gallo¹² (IBARROLA apud ZAVATTINI, 2002, p. 65).

Ao escolher como tema de pesquisa no mestrado o universo desse roteirista, descobri o imenso mundo zavattiniano. O pesquisador e curador italiano, Giacomo Gambetti, estudou sua obra por, pelo menos, 23 anos, antes de lançar seu livro *Zavattini Mago e Tecnico* (não publicado no Brasil), em 1986. Posterior a ele, e aproveitando seu trabalho, a pesquisadora italiana Stefania Parigi estudou por pelo menos outros 10 anos sua obra, antes de publicar o livro *Fisiologia Dell'immagine Il pensiero di Cesare Zavattini*, de 2006 (não publicado no Brasil). E ambos autores tratam primordialmente de seu papel no mundo cinematográfico, pois seria muito difícil dar conta de toda a complexidade de Cesare Zavattini, um homem

lugares, con especial mención de sus tres estancias en México entre 1953 y 1957, con contactos con gente de cine como Manuel Barbachano, Carlos Velo, Benito Alazraki, Fernando Gamboa, etc.: o en Argentina en 1961, que le permitió reencontrar a Fernando Birri, auténtico introductor del Neorrealismo en el país austral; pero sin duda, la instancia latinoamericana de Zavattini más importante fue la Cubana”.

¹² Livre tradução de: “Por fin, los nuevos contactos tenidos en México en 1957 con el exiliado Alfredo Guevara cristalizaron en 1959 en una invitación del nuevo régimen cubano, concretamente del ICAIC dirigido por Guevara, para una más amplia estancia cubana. Durante su curso, Zavattini supervisó algunos proyectos como *Cuba baila* (J. García Espinosa, 1960) e *Historias de la revolución* (T. Gutiérrez Alea, 1960), intervino en la preparación de múltiples proyectos nunca llevados a cabo – o sólo remotamente retomados en películas posteriores – y finalmente participó como argumentista de un largometraje filmado por Julio García Espinosa, *El joven rebelde* (1961), sobre un campesino que sube a la Sierra para integrarse en la guerrilla; allá aprenderá a leer y escribir para mejor integrarse en la acción revolucionaria. La otra colaboración concreta por Zavattini fue el comentario escrito para el cortometraje *¡Arriba campesino!* (1961), dirigido por Mario Gallo”.

versátil que trabalhava como escritor, jornalista, pintor, roteirista, e muito mais. Em 1986, Gambetti escreveu sobre a multifacetada figura:

Os momentos fundamentais em uma presença operativa como a zavattiniana são, evidentemente, muitos. Mais numerosos em relação à média, pois trabalhou por quase sessenta anos em tudo: literatura, cinema, pintura, para a televisão, rádio, jornais, como um escritor e literato ou descobridor de escritores, criador de cinema e detector de talentos cinematográficos, pintor e promotor de eventos de arte, roteirista e organizador de projetos de produção, fundador e responsável por iniciativas editoriais, jornalísticas, associativas, rádio-televisivas, políticas. Cesare Zavattini foi e é tudo isso e muito mais. A partir de 1928 até a presente data influenciou longos períodos de nossa literatura e cinema, esteve no centro de qualquer polêmica de pouca importância (a “revolução” de uma palavra no rádio, no final de 1976) e de outras mais relevantes (os anos que Zavattini era sinônimo de Neorealismo e, nele, uma verdadeira revolução cultural na Itália e no mundo, e de “antipatriotismo”, porque de acordo com “bem-pensantes”, os aspectos “negativos” da vida italiana não deveriam ter entrado no contexto de qualquer representação. Sendo já notável na literatura, ele chegou ao cinema em 1936, como protagonista, desde então até hoje).¹³ (GAMBETTI, 2002, p. 16, 17).¹⁴

Desde 2006, dedico-me profissionalmente a escrever roteiros e, para minha dissertação de mestrado, pensei em refletir sobre a contribuição de Zavattini na escrita dos filmes do período neorrealista italiano. Cesare Zavattini sempre defendeu o uso de não-atores nos filmes, uma vez que eles traziam a verdade das experiências de seus próprios cotidianos em seus rostos, em seu modo de falar, de caminhar e de reagir. Assim, ele acreditava que todos poderiam tornar-se atores, ao expressarem da forma mais verdadeira os fatos da vida. A professora doutora Mariarosaria Fabris, especialista brasileira no neorealismo italiano, em seu livro *O Neo-Realismo cinematográfico italiano*, fala sobre Zavattini e sua relação com o uso de não-atores em filmes:

Zavattini levou ao extremo essa proposta, pelo menos no campo teórico: ele esperava que todos se tornassem atores ao menos uma vez na vida, ou seja, que cada um pudesse contribuir para que o cinema expressasse da forma mais verdadeira os fatos dignos de serem expostos à comunidade. Afirmava: “Eu nunca serei contra um

¹³ Em livre tradução: “Los momentos fundamentales en una presencia operativa como la zavattiniana son, evidentemente, muchos. Más numerosos respecto a la media, pues ha trabajado casi por sesenta años en todo: literatura, cine, pintura, para la televisión, la radio, los periódicos, como escritor y literato o descubridor de escritores, creador de cine y detector de talentos cinematográficos, pintor y promotor de manifestaciones de arte, guionista y organizador de proyectos de producción, fundador y responsable de iniciativas editoriales, periodísticas, asociativas, radiotelevisivas, políticas. Cesare Zavattini fue y es todo esos y más aún, de 1928 a esta fecha influyó en largos períodos de nuestra literatura y nuestro cine, estuvo al centro de cualquier polémica de poca importancia (la <<revolución>> de una palabra en la radio, al final de 1976) y de otras más relevantes (los años en que Zavattini fue sinónimo de Neorealismo y, en ello, de una verdadera revolución cultural en Italia y en el mundo, y de <<antipatriotismo>>, porque según los <<bienpensantes>>, los aspectos <<negativos>> de la vida italiana no debieron entrar en el contexto de ninguna representación. Siendo ya notable en literatura, llegó al cine en 1936, como protagonista, desde entonces hasta hoy)”.

¹⁴ No texto, o ano de 1928 refere-se ao início da carreira de Zavattini, quando ele começou a escrever profissionalmente em um jornal em Parma. Sua chegada ao cinema, em 1936, refere-se ao seu primeiro roteiro filmado e lançado comercialmente: *Darò un milione*, dirigido por Mario Camerini.

filme que, mesmo se servindo de personagens ‘falsas’, seja o produto de interesses sociais, morais, vivos e atuais, mas acredito que na trajetória do raciocínio neorrealístico, assim como tinha sido começado de forma unânime tão logo acabou a guerra, tinha que chegar forçosamente o momento da personagem real, a qual tem uma responsabilidade, em relação ao público, infinitamente mais peremptória do que qualquer outro tipo de personagem (FABRIS, 1996, p. 83).

Em muitos dos filmes que Zavattini escreveu, atuavam tanto atores renomados quanto não-atores sem experiência alguma em cinema. No início desta pesquisa, queria analisar a experiência da transformação do roteiro ficcional na hora da filmagem com não-atores e o que eles puderam contribuir na criação desses personagens da “vida real”. Afinal, Zavattini sempre pregava que a realidade tinha que tomar a tela e isto me fez supor, em um primeiro momento, que improvisações com os não-atores deveriam acontecer o tempo todo na etapa da filmagem dos roteiros realizados por Zavattini. Mariarosa Fabris descreve, ainda, que Zavattini, a partir do final da Guerra, persegue duas diretrizes teóricas:

[...] a da *atualidade*, entendida como realidade a ser apreendida antes que se transforme em futuro, e a da *imediatez*, ou seja, uma idéia levada à sua realização sem que nada, ou quase nada, se interponha entre elas. Dessa forma, a representação da realidade seria substituída pela própria realidade, e a câmera movimentar-se-ia a partir de seu contato com essa realidade, abandonando um uso já preestabelecido (FABRIS, 1996, p. 84).

Em muitos momentos de seus escritos, Zavattini fala sobre como fazia seu trabalho de observação da realidade, e um relevante exemplo encontra-se na pesquisa do filme *Roma às 11 Horas* (*Roma Ore 11*, Itália / França, 1952), de Giuseppe De Santis. Em uma entrevista, De Santis relembra como foi o processo de escritura do roteiro:

[...] A outra idéia de Zavattini – uma idéia já presente no cinema italiano de então – foi a de ouvir, senão todas, pelo menos a maior parte das moças que tinham participado da tragédia do desabamento, naquela manhã, à rua Savoia. Para a enquete, Gianni Puccini sugeriu o nome de Elio Petri, então cronista de *L'Unità*. Petri fez um trabalho extraordinário porque conseguiu entrevistar não somente todas as moças, mas também os bombeiros, os vizinhos, os magistrados, enfim, todos os que tinham tido alguma relação com aquele trágico evento. Portanto, é exatamente baseado na experiência humana tão direta, sugerida por Zavattini, e baseado na enquete feita por Petri que nasceu depois o roteiro do filme (FABRIS, 1996, p. 106).

Para entender se havia de fato mudanças e improvisações que afetavam os roteiros de Zavattini na hora da filmagem, pelo fato dos não-atores aportarem suas experiências à história, entendi que teria que comparar seus roteiros com os filmes prontos. Muitas vezes essa comparação é difícil, pois nem sempre se publica a versão do roteiro anterior à filmagem. A maioria dos roteiros publicados de filmes de ficção são versões modificadas após as filmagens, sendo retirado da forma escrita o que não entrou no corte final da edição. Além

disso, esta pesquisa se mostrou muito árdua, pois Zavattini trabalhou em inúmeros filmes (por vezes, nem mesmo creditado), com níveis de responsabilidade diferentes e, muitas vezes, dividindo a autoria dos roteiros com outros escritores. Durante minhas leituras, descobri que alguns roteiros de Cesare Zavattini haviam sido publicados em sua forma original anterior à filmagem. Entretanto, *Umberto D.* é o único filme que teve todo o processo criativo de Zavattini registrado, do primeiro esboço de ideia ao roteiro anterior às filmagens. Esse foi o primeiro trabalho de sua parceria com o diretor Vittorio De Sica, em que ele assinava sozinho o argumento e o roteiro, sem colaborações de outros profissionais. Os textos de seu processo foram publicados na *Rivista del Cinema Italiano*, no mesmo ano do lançamento do filme, 1952, talvez como uma forma de Zavattini mostrar sua autoria nas ideias neorrealistas contidas nessa película. Decidi, então, fazer, como objeto de estudo de mestrado, uma análise do processo criativo da escritura de *Umberto D.* Foi com grande surpresa que descobri que Zavattini deixava pouco espaço para a improvisação e, em minha pesquisa, tento entender as contradições entre o discurso de Zavattini de deixar a realidade tomar a tela e sua obsessão com a história imaginada. Giacomo Gambetti relata, em seu livro *Zavattini Mago y técnico*, que ele mesmo esteve presente, em janeiro de 1952, na primeira projeção mundial do filme *Umberto D.* no cinema Metropolitan de Bolonha e que se sentiu extremamente emocionado ao presenciar o momento histórico. Ele relata também a sensação de espanto que teve ao descobrir que toda a história do filme e os seus mínimos detalhes tinham sido imaginados por Zavattini.

Estive presente [...] em 21 de Janeiro de 1952, no Metropolitan de Bolonha, na primeira projeção mundial de *Umberto D.*, filme com o qual senti uma emoção extraordinária: compreendi que estava diante de um evento histórico em nossa área; descobri por mim mesmo – digo com uma notável satisfação – a grandeza da anunciação de Maria, a torneira, a água, a lâmpada, o formigueiro, o moedor, a barriga, as lágrimas e, em seguida, o sentimento e o pudor de Umberto, sua solidão com Flick. Exceto na diversidade de forma expressiva, o lirismo não me pareceu diferente da poesia escrita. Eu acreditava na força e na personalidade de De Sica. Mas pouco depois, com documentos, comprovei que as imagens, gestos, sentimentos das personagens vistas no filme de De Sica, foram exatamente previstos nas páginas de Zavattini. Eu comprovei a prioridade e, portanto, a importância. Tal como acontece com *Umberto D.*, vendo pela primeira vez *Vítimas da tormenta*, *Ladrões de bicicletas*, *Milagre em Milão*, compreendi que eu sabia muito pouco sobre os rumos da teoria cinematográfica e de Zavattini, porque não considerava essencial a influência e contribuição da escritura ao realizador – eu a via quase exclusivamente como escaleta –, ao resultado isolável e isolada na tela, independentemente do trabalho de preparação e colaboração.¹⁵ (GAMBETTI, 2002, p.7-8).

¹⁵ Livre tradução de: “Estuve presente [...] El 21 de enero de 1952, en el Metropolitan de Boloña, en la primera proyección mundial de *Umberto D.*, filme del que recibí una emoción extraordinaria: comprendí que estaba frente a un suceso histórico en nuestro ámbito; descubrí por mí mismo – lo digo con notable satisfacción – la grandeza de la anunciación de María, el grifo, el agua, la lámpara, el hormiguero, el molinillo, la panza, las lágrimas, y luego el sentimiento y el pudor de Umberto, su soledad con Flick. Salvo en la diversidad de la vía

Apresento, então, neste estudo, uma análise do filme *Umberto D.* com a intenção de entender seu processo criativo, sua metodologia de escrita, assim como de perceber o quanto a história deste filme foi criada por Zavattini e o quanto foi modificada na filmagem e montagem da película.

Ainda hoje, as influências neorrealistas são vistas a todo momento na obra de cineastas importantes e de várias partes do mundo. O iraniano Abbas Kiarostami (1940-2016) e o português Pedro Costa (1958-), para citar alguns, são exemplos de realizadores que trabalham com processos narrativos semelhantes aos propostos pelo Neorrealismo, em que as personagens, com suas ações cotidianas, se destacam e se sobrepõem à trama principal, em vários filmes de suas cinematografias. No Brasil, desde os preâmbulos do Cinema Novo, mas, principalmente nos últimos anos, várias produções que dão muita importância às personagens, seus sentimentos e sua relação com o mundo – deixando a trama do filme em menor plano – têm surgido, como *O Céu sobre os Ombros* (Brasil, 2011), de Sérgio Borges; *Girimunho* (Brasil / Espanha / Alemanha, 2011), de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr.; *Ela Volta na Quinta* (Brasil, 2015), de André Novais Oliveira, para citar exemplos apenas em Minas Gerais. Nesse sentido, verifica-se a importância de um novo olhar, analisando e refletindo sobre a obra de tão significativo roteirista como Cesare Zavattini, procurando compreender sua influência artística também nos dias atuais.

Ao começar a pesquisa sobre o método criativo de Cesare Zavattini, me deparei com uma grande dificuldade que foi a pouca bibliografia encontrada em língua portuguesa sobre o Neorrealismo italiano. Além disso, não consegui encontrar nenhum dos livros escritos por Cesare Zavattini em português. Comecei, então, a empreender buscas pelos textos nas línguas que eu domino – espanhol e inglês. Incentivada por minha orientadora e pela banca de qualificação do meu projeto, voltei à EICTV (Escuela Internacional de Cine y TV), Cuba, após 12 anos de me haver graduado, com o objetivo de encontrar bibliografia em espanhol e também livros raros que não possuem publicações recentes. A Escola me abrigou durante 10 dias nos quais visitei sua biblioteca, em 2016.

expresiva, el lirismo no me pareció diferente al de la poesía escrita. Creí en la fuerza y en la personalidad de De Sica. Pero poco después, con documentos, comprobé que imágenes, gestos, sentimientos de los personajes vistos en el filme de De Sica, estaban exactamente previstos en las páginas de Zavattini. Gusté la prioridad y, por tanto, la importancia. Igual que con *Umberto D.*, viendo por primera vez *Sciucità, Ladri di biciclette, Miracolo a Milano*, comprendí que sabía demasiado poco de los rumbos de la teoría cinematográfica y de Zavattini, pues no consideraba esencial la influencia y el aporte de la escritura al realizador – la veía casi exclusivamente como escaleta -, al resultado aislable y aislado en la pantalla, independiente del trabajo previo de preparación y de colaboración”.

A minha busca por bibliografia em espanhol não foi tão exitosa quanto eu previa, apesar de ter encontrado mais títulos sobre o Neorrelismo italiano e sobre Zavattini do que em português. Em conversas com o professor Jorge Yglesias, da EICTV, fui encorajada, mesmo com o pouco tempo que abrangia o mestrado, a tentar ler e aprender italiano. O professor me relatou que, apesar de não falar português ou italiano, ele aprendera a ler os dois idiomas com a ajuda de dicionários e gramáticas para poder ter acesso ao conteúdo de livros sobre cinema e filmes nestas línguas. Como eu sou fluente em espanhol e nativa em português, idiomas que também provêm do latim, ele considerou que aprender a ler em italiano não seria uma tarefa tão árdua para mim. Comecei, então, a desvendar os muitos títulos escritos por Cesare Zavattin e pensadores de sua obra em italiano, com menção especial à especialista em Zavattini, a professora doutora e pesquisadora italiana Stepania Parigi, que muito refletiu sobre a transposição das ideias neorrealistas de Zavattini para os roteiros que ele escreveu. O maior trabalho de tradução que empreendi foi no texto do livro de Cesare Zavattini, *“Dal soggetto ala sceneggiatura. Come si scrive un capolavoro: Umberto D.”*, que contém todo o processo criativo da escritura do roteiro do filme. Tal processo de tradução me fez mergulhar no mundo das ideias e escritos de Zavattini, como quem tenta desvendar um mistério.

Cabe destacar ainda, falando sobre idiomas, que a gramática da língua portuguesa recebeu uma reforma ortográfica que entrou em vigor em janeiro de 2009. Até então, o Neorrealismo italiano era escrito com um hífen e sem dobrar o “R”: Neo-realismo. A grande maioria da bibliografia em português consultada para este trabalho foi editada antes da reforma. Há até mesmo livros que têm em seu título o nome do movimento com o hífen. Decidi manter as referências retiradas de livros em sua ortografia original. Por esse motivo, em muitas citações, a palavra Neorrealismo está transcrita como Neo-realismo.

Esta dissertação foi dividida em três capítulos, abordando, primeiramente para efeito de recorte e contextualização, o Neorrealismo italiano e como este movimento chega propondo outro olhar para a estrutura narrativa clássica, em que a personagem ganha mais importância do que a trama.

O segundo capítulo apresenta a trajetória da carreira de Cesare Zavattini até o cinema e sua inserção no movimento cinematográfico italiano, seu trabalho como roteirista e sua parceria com o diretor Vittorio De Sica. No subitem denominado “Zavattini: Entre a realidade e a ficção” são expostas as contradições da figura deste pensador que carregava em si uma luta entre sua vontade de sempre retratar a realidade das pessoas e sua mente super-imaginativa que criava histórias ficcionais sem parar.

O terceiro capítulo aborda especificamente o processo criativo do filme *Umberto D.*. A princípio, analisa-se o contexto em que a publicação dos textos sobre o filme aparece e também se abarcam conceitos básicos e terminologia de roteiro, além de explicações sobre algumas decisões de tradução para o português de nomenclaturas usadas por Zavattini em italiano. O capítulo foi dividido nos seguintes subitens: “Premissa e argumento”, em que são analisados os primeiros passos em que a história é descrita em intenções e narrativa, e “Escaleta e roteiro”, no qual estas etapas são comparadas com o filme lançado, através de análise.

Nas considerações finais, destaca-se o importante papel de Zavattini na inovação narrativa neorrealista e sua relevância ainda hoje. Dessa forma, a intenção é construir uma análise reflexiva sobre o tema da dissertação, direcionado ao entendimento de estudos sobre narrativa e ao ofício de roteiristas.

CAPÍTULO 1 - A NARRATIVA NO NEORREALISMO ITALIANO

Ao classificar os filmes em gêneros narrativos abrangentes para determinar a sua função, potencial, relevância e vigência, o professor português da Universidade da Beira Interior, Luís Nogueira, apresenta, em seu livro *Manuais de Cinema II – Gêneros Cinematográficos*, quatro grandes grupos, como ele descreve abaixo:

No que respeita ao cinema, temos então uma repartição quadripartida essencial, sendo que a estes quatro gêneros fundamentais podemos fazer corresponder funções específicas: **a ficção**, que tem como objectivo essencial o entretenimento e que assenta formalmente na narrativa; **o documentário**, que tem como objectivo fundamental o testemunho e a reflexão sobre a realidade, partindo desta; **o experimental**, cujo objectivo é sobretudo expandir e explorar as formas, as técnicas e os métodos da criação cinematográfica; **a animação**, cuja propensão para o maravilhoso assegura à imaginação um papel absolutamente fulcral no seu processo criativo e na sua pluralidade estética. (NOGUEIRA, 2010, p. 5-6, grifo do autor).

Considerando que a animação pode ser ou não narrativa e usar a linguagem da ficção ou do experimental, e até mesmo do documentário, pode-se dizer que haveria basicamente três categorias em que os filmes poderiam ser divididos: o filme de ficção, o documentário e o experimental.¹⁶ As tradições dos filmes experimentais e documentais deram aos seus autores liberdade, no que diz respeito a sua forma de contar ou de não contar uma história: nasceram libertos de uma necessidade narrativa padronizada. Já o cinema de ficção se constituiu como herdeiro da tragédia aristotélica e, de certa forma, se manteve preso a preceitos narrativos básicos. Para Aristóteles, a invenção de um mito, ou de uma história, seria a produção de uma imagem poética, não fiel à vida como ela acontece, mas, sim, à uma caracterização enobrecedora e verossímil de fatos que levariam a algo novo. Ou seja, as histórias não

¹⁶ “[...] nós devemos notar que *nem* todo texto cinemático [filme] é narrativo. Filmes documentários, por exemplo, não precisam ser narrativos. Ainda mais compreensível é dizer que nem todas as partes do texto cinemático são partes narrativas destes textos. No que diz respeito ao gênero, os textos cinemáticos foram classificados em geral nos seguintes termos: 1) Filmes narrativos [ou ficções]; 2) documentários; 3) filmes experimentais; 4) desenhos animados; A palavra ‘narrativa’ é usada na primeira categoria acima, mas desenhos animados são usualmente narrativos, e elementos narrativos podem estar presentes em documentários e em filmes experimentais. Outras classificações gerais fazem uma distinção de dois desdobramentos entre filmes narrativos e documentais, ou entre filmes ficcionais e não ficcionais” – Tradução livre de: “[...] we must note that *not* every cinematic text *is* narrative. Documentary films, for example, may not be narrative. Even more comprehensively, we can say that not every part of cinematic texts is part of the narratives of these texts. With regard to genre, cinematic texts in general have been classified in terms of the following: 1) narrative films, 2) documentaries, 3) experimental films, 4) animated cartoons; The word ‘narrative’ is used in the first category above, but animated cartoons are also usually narrative, and elements of narrative may be present in documentaries and experimental films. Other possible classifications of cinematic genres may dispense with animated cartoons, as they can usually be classified as narrative films. Further general generic classifications make a two-fold distinction between narrative and documentary films, or, between fictional and non-fictional films”. (TALIB, *Web-book*, cap. 11, grifo do autor).

precisam imitar a vida como ela acontece, com seus momentos cotidianos, inexplicáveis ou “entediantes”. As narrativas deveriam contar histórias em que ações excitantes e/ou dramáticas fossem sendo desencadeadas até uma catarse, um clímax, para logo terminarem com uma lição. As personagens existem para serem protagonistas desses enredos emocionantes com início, meio e fim. Na introdução à edição de 2015 da *Poética*, de Aristóteles, o tradutor e doutor em História da Filosofia Antiga pela Université de Paris I, Paulo Pinheiro, aponta:

Aristóteles por sua vez enaltece o mito, tornando o caráter da personagem (aquilo que a caracteriza) um efeito construído, sobretudo, na composição do enredo, e que, se bem realizado, deveria produzir a *metabásis* (*peripéteia*, *anagnorisis* e *páthos*, traduzidas, respectivamente, como ‘reviravolta’, ‘reconhecimento’ e ‘comoção emocional’) pela qual o drama trágico atinge o seu termo com a catarse do pavor e da compaixão gerados pela própria ação dramatizada. (PINHEIRO apud ARISTÓTELES, 2015, p. 19-20).

A mimese (*mímesis*) é uma inclinação do homem a introduzir novidades na representação de fatos e ações. Não é contar como um relato – exatamente como as coisas acontecem (*apangelia*), mas como deveriam acontecer. Aristóteles considerava que para fazer uma boa composição de um mito (um enredo de ações com início, meio e fim) seria necessário que os eventos não fossem nem muito curtos nem muito extensos, ou seja, que contivessem exatamente o necessário para mover a trama de fatos que levariam a um ápice/clímax para chegar a um final, produzindo uma *metábasis* (reviravolta, reconhecimento e comoção emocional).

Para Aristóteles, a história tomada como *apangelia* não tem finalidade, ou seja, não possui um desfecho necessário, enquanto que o enredo trágico se orienta, justamente, pela finalidade a ser alcançada. Por meio do enredo trágico, a catarse deve ser alcançada. A catarse constitui o acontecimento final para o qual concorrem todos os elementos da tragédia, mas como o enredo tem predominância sobre as demais partes – Aristóteles o considera como a parte mais importante (*mégiston*), a sua composição deve ser considerada como um elemento preponderante na promoção do acontecimento trágico por excelência, ou seja, a catarse. (PINHEIRO apud ARISTÓTELES, 2015, p. 17-18).

Até a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a maioria dos filmes de ficção produzidos e com sucesso de público comumente contavam histórias que obedeciam a um enredo de desencadeamento de ações e eventos que buscavam levar a certo clímax/catarse do espectador. Toda ação existente, toda cena proposta tinha em si um sentido de mover a trama principal e levá-la ao momento de resolução do conflito. A indústria de filmes de ficção entendeu que seguir esse raciocínio seria uma receita de sucesso e de entendimento por parte do público. Até mesmo filmes de cineastas mais inovadores acabavam seguindo certas regras

narrativas. Entrar em um cinema era esperar que exatamente essa estrutura fosse reiterada dentro das diferentes histórias filmadas.

A mais importante dessas partes é a trama dos fatos, pois a tragédia é a mimese não de homens, mas das ações e da vida [a felicidade e a infelicidade se constituem na ação, e o objetivo visado é uma ação, não uma qualidade; pois, segundo os caracteres, os homens possuem determinadas qualidades, mas, segundo as ações, eles são felizes ou o contrário]. Então, não é para constituir caracteres que aqueles que atuam se dedicam à mimese, os caracteres é que são introduzidos pelas ações. Assim sendo, os fatos e o enredo constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é, de tudo, o que mais importa. (ARISTÓTELES, 2015, p. 79-80).

As indústrias nacionais de cinema da Europa haviam vivido significativo desenvolvimento nos anos de 1910, interrompido com a Primeira Guerra Mundial (1914-1919). Houve uma retomada da produção, mas a ascensão do fascismo e a perseguição a judeus levaram aos Estados Unidos grandes nomes do cinema europeu, principalmente alemães e austríacos. Por isso, Hollywood vivia, na década de 1930, seu grande auge. As bases de seu cinema clássico de ficção vinham sendo estabelecidas desde o chamado “pai da linguagem cinematográfica”, D. W. Griffith (1875-1948), nas décadas de 1900 e 1910, e ganharam influências europeias que obtinham grande sucesso. As histórias se apresentavam quase sempre com uma estrutura crescente de ações contínuas, com início, meio e fim. Nada poderia incomodar o espectador que contava com o fácil entendimento da obra, podendo se esquecer de que o filme tinha sido atuado, filmado e montado, como parte de um processo artístico e cinematográfico. Como afirma David Bordwell, em *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*: “a narração sabe mais do que qualquer um dos personagens ou todos eles, esconde relativamente pouco (basicamente ‘o que vai acontecer a seguir’) e quase nunca reconhece que está se dirigindo ao público” (BORDWELL, 2005, p. 285).

Hollywood proporcionava o prazer a seus consumidores: a segurança de que o mundo continuaria como ele “é”, usando constantemente a imagem estereotipada do que seria “bom” ou “mau”, agradável ou não. Os espectadores ficaram acostumados a entender, principalmente, o que já se encaixava no modelo previamente estabelecido nesses estereótipos. Entretanto, algo mudou a partir de 1945. Os filmes não passariam ilesos aos horrores vividos por milhões de pessoas durante a Segunda Guerra Mundial.¹⁷ Não se

¹⁷ Algo parecido aconteceu também antes. Os primeiros movimentos de vanguarda cinematográfica surgiram logo após a Primeira Guerra Mundial, confrontando os padrões narrativos estabelecidos então e propondo novas perspectivas ao cinema como forma artística. “Os cineastas futuristas italianos, os defensores soviéticos do cinema ‘não representado’, o grupo francês dos ‘impressionistas’, os grafistas e artistas plásticos do cinema

conseguiria mais evitar um engajamento político e social como resposta à destruição, à fome, ao desemprego e à morte. O movimento cinematográfico neorrealista italiano, principalmente, levaria às telas um cinema modificado pela experiência dessa guerra.

Os filmes produzidos na Itália fascista de Benito Mussolini (1883-1945) dos anos de 1930 seguiam um semelhante raciocínio escapista de Hollywood. Entretanto, em 1940, o governo fascista declarava guerra à França (unindo-se à Alemanha) e, à medida que o conflito avançava e seguia para seu final, a Itália torna-se um país devastado e com grandes dificuldades financeiras. Essa realidade estava longe dos cinemas italianos que projetavam ora produções nacionais com histórias fantasiosas, chamadas de “telefones brancos” (a maioria dos telefones na Itália da época tinham cor preta por serem mais baratos; só os telefones de pessoas abastadas ou de aristocratas eram brancos) ora produções glamorosas de Hollywood, romantizadas e distantes do que se passava no país. “Começava a ser rechaçada aquela imagem de Itália apresentada nas produções dos *telefoni bianchi*, que, ao promoverem o cinema como evasão, se tornaram para o fascismo uma arma ideológica mais eficaz do que os filmes de propaganda propriamente ditos” (FABRIS, 1996, p. 70).

Nesse contexto, apareceram filmes de cunho humanista, com roteiros que não seguiam os caminhos tradicionais de se contar uma história, filmados em locações reais, em sua maioria nas ruas das cidades ou no campo, usando atores não-profissionais e luz natural. O Neorrealismo Italiano¹⁸, como foi denominado este movimento, chegava clamando que o cinema deveria enxergar a realidade sem embelezamento. Apesar de alguns filmes pré-neorrealistas (filmes que anunciavam mudanças no cinema italiano) terem sido filmados ainda durante os anos de conflitos, seria no pós-guerra que vários cineastas italianos sentiriam a necessidade de levar suas câmeras não para as construções de mentira, os cenários do estúdio romano Cinecittà, mas para a vida, para a realidade, para as ruas destruídas¹⁹. A vontade era

alemão, todos eles, antes da Segunda Guerra Mundial, se reclamaram de vanguarda; outros lhes sucederam” (AUMONT; MARIE, 2008, p. 256).

¹⁸ “Luchino Visconti atribui a paternidade do termo a Mario Serandrei, que o havia empregado ao referir-se a *Ossessione* (1943), do qual foi montador: ‘Não sei como poderia definir esse tipo de cinema se não como o epíteto de neorrealístico’. Segundo outros autores, teria sido cunhado pelo crítico Umberto Barbaro, que o havia usado ao resenhar o filme *Quaid es Brumes*, de Marcel Carné, na revista *Film*, a 5 de junho de 1943. O nome, dessa forma, nascia dois anos antes do que o próprio fenômeno. (FABRIS, 1996, p. 33).

¹⁹ “O que espanta, no Neo-realismo, é a estreita relação entre a realidade italiana e as preocupações dos cineastas. É um cinema que se obstina em restituir a problemática do país, como grita Lattuada [‘*Paghiamo I Nostri Debiti*’ in *Film d’Oggi*, junho de 1945], em sua famosa epígrafe: ‘Somos mendigos? Mostremos nossos farrapos. Somos vencidos? Olhemos nossos desastres: são devidos à Máfia, à carolice hipócrita, ao conformismo, à irresponsabilidade, à educação defeituosa? Paguemos todas as nossas dívidas com um amor feroz à honestidade e o mundo participará emocionado nesse grande combate com a verdade... Nada revela melhor que o cinema os fundamentos de uma nação” (HENNEBELLE, 1978, p. 65-66).

de registrar a realidade e os sentimentos dos italianos, em seus pequenos grandes dramas cotidianos.

O país estava em ruínas, mas a tomada de consciência das massas populares parecia ser uma garantia para o futuro democrático da nação. Para os homens de cultura impunha-se a necessidade de registrar o presente – e por presente entendia-se a guerra e a luta da libertação –, de fazer reviver o espírito de coletividade que havia animado o povo italiano. Na cultura do imediato após-guerra, esse papel de cronistas será desempenhado principalmente pelos cineastas (FABRIS, 1996, p. 37).

Existe uma unanimidade entre os críticos cinematográficos em definir que o filme *Roma Cidade Aberta* (*Roma, Città Aperta*, Itália), de Roberto Rossellini, em 1945, seria o marco inicial do Neorrealismo italiano. Entretanto, não há tal unanimidade em definir quanto tempo o Neorrealismo durou (nem qual filme encerra este período) ou o que exatamente foram suas características principais como movimento. “Quanto à definição do que foi o neo-realismo, à afirmação de Lino Micciché, ‘foram tantos os neo-realismos quantos foram os neo-realistas’, poderíamos acrescentar que houve/há/haverá tantos neo-realismos quantos foram/são/forem os críticos do neo-realismo” (FABRIS, 1996, p. 116). Mas, a maioria dos críticos pesquisados considera que a força do Neorrealismo italiano existiu entre os anos de 1945 e 1952, e aponta também para três diretores que seriam os mais significativos do movimento, a trindade neorrealista: Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica (o diretor Giuseppe de Santis aparece em alguma medida como sendo importante, mas não um dos mais significativos).

No livro *O Neo-Realismo cinematográfico italiano*, Mariarosaria Fabris faz um sério levantamento de análises de vários críticos italianos sobre quais foram as características comuns entre os filmes para entender o que teria sido o movimento e também quanto tempo este durou. A autora chega à conclusão de que não haveria uma resposta clara para definir os elementos neorrealistas como se o movimento fosse um livro de regras a serem seguidas. Isso não implica que esse cinema não tenha uma característica comum que é ser um “determinado tipo de produção cinematográfica que entre 1945 e 1952 (em maior ou menor medida e com resultados mais ou menos positivos)” que levou o público “a refletir sobre as relações entre homem e sociedade” (FABRIS, 1996, p. 148). Entretanto, algumas características estilísticas ficaram conhecidas como sendo neorrealistas. O crítico de cinema francês, jornalista e teórico Guy Hennebelle, citando Raymond Borde e André Bouissy (em sua obra *Le Néoréalisme Italien*, de 1959), enuncia dez principais elementos estilísticos que definiriam o movimento Neorrealista:

1) A utilização freqüente dos planos de conjunto e dos planos médios e um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidades. 2) A recusa dos efeitos visuais (superimpressão, imagens inclinadas, reflexos, deformações, elipses), caros ao cinema mudo: o Neo-realismo retoma o cinema lá, onde os irmãos Lumière o tinham deixado. 3) Uma imagem acinzentada, segundo a tradição do documentário. 4) Uma montagem sem efeitos particulares. 5) A filmagem em cenários reais. 6) Uma certa flexibilidade na decupagem, implicando um recurso freqüente à improvisação. 7) A utilização de atores eventualmente não-profissionais. 8) A simplicidade dos diálogos. 9) A filmagem de cenas sem gravação [de áudio], sendo a sincronização realizada posteriormente. 10) Utilização de orçamentos módicos (HENNEBELLE, 1978, p. 67).

Para efeito deste estudo, entretanto, o mais importante não seriam as características estilísticas, mas, sim, a forma como esse cinema propõe a relação do homem com o mundo, trazendo para o cinema de ficção uma nova forma de se contar uma história. O Neorealismo italiano tem como inspiração outros ‘realismos’ registrados pela História do Cinema: o realismo mudo italiano (Sperduti nel Buio, Assunta Spina), o realismo populista francês (de Feyder a Renoir, Clair, Carné e Duvivier) e o realismo socialista soviético. “É um realismo de origem documentária, voltado para a conscientização social e baseado nos valores humanos: ‘é um cinema do homem’ ” (FABRIS, 1996, p. 119 – descrevendo o pensamento do crítico Mario Verdone). É importante ressaltar que vários cineastas italianos considerados neorealistas tiveram contato com os cineastas do realismo francês. Luchino Visconti foi assistente de Jean Renoir (1894-1979) nos filmes *Toni* (França, 1935), *Les Bas-Fonds* (França, 1936) e *Une Partie de Campagne* (França, 1936). Além disso, Renoir filmou na Itália.²⁰ Toda a inspiração nos movimentos realistas traz para os filmes a vontade de se filmar o real, com filmagens em locações e fora dos estúdios, com o uso de luz natural que traziam às telas a textura do mundo. Além disso, os cineastas queriam filmar pessoas do povo italiano, com cicatrizes, rugas e rostos reais, em contraponto aos atores e atrizes maquiados e embelezados dos cinemas fascista italiano e de Hollywood. O uso de não-atores no Neorealismo aparece como recusa da estética considerada escapista. E, sobretudo, o Neorealismo italiano se inspira em outros realismos pela visão humanista, social e política do mundo. A preocupação com os problemas humanos traz uma sensação do documental e do real aos filmes. Há documentários neorealistas, mas a maioria dos filmes deste movimento (e os mais famosos também) são ficcionais que procuram traduzir o real para a tela.

Encontra-se na narrativa uma grande mudança de paradigma para o cinema de ficção. As histórias neorealistas dão maior importância às personagens do que às ações da trama. Há uma mudança da relação entre trama (*plot*, enredo) e personagem. Os filmes neorealistas não

²⁰ Visconti também foi assistente de Renoir na Itália. “*Tosca*, que acabou sendo dirigido por Carlo Koch, pois a guerra obrigou Renoir a regressar a seu país.” (FABRIS, 1996, p. 92).

obedecem à narrativa aristotélica, em que todas as ações movem a trama em direção a uma solução para o conflito estabelecido no início da história. O filme neorrealista tem um *plot* que não é o centro do filme; as personagens, suas sensações e pequenos momentos, são mais importantes para o filme neorrealista do que o enredo. Assim, esse cinema está mais interessado na personagem do que propriamente no desenrolar da trama.

O que define o neo-realismo é essa ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neo-realismo), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo. Talvez isso seja tão importante quanto a conquista de um espaço puramente ótico na pintura ocorrida com o impressionismo. (DELEUZE, 2013, p. 11).

O filósofo francês Gilles Deleuze considera que o Neorrealismo italiano inaugura o chamado cinema moderno. Para ele, o cinema clássico tiraria da história tudo o que não importa para mover a trama, chamando tudo o que atrapalha o desencadear de ações de “tempo morto”. Os cineastas neorrealistas, entretanto, valorizam todos os pequenos momentos que possam expor algum aspecto da sociedade que o protagonista está circunscrito ou que possam revelar alguma característica da personagem, sem que esta revelação desemboque em um grande acontecimento. Deleuze descreve a passagem da imagem-ação (que corresponderia ao cinema clássico) à imagem-tempo (concernente ao cinema moderno). O teórico norte-americano David Bordwell assim explica:

De modo geral, a narração clássica revela sua discricção colocando-se como uma inteligência *editorial* que seleciona alguns fragmentos temporais para um tratamento em grande escala (as cenas), promove o enxugamento de outros e apresenta os demais de um modo enormemente comprimido (as seqüências em montagem), eliminando, simplesmente, os eventos sem consequência. (BORDWELL, 2005, p. 287).

O tempo morto revela-se, assim, o cerne do Neorrealismo. Nesse sentido, seria muito pouco dizer que o cinema moderno rompe com a narrativa, pois esta “ruptura” seria apenas uma consequência de algo maior. A grande invenção do Neorrealismo, para Deleuze, é que não mais se acredita da mesma maneira nas possibilidades de agir ou de reagir sobre as situações que se apresentam na vida. Ainda, assim, não há passividade. Entende-se que não há a necessidade da ação imediata quando uma situação se apresenta, como o padrão clássico que introduz um conflito e uma resolução. Há tempo para elaboração. O que acontece é uma reflexão das personagens neorrealistas sobre um ou mais acontecimentos que se apresentam nos filmes, inspirados na vida cotidiana.

As distinções, por um lado entre o banal e o extremo, e por outro entre o subjetivo e o objetivo, têm um valor, mas somente relativo. Valem para uma imagem ou para

uma sequência, mas não para o conjunto. Valem ainda em relação à imagem-ação, que elas questionam, mas já não valem plenamente para a nova imagem que nasce. Indicam polos entre os quais há constante passagem. Com efeito, as situações mais banais ou cotidianas liberam “forças mortas” acumuladas, iguais à força viva de uma situação-limite (é o caso, em *Umberto D*, de De Sica, da sequência do velho que se examina e acha que está com febre) (DELEUZE, 2013, p. 15-16).

Se, como afirma Bordwell, “na construção clássica da fábula, a causalidade é o princípio unificador primário” (BORDWELL, 2005, p. 280), nos filmes neorrealistas, há várias cenas que barram a constante crescente das ações em direção ao desenlace, cenas com outro tipo de ações que não necessariamente movem a trama: elementos de retardo da história básica, do enredo; elementos que atrasam a sensação do espectador em relação à “o acontece depois”. É como se tudo ficasse em suspenso para que um pequeno momento fosse apresentado. O impulso neorrealista é de problematizar os processos políticos, sociais e psicológicos da história promovendo uma experiência de sensações. Podem até parecer momentos incoerentes, mas não são porque constroem uma visão maior e mais complexa do mundo que está sendo apresentado. A vontade dos filmes parece ser a de convidar à reflexão sobre o mundo, a realidade e os sentimentos das personagens, sem promover a passividade, mas, também, sem tentar uma sobre-intelectualização²¹.

Uma das figuras fundamentais do Neorrealismo italiano, e objeto deste estudo, é o roteirista e pensador do movimento Cesare Zavattini (1902-1989) que escreveu filmes, como *Vítimas da Tormenta* (*Sciuscìa*, Itália, 1946), *Ladrões de Bicicletas* (*Ladri di Biciclette*, Itália, 1948), *Milagre em Milão* (*Miracolo a Milano*, Itália, 1951) e *Umberto D*. (Itália, 1952), todos dirigidos por Vittorio De Sica, em uma proficiente parceria entre roteirista e diretor. Nesses filmes, cenas singelas e únicas, sem necessária relação causal, se apresentam em histórias que são aparentemente suspensas para dar lugar a momentos do cotidiano de uma personagem e sua miséria. Momentos que despertam encanto e a reflexão sobre a vida por serem banais, triviais, ordinários. Eles encontram beleza e graça no infinitamente pequeno, como o fazer do café ou o amanhecer em um cortiço ou crianças brincando na rua com quase nada. Deleuze explica:

Quando Zavattini define o neo-realismo como uma arte do encontro – encontros fragmentários, efêmeros, interrompidos, fracassados –, o que ele quer dizer? É o que acontece nos encontros de *Paisà*, de Rossellini, ou de *Ladrões de Bicicletas*, de De Sica. E, em *Umberto D*, De Sica constrói a célebre sequência que Bazin dava como exemplo: a jovem empregada entrando na cozinha de manhã, fazendo uma série de gestos maquinais e cansados, limpando um pouco, expulsando formigas com um

²¹ Para Bazin, “o Neo-realismo recusa-se a fazer uma análise (política, moral, psicológica, lógica, social e tudo o mais que você quiser) dos personagens e de suas ações”. Ele considera a realidade como um bloco não incompreensível, mas indissociável” (apud HENNEBELLE, 1978, p. 68).

jato d'água, pegando o moedor de café, fechando a porta com a ponta do pé esticado. E, quando seus olhos fitam sua barriga de grávida, é como se nascesse toda a miséria do mundo. Eis que, numa situação comum ou cotidiana, no curso de uma série de gestos insignificantes, mas que por isso mesmo obedecem, muito, a esquemas sensório-motores simples, o que subitamente surgiu foi uma *situação ótica pura*, para a qual a empregadinha não tem resposta ou reação. [...] É um cinema vidente, não mais de ação (DELEUZE, 2013, p. 10-11).

Zavattini acreditava em um cinema que levasse à reflexão e que pregasse o humanismo. A solidariedade humana é umas das marcas mais profundas do Neorrealismo italiano: depois da guerra, só podemos contar uns com os outros porque já não resta nada. “Na arte neo-realista, o tema do povo é organicamente ligado ao tema da solidariedade entre os homens” (KOGAN apud HENNEBELLE, 1978, p. 69).

E como, então, poderiam cineastas de todo o mundo fazer os mesmos filmes, depois da experiência de *Ladrões de Bicicletas*, de Vittorio De Sica? Ou de *Alemanha, Ano Zero* (*Germania, Anno Zero*, Itália, 1948), de Roberto Rossellini? Ou ainda de *A Terra Treme* (*La Terra Trema*, Itália, 1948), de Luchino Visconti? Não poderiam. Esse movimento influenciou cineastas contemporâneos a sua época e de várias nacionalidades. Também modificou o modo de filmar até mesmo do consagrado cinema clássico hollywoodiano, como Billy Wilder (1906-2002) e Alfred Hitchcock (1899-1980) que passaram a incorporar em suas narrativas momentos singelos e banais de suas personagens. Influenciou, ainda, novas gerações de cineastas da própria Itália, como Pier Paolo Pasolini (1922-1975), além de cinematografias mundiais que estariam por vir, como a Nouvelle Vague francesa (fim dos anos 1950 e meados da década de 1960), o Cinema Novo latino-americano (anos 1950 a 1970) ou mesmo o dinamarquês Dogma 95 (anos 1990).

O Neorrealismo italiano durou somente alguns poucos anos e, apesar de os filmes terem muito sucesso com a crítica, o movimento original aparece como uma resposta honesta à Guerra e, com os novos rumos da Itália, ele se enfraquece. Outros cineastas italianos advindos do Neorrealismo, como Michelangelo Antonioni (1912-2007 – diretor de *Gente del Po*, durante o Neorrealismo) e Federico Fellini (1920-1993 – que foi roteirista de filmes como *Roma Città Aberta e Paisá*), despontaram para novos caminhos antípodas ao movimento, mas sempre, de algum modo, contemplando as influências da experiência neorrealista em sua obra. O Neorrealismo italiano segue sendo um dos movimentos cinematográficos que mais influencia novos cineastas até hoje.

CAPÍTULO 2 - A TRAJETÓRIA DE CESARE ZAVATTINI ATÉ O NEORREALISMO

Cesare Zavattini foi um intelectual que atuou em várias áreas dos meios de comunicação e artes. Ele foi jornalista, escritor, poeta, pintor, roteirista, autor e organizador de projetos cinematográficos na Itália e América-latina, escreveu quadrinhos para revistas, esteve à frente de iniciativas editoriais e radio-televisivas e foi um filósofo que, por toda sua vida, teorizou sobre a vida, a humanidade, a política, o cinema e a arte. Neste estudo, interessa sua carreira no mundo cinematográfico, principalmente em sua decisiva atuação no movimento neorrealista italiano.

Cesare Zavattini nasceu em uma pequena cidade chamada Luzzara, na província de Reggio Emilia, no dia 20 de setembro de 1902. Primogênito dos cinco filhos de um casal que tinha um modesto caffè-albergo na cidade, estudou também em Bergamo, Roma e Alatri onde terminou o segundo grau. Mudou-se para Parma para estudar Direito e, em 1923, começou a dar aulas em um colégio, por acaso, debutando como jornalista quando escreveu um breve artigo para a *Gazzeta di Parma*, em que narrava um domingo de excursão com seus alunos. Em 1925, viu pela primeira vez um filme que o tocou profundamente, *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*, EUA), de Charles Chaplin.²² Em 1928, abandonou a carreira de professor para dedicar-se somente ao jornal que, por causa do fascismo, teve que mudar de nome, tornando-se *Corriere Emiliano*. Em 1930, trasladou-se para Milão, sede das maiores empresas editoriais da região. Começou trabalhando como corretor de provas editoriais no grupo *Rizzoli*, mas logo passou a redator. Em 1931, publicou seu primeiro livro *Parliamo tanto di me*, que lhe trouxe grande prestígio, e continuou trabalhando para o grupo editorial.

Em um dos semanários do *Rizzoli*, começou a escrever crônicas cinematográficas imaginárias, como se fosse um correspondente em Hollywood, com o pseudônimo de “Jules Parme”. Foi dessa forma irreverente que aconteceu o início de sua carreira no cinema. Em seu livro *Diario di Cinema e di Vitta* (lido em espanhol *Diário de Cine y de Vida*), na data de 29 de abril de 1966, Zavattini conta uma história que acontecera em um banquete em Hollywood em homenagem a ele e a Vittorio De Sica (o evento ocorrera, provavelmente, em 11 de

²² No prólogo da edição espanhola do livro de Cesare Zavattini, *Milagro en Milán y otros relatos*, Alonso Ibarrola fala sobre o chamado da sétima arte que sentiu Zavattini: “De todos modos, el auténtico inicio de su carrera cinematográfica, el despertar de su vocación cinematográfica había surgido en Parma en 1925. Un día de ese año su vida registra un hecho, aparentemente sin importancia, como es el de asistir a una sesión cinematográfica. En la cartelera del cine se exhibe un cartel con el título La quimera del oro.” (IBAROLLA apud ZAVATTINI, 1983, p. 13-14)

fevereiro do mesmo ano). Em uma roda, falavam de como eles começaram na carreira cinematográfica:

Durante o brinde eu disse que tinha começado minha carreira havia trinta e cinco anos escrevendo em Milão, com o pseudônimo de Jules Parme, correspondências de Hollywood, inventadas, e que tinha vindo a comprovar e que tinha encontrado alguns vestígios da minha juventude e uma brilhante hospitalidade. Um homem pequeno, branco, me deu um tapinha no ombro! “Sou Polonsky”. Seguiu-se um silêncio interminável durante o qual eu recuperei o nome como se dentro de um poço sem fundo. Aquele amável senhor me mandava, por volta de 1934, para o semanário do *Rizzoli*, meticolosos pacotes de fotografias de [Mary] Pickford, de Douglas [Fairbanks], de Greta [Garbo], de [Charles] Chaplin, e brigávamos por correspondência. Nós nos abraçamos três vezes.²³ (ZAVATTINI, 2002, p. 239).

Zavattini sonhava em escrever para o cinema e, em 1934, terminou um roteiro *Darò un Millone*, adaptado de um conto seu “*Buoni per un Giorno*”. O roteiro acabou chegando às mãos dos estúdios de Roma e, com ajustes de outros colaboradores, foi filmado por Mario Camerini, em 1936. Zavattini foi até Roma para acompanhar o processo e se decepcionou com tantas intervenções em sua história original. Voltou para Milão e continuou escrevendo, além de realizar várias publicações em revistas humorísticas (com a comédia questionava o fascismo). Tornou-se diretor da publicação *Cinema Illustrazione*, uma revista semanal de entretenimento e informação com abertura para a crítica cinematográfica especializada. Trabalhou para o grupo editorial *Mondadori*, interferindo em todo tipo de publicações e escrevendo roteiros para histórias em quadrinhos. Sua carreira na literatura também continuou e ele publicou mais livros. Entretanto, apesar da decepção com sua primeira experiência no cinema, não a esquecera. Seu primeiro roteiro foi tão exitoso que a história original de Zavattini deu origem a um *remake* de Hollywood, em 1938: *I’ll Give You a Million*, dirigido por Walter Lang e produzido e distribuído pela Twentieth Century-Fox. Em 1938, escreveu outro argumento e buscou um diretor para levar adiante o projeto. Zavattini encontrou um pretendente, o famoso ator Vittorio De Sica, protagonista e galã de sucessos italianos, que queria se lançar como diretor de cinema. Era o início de uma das maiores e mais bem-sucedidas parcerias entre diretor e roteirista do cinema mundial. Esse argumento não foi filmado logo como queriam os dois e virou um livro “*Totò, il buono*” e só muitos anos mais tarde se tornaria o emblemático filme *Milagre em Milão* (*Miracolo a Milano*, Itália, 1951).

²³ Livre tradução de: “Durante los brindis dije que había empezado mi carrera hace treinta y cinco años escribiendo en Milán, con el seudónimo de Jules Parme, correspondencias desde Hollywood, inventadas, y que había venido a comprobar y había encontrado algunos restos de mi juventud y una brillante hospitalidad. Un hombre pequeño, blanco, me dio una palmada en el hombro! <<Soy Polonsky.>> Siguió un silencio interminable durante el cual recuperé el nombre como desde un pozo sin fondo. Aquel amable señor me mandaba, allá por el 1934, para el semanario de *Rizzoli*, esmerados paquetes de fotografías de la Pickford, de Douglas, de Greta, de Chaplin, y nos peleábamos por correspondencia. Nos abrazamos tres veces”.

FIGURA 1 – Foto de Cesare Zavattini em companhia de um pescador no rio Po, em Luzzara, 1953. Autor: Paul Strand (Arquivo Cesare Zavattini)



Fonte: FONDAZIONE UN PAESE. Cesare Zavattini. Disponível em: <<http://www.fondazioneunpaese.org/cesare-zavattini>>. Acesso em: jun. 2017.

Zavattini se mudou definitivamente para Roma em 1940, animado com a possibilidade de trabalhar como roteirista. Já no mesmo ano, começou com um trabalho não creditado como dialoguista, no filme *San Giovanni Decollato* (Itália, 1940), de Amleto Parlemi, e logo argumentista e roteirista (em colaboração com outros) de *Una Famiglia Impossibile* (Itália, 1940), de Carlo Ludovico Bragaglia. Zavattini aprendeu o ofício de argumentista e roteirista trabalhando nos já mencionados filmes de “telefones brancos”; em sua maioria, comédias leves e escapistas, incentivadas pelo regime fascista, com temáticas bem distantes das preocupações e reflexões neorrealistas que tornariam o roteirista conhecido em todo o mundo. Zavattini escreveu roteiros para filmes dos dois diretores mais conhecidos dessa vertente à época: Alessandro Blasetti (1900-1987) e Mario Camerini (1895-1981). Vittorio De Sica começou também a carreira dirigindo filmes *telefoni bianchi* e pediu a Zavattini que desse algumas opiniões sobre um roteiro que filmaria. Apesar de não aparecer creditado em *Teresa Venerdì* (Itália, 1941), Cesare Zavattini fez críticas e propostas para melhorar a história, que foram muito bem recebidas pelo diretor. Em 1944, Zavattini escreveu o filme *A Culpa dos Pais* (*I Bambini ci Guardamo*, Itália) e esta se tornaria a primeira parceria oficial entre ele e De Sica.

No texto introdutório “*Recordando A Cesare Zavattini*”, da edição espanhola do livro de Zavattini *Diário de Cine y Vida*, de Alonso Ibarrola (2002, p. 46), aponta:

Também nesta discutível órbita do pré-neorrealismo foi sendo colocado *I bambini ci guardamo* [*A culpa dos pais*], onde apesar da presença de cinco outros escritores, o peso de Zavattini na adaptação *Pricò*, o romance de Cesare Giulio Viola – também co-roteirista – parece determinante, apesar da proposta de abordar essa história de Adolfo Franchi. Após o início do filme *Teresa Venerdì*, *I bambini ci guardamo* significa a união definitiva entre De Sica e Zavattini estendida sem interrupção durante os próximos quatorze filmes do ator e diretor (logo ampliada em mais nove colaborações). A partir desse momento a vida profissional de ambos parece se fundir em uma das duplas mais produtivas e célebres da história do cinema mundial. [...] Com *I bambini ci guardamo* [traduzido como "As crianças olham para nós"], De Sica-Zavattini rompem com a trajetória dos filmes anteriores do primeiro [De Sica], inscritos na forma de comédia amigável, e eles abordam um drama social (com momentos próximos ao melodrama de folhetim) ambientado na classe média, visto a partir da perspectiva de um menino marcado pelo egoísmo e frivolidade de seus pais²⁴ (BARROLA apud ZAVATTINI, 2002, p.46).

A Culpa dos Pais é uma tradução estranha ao português. Em italiano, *I Bambini ci Guardano* significa algo como “As crianças nos observam” – que fala muito sobre o filme. É considerado, por vários críticos, junto com *Obsessão* (*Ossessione*, Itália, 1943), de Luchino Visconti, e *Quatro Passi fra le Nuvole* (Itália, 1942), de Alessandro Blasetti, também escrito por Zavattini em colaboração com outros roteiristas, um anúncio do movimento que estava por surgir – um filme que antecipava um dos aspectos do Neorrealismo italiano; o questionamento do padrão moral.²⁵ *I Bambini ci Guardano* é um drama familiar que, de certa forma, questiona a falsa mitologia da família perfeita pregada pelos filmes da época. O protagonista do filme é um menino que sofre com a briga de seus pais. O adultério de sua mãe é perdoado pelo pai, contrariando a “moral italiana”, e ela tenta se dedicar à família. Entretanto, encontra o ex-amante em uma viagem e sucumbe à paixão. O filho passa todo o filme sofrendo ao observar as escolhas da mãe, e tenta impedi-la de deixar o pai pelo amante. Finalmente, ela abandona o marido de vez e este se suicida. O menino termina interno em um colégio de padres, sem a companhia nem da mãe nem do pai.

²⁴ Livre tradução de: “También en esa discutible órbita de pre-Neorrealismo se ha venido situando *I bambini ci guardamo*, donde a pesar de la presencia de otros cinco guionistas, el peso de Zavattini en la adaptación de *Pricò*, la novela de Cesare Giulio Viola – también co-guionista – parece determinante aunque la propuesta de abordar esa historia se deba a Adolfo Franchi. Tras el arranque de *Nacida en viernes* [*Teresa Venerdì*], *I bambini ci guardiamo* significa la definitiva unión entre De Sica y Zavattini extendida sin interrupción durante las siguientes catorce películas del actor-director (luego ampliada en nueve colaboraciones más). Desde este momento las vidas profesionales de ambos parecen fundirse en uno de los dúos más productivos y celebrados de la historia del cine mundial. [...] Con *I bambini ci guardamo* (traducible como “los niños nos miran”) De Sica-Zavattini rompen la trayectoria de las anteriores películas del primero, inscritas en la vía de la comedia amable, y abordan un drama social (con momentos cercanos al melodrama folletinesco) ambientado en la clase media, visto desde la perspectiva de un niño desgarrado por el egoísmo y frivolidad de sus padres”.

²⁵ Mariarosaria Fabris aponta, no livro *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano* (1996, p. 88): “É no âmbito dessa questão que se estabelece o debate em torno das chamadas antecipações do neo-realismo, que surgem entre 1942-1943 e 1945, num período indefinível, pois o cinema dos anos 30, identificado com o fascismo, estava terminando e o neo-realismo já vinha surgindo como consequência dessa luta pela Libertação. Esses filmes, porém, como já dissemos, foram mais uma recusa do cinema fascista do que uma antecipação do neo-realismo”.

Essencialmente, o interesse humano, a medida psicológica, a profundidade cultural de *I bambini ci guardamo* [*A Culpa dos Pais*], não têm muitos precedentes no cinema italiano, e não só no italiano. Os filmes que se seguiram, ao menos no grande decênio de 1942 a 1952, estavam nessa linha e nessa perspectiva²⁶ (GAMBETTI, 2002, p. 22).

Apesar de ser um filme diferente dos demais da época, a Itália aparece retratada de forma falsa, como se não houvesse um grande conflito no país naquele momento. Era como se a guerra fosse algo que não existisse em 1944. Nesse sentido, o filme ainda não falava da dura realidade da população italiana.

Se para Vittorio De Sica *I Bambini ci Guardano* não era o primeiro filme como diretor, pois já havia realizado *Rose Scarlatte* (1940), *Madalena Zero in Condotta* (1940), *Teresa Venerdì* (1941) e *Un Garibaldino al Convento* (1942), representava, contudo, sua primeira tentativa de maior engajamento moral com a realidade. O ator de sucesso ia se apagando, à medida que, para dar lugar ao diretor, deixando de lado a influência de Camerini, iniciava seu sodalício com Cesare Zavattini (FABRIS, 1996, p. 92).

A parceria entre Cesare Zavattini e Vittorio De Sica se consolidou nesse momento e foi, então, que as ideias humanistas de Zavattini encontraram um grande diretor de atores que tinha a vontade de sair do mundo das comédias medianas da indústria cinematográfica fascista. Tanto o filme *A Culpa dos Pais* quanto o próximo filme de De Sica escrito por Zavattini, *La Porta del Cielo* (1945), não tiveram sucesso comercial, pois foram muito prejudicados pelos censores italianos da época e pelo começo de uma guerra civil que dividiu a Itália em duas – a parceria entre diretor e roteirista ganharia reconhecimento pouco tempo depois. André Bazin – que teve seus artigos e textos críticos publicados em revistas de cinema e cultura na França, entre 1945 e 1958, hoje, reunidos no livro *O que é o cinema?* – escreveu à época:

Aliás, o fascismo, que diferentemente do nazismo, deixou subsistir um determinado pluralismo artístico, interessou-se especialmente pelo cinema. [...] O capitalismo e o dirigismo fascistas serviram pelo menos para equipar a Itália com estúdios modernos. Se eles produziram filmes ineptos, melodramáticos e munificentes, não impediram, contudo, alguns homens inteligentes (e bastante hábeis para filmar roteiros de atualidade sem se subordinar ao regime) de realizar obras de valor que prefiguram suas obras atuais.²⁷ (BAZIN, 2014, p. 282-283).

²⁶ Livre tradução de: “Lo esencial, el interés humano, la medida psicológica, la profundidad cultural de *I bambini ci guardamo*, no tienen muchos precedentes en el cine italiano, y no solo italiano. Las películas que le siguieron, al menos en el gran decenio de 1942 a 1952, estaban en esa línea y en esa perspectiva”.

²⁷ Informação sobre o texto original contida no livro *O que é o Cinema?*: “Texto publicado originalmente em *Esprit*, ano 10, jan. 1948, pp. 58-83” (BAZIN, 2014, p. 281).

FIGURA 2 – Foto de Cesare Zavattini e Vittorio De Sica, 1960



Fonte: ASSOCIAZIONE CINEMATOGRAFICA "LA DOLCE VITA", 2015. Disponível em: <<https://associazioneladolcevita.wordpress.com/2015/06/17/un-piccolo-grande-miracolo-vittorio-de-sica-cesare-zavattini-e-la-porta-del-cielo>>. Acesso em: jun. 2017.

A partir de 1945, após o estarcimento mundial em torno do filme *Roma Cidade Aberta*, de Rossellini, o ano de 1946 avança com a contribuição de Zavattini em dois filmes mais significativos. *Un Giorno nella Vitta*, de Alessandro Blasetti, é um melodrama que se passa em um monastério de monjas. Um dos diretores mais brilhantes e famosos da época do fascismo abraçou o Neorealismo, retratando as religiosas sendo fuziladas por alemães. Cesare Zavattini colaborou no roteiro, mas não interveio no desenho argumental. Entretanto, sua grande e triunfal entrada no Neorealismo foi através do filme *Vítimas da Tormenta* (*Sciucià*, Itália, 1946), outra parceria sua com Vittorio De Sica, em que assinou o argumento e o roteiro junto com Cesar Giulio Viola (autor do livro *Pricò*), Sergio Amidei (roteirista de *Roma Cidade Aberta*) e Adolfo Franci.

A princípio, o filme não foi bem recebido pelo público italiano. Mas, logo, foi exibido em Paris e encantou o mundo, chegando a agradar até aos norte-americanos da *Academy Awards* que outorgaram ao filme o prêmio chamado à época de Oscar Honorário (que, depois, seria transformado em Oscar de Melhor Filme Estrangeiro), em 1947. Os seus roteiristas foram indicados para o Oscar de Melhor Roteiro Original, no mesmo ano.

Vítimas da Tormenta parece ter como guia para seu roteiro uma trama de um filme clássico: dois meninos de rua vendem cobertores roubados para comprar um sonhado cavalo; são presos, mas fazem de tudo para sair do reformatório e encontrar o animal amado. Entretanto, a trama se desloca e o que se torna essencial para a história já não é o enredo, mas,

sim, a vida no reformatório, os maus tratos, a convivência com outros garotos e, sobretudo, como estes meninos se sentem vivendo ali. A experiência de Vittorio De Sica como ator de cinema, aliada a sua ampla visão de direção, fez com que ele se tornasse um grande diretor de atores e não-atores. É importante ressaltar que muitos desses meninos viviam nas condições que o filme traz à tela, por isto foram escolhidos. *Vítimas da Tormenta* tem uma forte veia melodramática, e o espectador é convidado a dividir o sofrimento das crianças no reformatório, mas também se emociona com as constantes atitudes de solidariedade entre os meninos. A solidariedade humana é umas das marcas mais profundas do Neorealismo italiano: depois da guerra, só podemos contar uns com os outros porque já não resta nada. “Na arte neo-realista, o tema do povo é organicamente ligado ao tema da solidariedade entre os homens” (KOGAN apud HENNEBELLE, 1978, p. 69).

As regras clássicas de narração e representação pareciam a Zavattini ser “codificações de limitações”, telas artificialmente interpostas entre o indivíduo e a realidade. O Neorealismo, que ele considerava uma permanente consciência dos meios cinematográficos ao invés de uma expressão de um momento histórico transitório, implicava em uma firme recusa de qualquer gramática e, em vez disto, a adoção de formas abertas a serem experimentadas de acordo com as circunstâncias²⁸ (PARIGI, 2009, p. 12).

Entre 1945 e 1952, período considerado pela crítica como sendo o de maior potencial neorrealista, Cesare Zavattini participou de mais de uma dezena de títulos como argumentista e roteirista. Escreveu para diretores que despontavam no movimento, como Luchino Visconti (*Bellissima*, Itália, 1951), Giuseppe De Santis (*Caccia Tragica*, Itália, 1947 e *Roma, ore 11*, Itália, 1952), Luigi Zampa (*È Più Facile Che un Cammello...*, Itália, 1950) e Alberto Lattuada (*Il Cappotto*, Itália, 1952). Entretanto, foi de sua parceria com Vittorio De Sica que saíram mais filmes em quantidade e em reconhecimento nesse período.²⁹ São eles: *Vítimas da*

²⁸ Livre tradução de: “The classic rules of narration and representation seemed to Zavattini to be ‘codifications of limitations’, artificially interposed screens between the individual and reality. Neorealism, which he considered to be a permanent awareness of the means of cinema rather than the expression of a transitory historical moment, implied a firm refusal of any grammar and instead the adoption of open forms to be experimented with according to circumstances”.

²⁹ O reconhecimento mundial dos filmes neorrealistas não necessariamente significa o seu sucesso de bilheteria. Filmes não-neorrealistas que tiveram a participação de Zavattini nesses mesmos anos foram mais exitosos. “Como muitos outros filmes neorrealistas, o desempenho econômico de *Vítimas da Tormenta* na Itália foi quase nulo. Havendo arrecadado 56 milhões de liras na Itália, em comparação com 210,6 de *Rigoletto*, a versão cinematográfica da ópera homônima que alcançou a arrecadação máxima da temporada; no entanto, adquirida pelo distribuidor americano Ilya Lopert por US \$ 4.000, teve lucro nos EUA de cerca de um milhão de dólares. Na verdade, apenas *Ladrões de Bicicletas* foi um sucesso comercial, com os seus 252 milhões de liras, uma vez que *Milagre em Milão* arrecadou 186,6 milhões e *Umberto D.* 106,5 milhões. Os outros títulos neorrealistas de Zavattini tampouco foram grandes arrecadações: *Um Giorno nella Vita* (73,8 milhões), *Caccia Tragica* (80 milhões), *Bellissima* (160 milhões) etc.: a única exceção foi *Roma ore Undici*, que atingiu 270 milhões. Nada comparável com os 513 milhões de *Fabiola* ou os 440,6 de *Il Cappotto*, para citar os filmes mais comerciais com

Tormenta, Ladrões de Bicicletas (Ladri di Biciclette, Itália, 1948), Milagre em Milão (Miracolo a Milano, Itália, 1951) e Umberto D. (Itália, 1952).

Zavattini conta, em seu *Diário*, que no mesmo banquete que aconteceu em Los Angeles, em 1966 – onde conheceu o homem que enviava as fotos dos artistas de Hollywood para suas crônicas imaginárias do início de sua carreira, um colunista lhe fez uma pergunta que era bastante comum em sua vida: “‘Tantos anos trabalhando juntos, De Sica e o senhor algo terão em comum, o que é?. Eu respondi entre os flashes dos fotógrafos: ‘A presunção. Cada um de nós acredita de coração que é o fator determinante do sucesso dos nossos filmes’”³⁰ (ZAVATTINI, 2002, p. 239).

FIGURA 3 – Foto de Cesare Zavattini no Festival de Cinema de Veneza, em 1968



Fonte: FONDAZIONE UN PAESE. Cesare Zavattini. Disponível em: <<http://www.fondazioneunpaese.org/cesare-zavattini>>. Acesso em: jun. 2017.

intervenção zavattiniana naqueles anos” – Tradução livre de: Como tantos otros films neorrealistas, el rendimiento económico de *El limpiabotas* en Italia fue casi nulo. Habiendo recaudado 56 millones de liras en Italia, frente a los 210,6 de *Rigoletto*, la versión cinematográfica de la ópera homónima que alcanzó la máxima recaudación de la temporada; sin embargo adquirida por el distribuidor americano Ilya Lopert por 4.000 dólares, obtuvo unas ganancias en los EEUU de cerca de un millón de dólares. De hecho, sólo *Ladrón de Bicicletas* fue un éxito comercial, con sus 252 millones de liras, puesto que *Milagro en Milán* se quedó en 186,6 millones y *Umberto D* en 106,5 millones. Entre los restantes títulos neorrealistas de Zavattini tampoco hubo grandes recaudaciones: *Un Giorno nella Vita* (73,8 millones), *Caccia Tragica* (80 millones), *Bellísima* (160 millones) etc.: la única excepción fue *Roma ore Undici* que alcanzó los 270 millones. Nada comparable con los 513 millones de *Fabiola* o los 440,6 de *El Alcalde, el Escribano y su Abrigo*, por citar los films más comerciales con intervención zavattiniana en esos años.” (Nota de pé da página do artigo “Zavattini Cineasta”, de Alonso Ibarrola (IBARROLA apud ZAVATTINI, 2002, p. 49).

³⁰ Livre tradução de: ‘Tantos años trabajando juntos De Sica y usted, algo tendrán en común. ¿Qué es ello?’ Respondí entre los fogonazos de los fotógrafos: ‘La presunción. Cada uno de nosotros cree de corazón que es el elemento determinante del éxito de nuestras películas’.”

2.1 - Zavattini: Entre a realidade e a ficção

“A tentativa real não é a de inventar uma história que olha para a realidade, mas de descrever a realidade como se fosse uma história”.³¹

Em 25 de abril de 1940, um artigo de Cesar Zavattini, intitulado “*I sogni migliori*” (em português, “Os melhores sonhos”), foi publicado na revista italiana *Cinema*. Nele, Zavattini fazia um rascunho sobre seus ideais e utopias que seriam retomados em seus roteiros cinematográficos do pós-Guerra. Ele se colocava contra a uniformidade e convencionalismo do espetáculo padronizado hollywoodiano que tinha o comércio como objetivo principal. Ao mesmo tempo, invocava novos modos de narração no cinema, com formas frescas e criativas que aclamariam que qualquer ato cotidiano tinha valor e interesse intrínsecos. No artigo, ele diz que uma pessoa cega seria mais capaz de apreciar eventos consideravelmente profundos da vida cotidiana do que um roteirista daqueles tempos, pois o cinema não se encantava com realidade. Para ele, a existência humana seria um espetáculo em si. Todas as experiências do dia-a-dia seriam dignas de consternação, pois a vida seria fonte de surpresa e de admiração.

Os cegos – declara provocativamente – são capazes de dedicarem-se a aventuras muito mais profundas do que os caros roteiristas internacionais; só eles permitiriam e ajudariam a verdadeira revolução: um filme de um homem que dorme, um filme de um homem que discute, sem edição e, eu poderia acrescentar, sem argumento. Um episódio sem centro e aleatório. Capaz de retornar ao homem como sendo “todo o espetáculo”. Algumas cenas obtidas por colocar a câmera em uma rua, em uma sala, fazê-las com paciência insaciável, educar-nos, que grande conquista, para a contemplação do nosso semelhante, nas suas ações elementares³² (ZAVATTINI, 1979, p. 39).

Zavattini deixa claro que uma grande conquista seria se o ser humano pudesse contemplar seus companheiros em ações pequenas, por isso propõe colocar uma câmera simplesmente na rua ou em um quarto para que se observe as ações pequenas que acontecem todos os dias diante de nossos olhos. Seu convite era à reflexão, ele queria que todos se fascinasse com suas próprias vidas. A real revolução de seu discurso “*I sogni migliori*” para a época era filmar alguém que dorme, ou alguém que discute, sem edição alguma, uma filosofia

³¹ Livre tradução de: “Il tentativo vero non è quello di inventare una storia che somigli alla realtà, ma di raccontare la realtà come fosse una storia” (ZAVATTINI, 1979, p. 103).

³² Livre tradução de: “I ciechi – dichiara provocatoriamente – sono in grado di attendere avventure ben più profonde di quelle care ai soggettisti internazionali; essi soli permetterebbero e aiuterebbero la rivoluzione vera e propria: il film dell’uomo che dorme, il film dell’uomo che litiga, senza montaggio e oserei aggiungere senza soggetto. Un episodio senza centro e casuale. Poter tornare all’uomo come all’essere ‘tutto spettacolo’. Certi metraggi ottenuti piazzando la macchina in una strada, in una camera, vedere con pazienza insaziabile, educarci, che grande conquista, alla contemplazione del nostro simile, nelle sue azioni elementari”.

de valorização dos pequenos atos do dia-a-dia. Para Zavattini, o cinema tinha o problema de ter um alto custo, porque em seu ideal, todos deveriam ter acesso a uma câmera, a lentes, a latas de filme, para fazer arte e expressar a vida como um escritor faz com papel e caneta ou um pintor faz com tinta e tela. Em uma data imprecisa entre 1940 – 1943 escreve:

GOSTARIA DE FAZER: Um filme que eu gostaria de fazer: “Meu povoado”. Um operador de câmera, um electricista, um trabalhador, um diretor-assistente e eu. Moramos lá quatro ou cinco meses. Se gasta pouco, apenas em película. E o enredo, o espetáculo? Não tenho, tudo parece poeira ante esses quatro ou cinco meses na minha terra, rodeado por cerca de cinquenta crianças que podem dizer em dialeto: “Ver la boca da peu” (abre mais a boca).³³ (ZAVATTINI, 2002, p. 75).

Apesar de ter um posicionamento pessoal contra filmes escapistas, quando Zavattini começou a escrever para a indústria cinematográfica, foi justamente neste tipo de produções que trabalhou. Essas eram as películas produzidas na Itália fascista. Tão logo pôde ter mais autonomia, começou a trazer para seus roteiros temas sociais e de relações humanas mais complexos do que somente os que já preexistiam nas comédias de “telefone branco”, mas nada tão radical quanto seus sonhos. As ideias propostas em “*I Sogni Miliori*”, em seu momento de publicação, pareciam utópicas. Entretanto, Zavattini as retomou alguns anos depois e as colocou em prática nos roteiros dos filmes que o fariam reconhecido internacionalmente. Para Zavattini, a experiência neorrealista era um território de incertezas, mas, também, uma oportunidade para os intelectuais e artistas italianos de uma busca revolucionária, procurando encontrar ligações entre a sociedade e a arte.

O Neorealismo para Zavattini foi, acima de tudo, um caminho de experimentação e de pesquisa decorrente de uma crise, essencialmente para os intelectuais italianos que estavam afastados da experiência de italianos comuns e em busca de novos laços revolucionários entre sociedade e cultura, arte e vida. O território em que Zavattini se movia estava cheio de dúvidas e ideais utópicos. “Por fim”, escreveu ele em 1946, “depois de incertas certezas, estamos agora tão inseguros que até mesmo os pedidos mais extravagantes parecem legítimos. Estamos a navegar na balsa da Dúvida como se fosse o navio de Sinbad”³⁴ (PARIGI, 2009, p. 08).

³³ Livre tradução de: “QUISIERA HACER: Una película que quisiera hacer: ‘Mi pueblo’. Un operador, un electricista, un obrero, el ayudante de dirección y yo. Vivimos allí cuatro o cinco meses. Se gasta poco, sólo en película. ¿Y la trama, el espectáculo? No tengo, todo me parece polvo ante esos cuatro o cinco meses en mi tierra, rodeado de una cincuentena de niños a los que puedo decir en dialecto: ‘Ver la boca da peu’ (abre más la boca)”.

³⁴ Livre tradução de: “Neorealism for Zavattini was, above all, a path of experiment and research consequent upon a crisis, essentially one for Italian intellectuals who were detached from the experience of ordinary Italians and in search of new revolutionary links between society and culture, art and life. The territory in which Zavattini moved was filled with doubts and utopian ideals. ‘At last’, he wrote in 1946, ‘after undisturbed certainties, we are now so unsure that even the most extravagant requests seem legitimate. We are setting sail on the raft of Doubt as if it were the ship of Sinbad’.”

Cesare Zavattini era um homem que carregava muitas contradições. Extremamente criativo e muito esclarecido na arte de contar uma história, ele travou uma luta contra si mesmo, como afirmou, citado por Ibarrola:

A guerra tem uma influência decisiva sobre uma “tomada de consciência” zavattiniana com a realidade. Não foi o resultado de um dia. O mesmo Cesare explica: “Eu tive que lutar contra mim mesmo, contra a minha fantasia que me sugeria a cada momento um argumento mais atraente que o outro. Mas em mim estava tomando raízes em uma ideia que me atormentava. A realidade, a contemplação dos eventos que aconteciam diante de meus olhos a cada momento me parecia mais interessante do que qualquer um dos argumentos que me ocorriam e isto era o que mais atormentava o meu espírito; eu estava percebendo que os fatos e as pessoas poderiam dar aos meus temas um valor humano e social muito mais profundo do que qualquer fato ou qualquer personagem que eu pudesse inventar”.³⁵ (IBARROLA apud ZAVATTINI, 1983, p. 30).

Muitas vezes, em seu discurso como teórico neorrealista, ele alegava que os filmes não careceriam de ter argumento,³⁶ que a realidade teria que tomar conta de tudo. Entretanto, analisando os processos criativos dos filmes que escreveu, todos seguem os padrões de contar uma história com início, meio e fim, em que um conflito surge e se encaminha para um desenlace. Os filmes neorrealistas, como já mencionado, entretanto, dão menos importância a essa padronização narrativa e mais destaque às personagens e sua relação com o mundo e a sociedade, o que, em si, já seria uma revolução, não querendo dizer que a forma de contar a ficção fora esquecida.

Deve-se levar em conta que o conflito de fundo em Zavattini se originou de duas pinças que reviravam dentro dele, uma inteligência rica em fermentos fantásticos e a observação escrupulosa sobre o que estava baseado, em um espírito fortemente agarrado ao concreto, uma grande necessidade de participação na vida social. Fantasia e realidade – realidade ou fantasia –: eram o ponto crucial da personalidade e, ao mesmo tempo, a poética de Zavattini. Os dois termos, nele indissolúveis (“é o conflito típico no meu pequeno mundo”), como mostrado amplamente em livros e filmes, e também todas as suas declarações, que aspiravam a um possível esclarecimento teórico.³⁷ (GAMBETTI, 2002, p. 30).

³⁵ Livre tradução de: “La guerra influye decisivamente en una ‘toma de conciencia’ zavattiniana con la realidad. No fue fruto de un día. El mismo Cesare lo explica: ‘Tuve que luchar contra mí mismo, contra mi fantasía que me sugería a cada instante un argumento más atractivo que el otro. Pero en mí estaba tomando raíces una idea que me atormentaba. La realidad, la contemplación de los hechos que acontecía delante de mis ojos cada momento se me hacían más interesantes que cualquiera de los argumentos que se me iban ocurriendo y esto era lo que más me atormentaba mi espíritu; iba dándome cuenta de que los hechos y las gentes podían dar a mis temas un valor humano y social mucho más profundo que cualquier hecho o cualquier personaje que pudiera inventar’.”

³⁶ “Apesar de bradar: ‘*Basta di soggetti!*’ (‘Chega de argumentos!’), a atividade de argumentista e roteirista foi seu principal ‘ganha-pão’. Se seu neo-realismo, no entanto, não conseguiu se expressar plenamente, pelo menos alguns de seus princípios vingaram, sobretudo no que diz respeito aos fatos banais do cotidiano que aparecem nos filmes em que colaborou” (FABRIS, 1996, p. 86).

³⁷ Livre tradução de: “Es de tener presente que el conflicto de fondo en Zavattini lo originaban las dos tenazas que hurgaban dentro de él, una inteligencia rica de fermentos fantásticos y la escrupulosa observación sobre la

O pesquisador Giacomo Gambetti, que entrevistou o roteirista por diversas vezes e estudou profundamente sua obra, afirma que Zavattini foi mal compreendido em suas declarações. Para ele, Zavattini nunca afirmava nada (apesar de ser um grande orador e parecer estar seguro do que dizia), tudo o que afirmava poderia ser transformado em perguntas. As provocações que fazia, antes de serem provocações para o mundo, eram para si mesmo. O objetivo maior de Zavattini era filosófico, uma vez que ele se indagava o tempo todo. As contradições zavattinianas são parte dessa figura multifacetada e que influenciou tantos cineastas e amantes do cinema a ver com outros olhos o mundo e a linguagem cinematográfica.

Já se evidenciava uma das chaves da projeção teórico-cinematográfica de Zavattini, embora teórico no verdadeiro sentido da palavra nunca foi nem quis ser: exageradamente pessoal, poeta e artista, muito insatisfeito, em busca de um perfeccionismo contínuo, não só de suas próprias contribuições, também do uso e da razão mesma do cinema, para ditar princípios organicamente construídos, válidos de uma maneira geral e objetiva. Impetuosamente apaixonado por seus temas, quer desamarrá-los e vê-los viver longe de si. É por isso que as afirmações de Zavattini que poderiam até parecer declarações de perspectivas teóricas são, acima de tudo, perguntas lançadas a si mesmo, por vezes por escrito ou em voz alta, no decorrer de entrevistas, conversas, conferências, debates ou em introduções, prefácios, notas espalhadas às centenas, ao longo de anos, em publicações de luxo e em obras pobres.³⁸ (GAMBETTI, 2002, p. 45, 46).

Justamente por ser uma figura tão indagadora e contraditória, Cesare Zavattini não era de fácil compreensão. O uso que ele fazia sobre o “real” nos filmes que escreveu é, muitas vezes, confundido e interpretado pela crítica como sendo uma forma de reprodução da realidade através do suporte filmico. Mas, ao analisar os filmes, é possível constatar que o real era usado junto com o imaginado para ir além.

Pelo contrário, Zavattini estressou o potencial do filme para transfigurar a realidade. Ele nunca excluiu a dimensão do imaginário, indicando sempre uma inter-relação entre mundos externos e internos, como uma característica dominante do filme. Considerou a imagem em termos de seu poder de trazer a compreensão por meio de um encontro entre objetividade e subjetividade. Ele via o filme como um meio

que estaba basada, con un ánimo fuertemente asido a lo concreto, una gran necesidad de participación en la vida social. Fantasía y realidad – realidad o fantasía: eran el punto crucial de la personalidad y, a un tiempo, de la poética de Zavattini. Los dos términos, en él indisolubles (‘es el conflicto típico de mi pequeño mundo’), como demuestran ampliamente libros y filmes, y también todas sus declaraciones, que aspiraban a una posible clarificación teórica”.

³⁸ Livre tradução de: “Ya se evidenciaba una de las claves de la proyección teórico-cinematográfica de Zavattini, aunque teórico en el verdadero sentido de la palabra nunca fue ni quiso ser: demasiado personal, poeta y artista, demasiado insatisfecho, a la búsqueda de un perfeccionamiento continuo no solo de sus propios aportes, sino del uso y la razón misma del cine, para dictar principios orgánicamente construídos, válidos de manera general y objetiva. Impetuosamente apasionado de sus temas, quiere desatarlos y verlos vivir lejos de sí. Es por eso que las afirmaciones de Zavattini que pudieran parecer dictámenes de prospectivas teóricas, son, antes que todo, interrogantes lanzadas a sí mismo, a veces por escrito, o en alta voz, en el curso de entrevistas, conversaciones, conferencias, debates, o en introducciones, prólogos, anotaciones dispersas por cientos, a lo largo de años, en publicaciones de lujo e en pobres opúsculos”.

privilegiado para experimentar a simultaneidade da percepção e do pensamento e como instrumento para embarcar numa investigação filosófica sobre a temporalidade e o espaço³⁹ (PARIGI, 2009, p.6).

Nos filmes neorrealistas, Cesare Zavattini trabalhou com a realidade, mas não excluiu a imaginação, a fantasia, o desejo de contar como conto, como romance. O grande desafio, para ele, era deixar-se imergir no caos dos fatos e da atualidade: abrir a mente para a realidade imediata, tentando uma relação com a ficção, como forma de repensar o modo de contar histórias, relacionando-as com o presente e todos os seus elementos. Seu encantamento com o mundo era um convite à transcendência do real, explorar os sentimentos e sensações humanas advindos do momento contemporâneo. Zavattini tinha profundo amor pelo ser humano.

O filme *Ladrões de Bicicletas* (*Ladri di Biciclette*, Itália, 1948), dirigido por Vittorio De Sica, já mostra o modo como Zavattini pensava a progressão narrativa da história juntamente com os momentos de “tempos mortos” (cenas em que o que ocorre não necessariamente faz a trama progredir, como na tragédia aristotélica) e a ênfase na realidade da Itália do pós-Guerra. O filme é baseado no romance homônimo, do autor italiano Luigi Bartolini (1892-1963), e o argumento de sua adaptação foi feito por Zavattini. O livro fala sobre uma série de roubos de bicicletas que o autor sofrera durante o pós-Guerra na Itália. Baseando-se nessas histórias de roubos (inspiração no real), Zavattini criou novas personagens, o protagonista Antonio Ricci e seu filho Bruno. Construiu também o conflito do filme e seu desenvolvimento. Não há como saber exatamente o que foi introduzido por Zavattini e o que foi introduzido por outros colaboradores no roteiro final que é assinado por ele em conjunto com Oreste Biancoli (1897-1971), Suso D’Amico (1914-1920), Vittorio De Sica, Adolfo Franci (1895-1954), Gherardo Gherardi (1891-1949) e Gerardo Guerriere (1920-1986). Entretanto, é importante destacar que o argumento de um filme define a estrutura dramática básica, o que ocorrerá em seus atos, ou seja, Cesare Zavattini definiu como funcionaria a progressão narrativa do filme.

Em *Ladrões de Bicicletas*, a narrativa dá maior importância às personagens do que às ações da trama e a estrutura clássica dos três atos divide a história em partes: na primeira, as personagens e o conflito são apresentados; na segunda, há o desenrolar deste conflito e seu efeito nas personagens e, na terceira parte, o conflito tem seu desenlace, afetando

³⁹ Livre tradução de: “To the contrary, Zavattini stressed the potential of film to transfigure reality. He never excluded the dimension of the imaginary, always indicating an interrelation between external and internal worlds as a dominant characteristic of film. He considered the image in terms of its power to bring understanding by an encounter of objectivity and subjectivity. He saw film as a privileged means to experiment with the simultaneity of perception and thought and as an instrument to embark on a philosophical enquiry into temporality and space”.

definitivamente as personagens. O conflito principal de *Ladrões de Bicicletas* encontra-se no fato de o herói precisar recuperar sua bicicleta para garantir a sobrevivência da família. Esse conflito poderia ser desenvolvido de várias maneiras e este mesmo filme poderia ser contado de maneira clássica aristotélica, em que nada desconcentraria nosso herói de seu objetivo. Entretanto, *Ladrões de Bicicletas* é um filme neorrealista e está preocupado em mostrar a complexidade do mundo e os sentimentos e caráter das personagens.

Ato 1 - Apresentação da personagem e seu conflito: Ricci consegue um emprego de “pregador de cartazes” com dificuldade e sua esposa, Maria, o ajuda a conseguir a bicicleta que é a condição para que ele exerça o trabalho. Entretanto, a bicicleta lhe é roubada logo em seu primeiro dia de trabalho. Agora, Ricci precisa recuperá-la.

Ato 2 - Desenvolvimento do conflito: Ricci procura várias formas de encontrar sua bicicleta, pedindo ajuda à polícia, aos amigos. Por fim, decide levar seu filho Bruno – que conhece bem a bicicleta – para procurá-la. Eles vão ao mercado negro e caminham pela cidade, tentando reconhecer o ladrão. Acreditam tê-lo encontrado, mas acabam por perdê-lo. Ricci segue um senhor que sabe quem seria o ladrão e descobre seu endereço. Finalmente, ao enfrentar-se com o jovem ladrão, no clímax do filme, Ricci não consegue que ele seja preso, pois não tem provas concretas do roubo. A vizinhança protege o rapaz. Sem recuperar a bicicleta, Ricci se desespera e acaba roubando outra bicicleta.

Ato 3 - Desenlace: Ricci é visto pelo dono da bicicleta ao roubá-la e é perseguido pela população. Acaba sendo pego e cercado pela multidão. O dono da bicicleta roubada desiste de denunciá-lo para a polícia, quando vê que ele é pai de um garoto. Bruno está em prantos. Ricci termina sua história sem uma solução imediata, triste e desmoralizado perante o filho.

Pode-se dizer que, se contada em ações básicas, essa estrutura de três atos poderia ser um curta-metragem, devido a sua simplicidade e economia de ações. Entretanto, por ser uma história neorrealista, toda essa jornada aparece na tela emaranhada de várias camadas que tentam dar conta da complexidade da situação de Ricci na Itália dos anos de 1940. E, mais que isso, a própria sequência de ações dentro da estrutura dos três atos é o tempo todo interrompida e “atrasada” por contratempos que não se relacionam com a busca pela bicicleta, mas que revelam emoções humanas. O desencadeamento de ações é barrado a todo tempo: é a chuva que cai fazendo com que as personagens tenham que esperar por seu cessar; é Bruno que precisa fazer xixi e interrompe a caça ao ladrão; é o pai que bate no filho, provavelmente pela primeira vez em sua vida, pois tudo é suspenso após o fato – o filho está magoado e o pai arrasado –; é um afogamento no rio que assusta Ricci, pois ele pensa ser seu filho; é uma parada para comer em um restaurante para que pai e filho façam as pazes. Os eventos não são

necessariamente sinais de algo, mas evidenciam a ambiguidade que caracteriza os fatos da vida.

Toda a narrativa que poderia ser sobre a busca da bicicleta e suas consequências em Ricci são um pano de fundo para a verdadeira história sobre a relação de um pai e um filho. No início do filme, Bruno é mais um filho que tem no pai a figura do homem forte. Ele está muito feliz com o novo emprego do pai e também pelo fato de a bicicleta voltar para sua casa. O menino repara até nos arranhões que a bicicleta tivera durante o penhor, pois gosta muito dela e a conhece muito bem. E esse é o motivo pelo qual o pai leva seu filho para ajudá-lo na procura, quando a bicicleta é roubada. Nesse dia em que os dois passam horas procurando pela bicicleta, algo muda em sua relação. Ricci revela para seu filho que não é o homem decidido e seguro que ele imaginava – a figura paterna é abalada. As posições entre pai e filho, neste filme, são trocadas – o menino, salva o pai por duas vezes na história: na primeira, Ricci encontra o ladrão da bicicleta e o acusa publicamente, mas a vizinhança não acredita que o rapaz o tenha roubado e se infla; Bruno, então, chama a polícia para acalmar os vizinhos; numa segunda vez, no fim do filme, o homem que teve sua bicicleta roubada por Ricci desiste de denunciá-lo porque vê o menino chamar pelo pai aos prantos. Assim, invertem-se os papéis – uma experiência psicológica traumática, mas que também desvela uma redenção. O menino descobre as fragilidades do pai – o que, geralmente, descobrimos só mais velhos, e não aos sete anos de idade. Bruno envelhece um pouco nesse dia. E, ainda, há uma relação muito sincera entre os dois. O filme não é sobre recuperar ou não a bicicleta: apesar de isto ser o conflito, o filme é sobre a relação entre pai e filho.

FIGURA 4 – Fotograma do filme *Ladrões de Bicicletas* (1948), de Vittorio De Sica



Fonte: ASSIM ERA HOLLYWOOD, 2013. Disponível em:

<<https://assimerahollywood.wordpress.com/2013/01/10/filmes-ladros-de-bicicleta/>>. Acesso em: jun. 2017.

Ao mostrar tão profundamente a relação de Ricci e seu filho, o filme incorpora, em um pequeno núcleo familiar, um problema social da Itália. O melodrama personifica a dor humana e aí está a potência do Neorealismo italiano e o que o diferencia de outros movimentos que clamam pela reflexão política e social do mundo.

A introdução da realidade italiana, no filme, é feita através de várias escolhas que vêm do roteiro. As duas personagens principais não eram incorporadas por atores profissionais. Lamberto Maggiorani (1909-1983), que encarna Antonio Ricci, era um operário de uma fábrica e nunca havia sido ator. Enzo Staiola (1939-), que interpreta o menino Bruno, tinha só sete anos quando foi selecionado e tampouco havia atuado. De Sica selecionou-os como personagens e poderia parecer que esta escolha tenha sido aleatória. Entretanto, o filme deixa muito claro, desde seu roteiro, a defesa do uso de não-atores quando leva à tela uma sequência que resume sua aversão às estrelas maquiadas e embelezadas dos filmes italianos de “telefone branco” e de Hollywood. Em seu primeiro dia de trabalho, um colega ensina a Antonio Ricci como ele deve pregar um cartaz nos muros de Roma. O cartaz exhibe a estrela Rita Hayworth, com seu figurino do filme *Gilda* (EUA, 1946, de Charles Vidor) que havia estado em cartaz somente um ano antes da filmagem na Itália. Nessa cena, o colega explica a Ricci como é importante pregar o cartaz bem esticado para que não haja “rugas” – uma possível metáfora para o fato de “não haver” defeitos no mundo fantasioso de Hollywood. A próxima cena mostra como esse ideal construído no cinema de estrelas é muito diferente da realidade italiana. Ricci não consegue pregar bem o cartaz e fica muito tempo tentando esticar o papel no muro para tirar as rugas de Rita Hayworth. Enquanto ele está ocupado com a função, sua bicicleta é roubada, dando início a todo o seu problema.

Ladrões de Bicicletas foi escrito para ser uma jornada por Roma; mostrar a cidade de várias formas, vizinhanças diferentes das mais conhecidas, grandes avenidas, filas de pessoas esperando pelo bonde, cortiços, um rio enorme, e, algumas vezes, tem-se a sensação de se estar no interior ou no meio do centro urbano. A intenção neorrealista defendida por Zavattini sempre foi a de trazer a textura do real do mundo para o cinema e essa viagem pela cidade é também um explorar do mundo, das pessoas, sob a luz natural e das relações dentro de Roma. Em vários momentos do filme, questiona-se a hierarquia da cidade e de suas instituições: nada parece funcionar direito. A dimensão da realidade do pós-Guerra ganha a tela quando se filma no mercado paralelo de venda de produtos roubados ou quando se mostra a distribuição de sopa para os pobres pelo clero e por uma burguesia cruel que mais parece estar interessada em controlar os pobres do que em fazer caridade. A textura do real ganha espaço quando se questiona a ineficiência da polícia, do sindicato, do transporte público, entre outros.

FIGURA 5 – Fotograma do filme *Ladrões de Bicicletas* (1948), de Vittorio De Sica



Fonte: ASSIM ERA HOLLYWOOD, 2013. Disponível em:

<<https://assimerahollywood.wordpress.com/2013/01/10/filmes-ladros-de-bicicleta/>>. Acesso em: jun. 2017.

Há a sensação de que a realidade está viva, chamando a atenção o tempo todo da câmera que, por vezes, abandona as personagens principais, Ricci e Bruno, para destacar o mundo em que estão inseridas. Na referida cena em que Ricci está aprendendo a pregar o cartaz no muro, alguns garotos se acercam dos trabalhadores. Em um momento, um senhor bem vestido passa por eles e os garotos o seguem. A câmera deixa de acompanhar o aprendizado de Ricci, cuja conversa continua fora de quadro, e se vira para os garotos, interessada em suas ações, sem maiores consequências – uma vez que eles apenas pedem esmola ao senhor que se nega a lhes dar. A câmera está tão atenta ao todo que pode até se desviar do que seria o foco principal da ação: trata-se da complexidade do mundo. Nos filmes neorrealistas, o espectador está consciente do momento político e social, embora os filmes não sejam panfletos políticos.⁴⁰

Ladrões de Bicicletas traz, logo em suas primeiras sequências, o drama social e humano contido no filme. No início, muitos homens aglomerados esperam notícias de uma possível vaga de trabalho. O ano é 1947. Há milhares de desempregados e a luta por um serviço é diária. Ricci é chamado para um emprego, mas o funcionário avisa que se ele não tiver uma bicicleta, a vaga não poderá ser sua. Nesse momento, vários trabalhadores

⁴⁰ Esta postura de revelar a realidade, sem procurar formas de questioná-la ou de alterá-la, gerou algumas críticas ao movimento: “O que falta ao Neo-realismo é descobrir em profundidade os motivos sociais dos conflitos sociais, ainda que ele represente as consequências desses conflitos... O Neo-realismo é também incapaz de ver o povo como grande força revolucionária transformadora da vida social...” (KOGAN, 1958 apud HENNEBELLE, 1978, p. 70).

desempregados gritam que têm bicicletas, que poderiam fazer o trabalho em seu lugar. Mostra-se aí a competição e o desespero pela vaga. Ricci aceita o emprego, mas sabe que não tem a bicicleta em seu poder (ela está penhorada). Ele caminha por entre edifícios de condomínios residenciais onde as ruas são de terra, o que revela a pobreza do cenário real. Ricci vai encontrar-se com a esposa que está, junto com várias outras mulheres, colhendo água em baldes de um poço – todos aqueles edifícios parecem estar sem água. Esses detalhes constroem essa cidade grandiosa e, ao mesmo tempo, abandonada. Ricci conta para sua esposa, Maria, sobre seu infortúnio. Ele divide o peso dos baldes de água com a esposa e ela compartilha a dor do marido. Ao chegar a casa, Maria retira as roupas de cama da família para levar para o penhor. Agora, eles vão dormir sem lençóis, mas Ricci vai conseguir seu trabalho. A próxima sequência mostra Maria penhorando os lençóis. O funcionário do Estado dá um valor ao penhor, mas Maria e Antonio tentam subir o preço. Apesar da situação econômica do país, de os lençóis serem em sua maioria usados e de o funcionário não ter nada a ver com o problema do casal, ele acaba subindo um pouco a oferta. Em *Ladrões de Bicicletas*, o espectador depara-se com a desgraça da população, mas, ao mesmo tempo, é mostrado que os italianos parecem estar dispostos a se ajudar. Zavattini sempre se empenhou para pregar a solidariedade humana contra a indiferença da sociedade diante do sofrimento alheio. E pequenos gestos solidários estão ao longo de todo o filme. “O Neo-realismo possui o mérito de ter colocado problemas realmente humanos e de grande alcance social... o desemprego, a miséria insuportável, a solidariedade das pessoas simples, sua coesão fraterna” (KOGAN, 1958 apud HENNEBELLE, 1978, p. 69).

FIGURA 6 – Fotograma do filme *Ladrões de Bicicletas* (1948), de Vittorio De Sica



Fonte: RON, 2008. Disponível em: <<http://www.cafepellicola.com/2008/02/26/bicycle-thieves-ladri-di-bicicletta-vittorio-de-sica-%E2%80%93-1948>>. Acesso em: jun. 2017.

Há detalhes, em *Ladrões de Bicicletas*, que revelam muito sobre a Itália do pós-Guerra: o funcionário que vai estocar os lençóis da família Ricci escala vários andares de uma enorme estante repleta de lençóis para colocar a trouxa no alto. São tantas e tantas roupas de cama que a impressão que se tem é a de que toda Roma precisa de dinheiro e está dormindo em colchões sem lençóis. Nessas implicações de detalhes são revelados os cernes social e moral do Neorrealismo.

O crítico francês André Bazin (1918-1958), impressionado com o filme *Ladrões de Bicicletas*, escreveu um texto de mesmo nome publicado originalmente na revista *Esprit* (ano 17, nov. 1949). Nesse texto, Bazin considera que o filme é a prova de que a produção italiana conseguira ultrapassar o impasse estético em que o Neorrealismo parecia estar sendo conduzido desde 1946; que o levava para uma espécie de superdocumentário ou de reportagens romanceadas. Para Bazin, é na narrativa que o filme se reinventa, pois o evento em que o filme se baseia “não possui nele mesmo qualquer força dramática própria” (BAZIN, 2014, p. 316). A força da história está na habilidade de se colocar o evento simples de um operário procurar por sua bicicleta roubada na conjuntura social da vítima. Ricci é um pai que precisa do emprego que a bicicleta lhe proporciona, em um país cheio de desempregados após a Guerra. E toda a sua busca é acompanhada pelo olhar do filho que é seu companheiro, mas também a testemunha de seu infortúnio. Quando *Ladrões de Bicicletas* personifica a relação do pai e do filho e transforma o relacionamento entre os dois em mais importante do que a busca pela bicicleta verifica-se um salto narrativo.

O achado da criança é um toque de gênio, e não sabemos em definitivo se vem do roteiro ou da *mise-en-scène*, pois aqui essa distinção não tem sentido. É a criança que dá à aventura do operário sua dimensão ética e cria uma perspectiva moral e individual nesse drama que poderia ser apenas social. Suprima-se e a história permanece sensivelmente idêntica; a prova disso é que ela seria resumida da mesma maneira. O garoto se limita, com efeito, a seguir o pai, caminhando apressadamente a seu lado. Foi de uma habilidade suprema o fato de ter praticamente evitado o papel da mulher para encarnar o caráter privado do drama da criança. A cumplicidade que se estabelece entre pai e filho é de uma sutileza que penetra até as raízes da vida moral. É a admiração que a criança como tal pelo pai, e a consciência que este tem dela, que conferem no final do filme sua grandeza trágica. A vergonha social do operário desmascarado e esbofeteado em plena rua não é nada perto daquela de ter tido seu filho por testemunha (BAZIN, 2014, p. 319).

Bazin identifica que há uma nova forma narrativa sendo criada e ele a define como o “desaparecimento da história”. Mas ele não dissocia a novidade narrativa do Neorealismo do que chama também de o “desaparecimento da *mise-en-scène*” e o “desaparecimento da interpretação” que o movimento trazia. O desaparecimento da interpretação é como o Neorealismo acaba com a noção de atuação quando pede para o ator ou não-ator “ser” e não atuar (fingir ser). A ideia neorrealista é de suprimir a própria noção de interpretação. O desaparecimento da *mise en scène* é o trabalho de colocar as personagens movendo-se tão naturalmente na cena para que parecesse não haver uma decupagem de planos prévia (uma decisão da direção sobre como e de que ângulo filmar) anterior à filmagem. O filme *Ladrões de Bicicletas* foi cuidadosamente elaborado por parte da direção para que tudo parecesse ser feito ao acaso, conta Bazin. A produção foi tão minuciosamente prevista quanto uma superprodução de estúdio e se o espectador se der ao trabalho de contar o número de planos dessa película com o número de planos de um filme de narrativa clássica, vai encontrar um número bem semelhante. Mas, para os desaparecimentos do ator e da *mise-en-scène* só são possíveis, segundo o crítico francês, porque, acima de tudo, há o “desaparecimento da narrativa”.

Como o desaparecimento do ator é o resultado de uma superação de estilo da interpretação, o desaparecimento da *mise-en-scène* é igualmente fruto de um progresso dialético no estilo da narrativa. Se o evento basta a si mesmo sem que o diretor tenha necessidade de esclarecê-lo com ângulos ou arbitrariedades da câmera, é porque conseguiu chegar àquela luminosidade perfeita que permite à arte desmarcar uma natureza que afinal se parece com ela. Por isso a impressão que nos deixa *Ladrões de Bicicletas* é constantemente a de verdade (BAZIN, 2014, p. 324).

Para Bazin, o realismo ganha, com o filme de De Sica, o seu sentido “de artístico”. Para ele, “a reprodução fiel da realidade não é arte” (BAZIN, 2014, p. 324). A arte realista é feita das escolhas que aproximam o cinema da realidade. A concepção artística do filme que suprime a ideia de atuação e de uma *mise-en-scène* marcada ganha sua potência na narrativa composta de acontecimentos que não se desencadeiam em uma sequência aristotélica – tudo parece se desenrolar em um plano accidental, sem uma vontade marcada por um espectro dramático, mas com uma cadência que se assemelha à vida.

Se 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, a concepção preliminar do roteiro. Desaparecimento do ator, desaparecimento da *mise-en-scène*? Sem dúvida, mas porque, no princípio de *Ladrões de Bicicletas*, havia antes de tudo, o desaparecimento da história (BAZIN, 2014, p. 324).

É justamente por não depender de um desencadeamento de ações que levam a um clímax, e, sim, por criar várias vias de acontecimentos paralelos que somados dão a sensação de vida à história do filme, sem deixar de lado o evento que o iniciou, que a existência da narrativa em *Ladrões de Bicicletas* ultrapassa o simples contar de uma história, sendo mais próximo à realidade. Bazin chega a considerar o filme um exemplo do que ele denomina “cinema puro”: “Com isso, *Ladrões de Bicicletas* é um dos primeiros exemplos de cinema puro. Não há mais atores, não há mais história, não há mais *mise-en-scène*, vale dizer, enfim, na ilusão estética perfeita a realidade: há mais cinema” (BAZIN, 2014, p. 326).

O texto de Bazin, apesar de chamar a atenção para o roteiro e apresentar Cesare Zavattini como figura importante, dá maior relevância a Vittorio De Sica. Para ele, e para muitos outros teóricos do cinema, até o momento do lançamento do filme *Ladrões de Bicicletas*, Zavattini era, talvez, o mais crucial de muitos outros roteiristas que deram ideias a De Sica. Entretanto, era o diretor quem decidia os caminhos, até mesmo narrativos, do filme.

Posteriormente, quando Zavattini ganhou mais destaque como figura central nas tomadas de decisão dos caminhos narrativos das películas dirigidas por De Sica, ele pôde contar sobre seus processos juntos nesta película. Cesare Zavattini trabalhou incansavelmente em *Ladrões de Bicicletas*, participou ativamente das duas etapas estruturais do filme: o roteiro e a montagem. Além de ter criado o argumento e ter elaborado o roteiro em conjunto com outros colaboradores, Zavattini também participou da edição do filme, numa rara situação em que o roteirista participa ativamente da montagem. Ele trabalhou na moviola com o montador Eraldo Da Roma (1900-1981) por dois meses, para ter certeza de que nenhum fotograma que não contribuísse com a sensação procurada pelo filme ficaria na montagem final. De Sica confiava totalmente em sua visão e por isto permitia seu trabalho nessa etapa do filme. Em uma entrevista concedida a Gambetti, Cesare Zavattini contou:

[...] Falando de estilo, fiz alguma contribuição para o cinema? Se você ver certos filmes nos quais eu colaborei, poderia ser *Ladrões de bicicletas*, você vai ver que não há, penso eu, um fotograma a mais. E ali sim eu também trabalhei na cadeira de montagem. Dois meses na moviola. Porque eu tinha paixão, além de incontinência, como se escrevesse sobre uma folha de papel. Um quadro a mais o sentia como um peso, uma asfixia. De Sica confiava em mim, porque sentia que a minha sensação de asfixia, digamos, era real e tinha tenacidade⁴¹ (GAMBETTI, 2002, p. 38-39).

⁴¹ Livre tradução de: “[...] A propósito del estilo, ¿hice alguna contribución al cine? Si ves ciertos filmes en los que colaboré, pudiera ser *Ladri di biciclette*, verás que no hay, me parece, un fotograma de más. Y allí sí trabajé también en la silla de montaje. Dos meses en la moviola. Porque tenía pasión, además de una incontinencia, como si escribiera sobre un pliego de papel. Un fotograma de más lo sentía como un peso, una sofocación. De Sica me daba esa confianza porque sentía que mi sensación de sofocación, digamos, era real y que tenía tenacidad”.

Ladrões de Bicicletas conquistou, por todo mundo, um espaço para uma nova forma de contar histórias, em que a personagem ganha um espaço diferencial dentro da narrativa, e foi premiado em vários países. Em 1949, recebeu, do Festival internacional de Locarno, Suíça, o prêmio especial do júri. Na Itália, ganhou vários prêmios do Sindicato Italiano de Jornalistas de Cinema, incluindo melhor filme, diretor, argumento (para Cesare Zavattini), roteiro (para Cesare Zavattini e os outros roteiristas colaboradores), fotografia e música. Ainda no mesmo ano, ganhou o prêmio de melhor filme estrangeiro da NYFCA – New York Film Critics Circle Awards – e da academia NAFTA British Academy of Film and Television Arts. Além disso, os norte-americanos outorgaram ao filme, em 1950, seus dois maiores e mais reconhecidos prêmios: o Globo de Ouro e o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro; e Cesare Zavattini foi nomeado, pela segunda vez, para o Oscar de Melhor Roteiro, concorrendo com profissionais da indústria norte-americana – demonstrando o reconhecimento internacional e a influência marcante que Zavattini exerceria junto a alguns realizadores da chamada Hollywood Clássica, como Billy Wilder.⁴²

Reconhecimento semelhante viria para o próximo filme da parceria De Sica e Zavattini. *Milagre em Milão*, baseado em um conto de Cesare Zavattini, ganhador de vários prêmios em todo o mundo, inclusive Melhor Filme no Festival de Cinema de Cannes, em 1951. Entretanto, até então, em todos esses filmes, apesar de liderar o processo de escritura de roteiro e conceber os argumentos, Cesare Zavattini dividia os louros da criação com outros roteiristas. É então que, em 1952, Zavattini escreve sozinho o argumento e o roteiro do filme *Umberto D.*, quando ele consegue colocar em prática toda a sua efervescência neorrealista. No filme, Zavattini não só dá espaço para as personagens viverem pequenos momentos que dizem muito sobre elas, como proporciona a elas ações de importância aparentemente nula – dentro de uma narrativa convencional –, expandindo a duração do espaço/tempo e convidando à contemplação do cotidiano.

⁴² “Para o diretor/roteirista, a melhor forma de se passar mensagens profundas seria através de uma história aparentemente simples e bem contada*. [*Em nota:] Não por acaso, um dos marcos do Neo-Realismo italiano, *Ladrões de bicicletas* (*Ladri di biciclette* - Itália - 1948), de Vittorio de Sica, figura entre os filmes mais apreciados por Wilder” (ANDRADE, 2004, p. 230,243).

CAPÍTULO 3 - *UMBERTO D.*

Muito se fala sobre o diretor Vittorio De Sica ter se inspirado na vida de seu pai para conceber o roteiro do filme *Umberto D.*, a quem dedica o filme, em seus créditos iniciais. Entretanto, através de documentos da época, pode-se constatar que todo o processo de criação e desenvolvimento do filme foi feito por Cesare Zavattini. Em algum momento, talvez, De Sica tenha pedido que Zavattini escrevesse um filme sobre um senhor aposentado, pensando em seu pai. Ou seja, De Sica pode até ter definido o tema do filme, mas os rumos que a história tomou, desde sua premissa, são de autoria de Cesare Zavattini. Em vários outros filmes dirigidos por Vittorio De Sica, Zavattini não recebeu os créditos devidos por seu trabalho, por causa do funcionamento da indústria cinematográfica italiana que sobrecreditava alguns profissionais, tirando a importância de outros. Em *Teresa Venerdì*, por exemplo, Zavattini não é nem mesmo mencionado nos créditos do filme e, em *A Culpa dos Pais*, aparece no meio de uma multidão de roteiristas, tendo sua importância reduzida. A pesquisadora italiana Stefania Parigi conta que nos filmes *Vítimas da Tormenta* e *Ladrões de Bicicletas* ele era o principal responsável pela narrativa, o líder pensante e, por isto, assina os argumentos, mas que, nos créditos da escritura do roteiro, seu nome fica perdido em meio a outros. Em *Umberto D.*, Zavattini pôde ter o reconhecimento que lhe havia sido subtraído em outras obras. Ele trabalhou sozinho na criação do argumento e do roteiro e, assim, pôde assinar sozinho os créditos iniciais do filme como devido.

Considerado pelos críticos como a mais pura expressão de ideias zavattinianas, *Umberto D.* é o único filme que Zavattini concorda que se publicasse o roteiro, bem como, provavelmente, a sua representação teórica, porque constitui o único texto da época neorrealista que ele possa, até mesmo legalmente, reclamar como totalmente seu. De *Vítimas da Tormenta* e *Ladrões de Bicicleta*, pelo contrário, só se reconhece os argumentos como completamente zavattinianos, enquanto o trabalho do roteiro, embora liderado principalmente por este escritor, vem atribuído nos créditos de abertura àquela falsa e obscena “multidão” que caracteriza a história do cinema italiano nesse período e em outros, e que tantos vermes de descontentamento e atrito foram trazidos na associação com De Sica⁴³ (PARIGI, 2006, p. 235, 236).

⁴³ Livre tradução de: “Considerato dalla critica come l’espressione più pura delle idee zavattiniane, *Umberto D.* è l’unico film di cui Zavattini accetta che si pubblichi la sceneggiatura, probabilmente oltre che per la sua rappresentatività teorica, perché costituisce l’unico testo della stagione neorealista che egli possa, anche legalmente, rivendicare come del tutto suo. Di *Sciuscìa* e *Ladri di Biciclette*, al contrario, si conoscono solo i soggetti interamente zavattiniani, mentre il lavoro di sceneggiatura, pur prioritariamente condotto dallo scrittore, viene attribuito nei titoli di testa a quelle false e oscene ‘ammucchiate’ che caratterizzano la storia del cinema italiano in questo periodo e anche oltre, e che tanti tarli di scontentezza e attrito portano nel sodalizio con De Sica”.

Umberto D. estreou na quinta edição do Festival de Cinema de Cannes, em 1952, na Europa. O crítico francês André Bazin, decepcionado com a reação da crítica e do público com o filme, escreveu um artigo no qual lamentava que *Umberto D.* pudesse sair antecipadamente dos cinemas franceses pela falta de interesse em geral. “Será que, para a vergonha do público parisiense, *Umberto D.* terá que sair de cartaz antes do tempo previsto?” (BAZIN, 2014, p. 350). Ele atribuiu o descaso à não compreensão do aparecimento de uma nova forma de se contar a história que fugia aos padrões da narrativa clássica.

A principal causa dos mal-entendidos sobre *Umberto D.* está na comparação com *Ladrões de Bicicletas*. Dirão, com alguma aparência de razão, que, depois do parêntese poético de *Milagre em Milão*, De Sica “volta ao neorealismo”. É verdade, mas com a condição de acrescentar que a perfeição *Ladrões de Bicicletas* era apenas um ponto de partida, e não um ponto final. Precisava-se de *Umberto D.* para compreender o que, no realismo de *Ladrões de Bicicletas*, constituía ainda uma concessão à dramaturgia clássica. De modo que o que decepciona em *Umberto D.* é, antes de tudo, o abandono de todas as referências ao espetáculo cinematográfico tradicional (BAZIN, 2014, p. 350).

Até assistir ao filme, Bazin considerava ser *Ladrões de Bicicletas* o limite do Neorealismo. Com *Umberto D.*, o crítico entendeu que havia a mão forte do roteirista Zavattini por trás das escolhas dos temas dos filmes dirigidos por Vittorio De Sica. Havia um caminho que estava sendo traçado e *Umberto D.* foi o passo mais próximo ao tipo de narrativa que Cesare Zavattini identificava como sendo neorrealista e aonde ele queria chegar como autor e roteirista.

Será que já disse aqui que o sonho de Zavattini é fazer um filme contínuo com noventa minutos da vida de um homem a quem nada aconteceria? Para ele é isso o “neorealismo”. Duas ou três sequências de *Umberto D.* fazem mais que deixar entrever o que poderia ser este filme: elas já são alguns de seus fragmentos realizados. Não nos enganemos, porém, sobre o sentido e o alcance que tem aqui a noção de realismo. Trata-se, sem dúvida, para De Sica e Zavattini, de fazer do cinema a assíntota da realidade. Mas para que, em última instância, a própria vida se transforme em espetáculo, para que, nesse puro espelho, seja finalmente vista como poesia. Tal como em si mesma, enfim, o cinema a transforma (BAZIN, 2014, p. 352).

FIGURA 7 – Fotograma do filme *Umberto D.* (1952), de Vittorio De Sica



Fonte: JANUS FILMS, 2016. Disponível em: <<http://www.janusfilms.com/films/1800>>. Acesso em: jun. 2017.

Umberto D. foi o primeiro roteiro que Cesare Zavattini escreveu sozinho, sem a contribuição de outros roteiristas. Aproveitou, então, para documentar todo o seu processo criativo, do primeiro esboço de ideia ao roteiro anterior às filmagens. Talvez, essa tenha sido a maneira que Zavattini encontrou de receber crédito por suas contribuições à narrativa neorrealista, posto que muito do que escrevia e criava, ao ser transformado em filme, ganhava a autoria de De Sica. Os textos de todo o processo criativo de Cesare Zavattini na escritura do filme *Umberto D.*, chamados de “*Dal soggetto alla sceneggiatura. Come si scrive un capolavoro: Umberto D.*”, foram publicados pela primeira vez na *Rivista del Cinema Italiano*, em dezembro de 1952, quase conjuntamente com a estreia do filme. E logo em 1953, viraram um livro de mesmo título, pela editora Fratelli Bocca.⁴⁴

Para analisar as etapas da escritura do filme, cada texto será dissecado. Os textos publicados foram divididos em sessões que compõem os passos tomados por Zavattini até a confecção do roteiro. São eles: “*Il soggetto*”, “*Il trattamento*”, “*La scaletta*”, “*Prime note per la sceneggiatura*”, “*Seconde note per la sceneggiatura*”, “*Note per i definitivi ritocchi alla sceneggiatura*” e “*La sceneggiatura*”. Todas essas sessões são precedidas por um pequeno texto introdutório escrito por Zavattini:

⁴⁴ No livro *Fisiologia dell'immagine*, há o histórico da publicação dos textos: “*Umberto D.*, «*Rivista del Cinema Italiano*», n.º. 2, dicembre 1952; poi in Cesare Zavattini, «*Umberto D.*» *Dal soggetto alla sceneggiatura*, Fratelli Bocca, Milano-Roma, 1953” (PARIGI, 2006, p. 274).

Veio-me à mente o título “*Umberto D.*” como poderia ter vindo à mente “Antonio D.”. Então, eu tento justificá-lo com uma breve cena no Capitólio onde Umberto dava seu nome e apelido aos manifestantes que o haviam escolhido aleatoriamente com quatro ou cinco outros para ir ver o prefeito e protestar em nome dos proprietários de cães muito tributados; e Umberto modestamente dizia: “Umberto Domenico Ferrari... mas pode escrever: Umberto D. Ferrari... apenas”. Quando eu substituí a manifestação dos proprietários de cães pela manifestação dos aposentados, seguindo a ideia do argumento, eu escrevi uma situação quase idêntica no hospital onde os grevistas de fome estavam coletando assinaturas em solidariedade. Na verdade, o velho dizia aos coletores de assinaturas agitados: “Apenas Umberto D. Ferrari”. Mas a greve foi um dos grandes cortes que De Sica e eu decidimos fazer após o filme ser filmado. Mais uma vez, o acordo entre nós foi rápido e perfeito, como sempre. “Umberto D.” representa uma nova feliz etapa de colaboração de uma década com este grande diretor a quem devo a sorte de haver realizado minhas melhores inspirações cinematográficas. C. Z. [Cesare Zavattini]⁴⁵ (ZAVATTINI, 2002, p. 26).

Nessa introdução, Zavattini conta que a ideia para o título veio de uma inspiração aleatória para uma cena que, no fim das contas, não ficou no corte final do filme. De toda forma, ele deixa claro que as decisões tomadas sobre o que ficar ou não no roteiro e também na edição foram tomadas de comum acordo entre ele e o diretor Vittorio De Sica. Cesare Zavattini participava do processo dos filmes de De Sica não só no processo de desenvolvimento, como também na etapa de montagem. Os dois sempre mantiveram uma estreita relação e respeito mútuo. Da mesma forma que De Sica aceitava as opiniões e conselhos de Zavattini até mesmo na etapa de edição, o roteirista também moldava seu roteiro em comum acordo com a cultura cinematográfica de De Sica, como explica a pesquisadora Stefania Parigi:

Umberto D. marca um passo à frente no seu caminho do cinema “analítico” traçado no nível teórico, mas também não se emancipa completamente, de acordo com o mesmo Zavattini, da tradição, não é inteiramente livre de concessões e adaptações das opções e cultura cinematográfica de De Sica, bem como à do espetáculo.⁴⁶ (PARIGI, 2006, p. 235, 236).

⁴⁵ Livre tradução de: “Mi venne in mente il titolo ‘Umberto D.’ come mi sarebbe potuto venire in mente ‘Antonio D.’ Poi cercai di giustificarlo con una brevissima scena sul Campidoglio in cui Umberto doveva dare il proprio nome e cognome ai dimostranti che avevano scelto casualmente lui con altri quattro o cinque per recarsi dal sindaco a protestare in nome dei proprietari di cani troppo tassati; e Umberto modestamente diceva: ‘Umberto Domenico Ferrari... ma può scrivere: Umberto D. Ferrari... basta’. Quando sostituii il corteo dei padroni di cani con il corteo dei pensionati, riallacciandomi all’idea del soggetto, misi una situazione quasi identica nell’ospedale dove gli scioperanti della fame raccoglievano firme di solidarietà; infatti il vecchio diceva agli agitati raccoglitori di firme: ‘Basta Umberto D. Ferrari’. Ma lo sciopero, fu uno dei tagli grossi che De Sica e io decidemmo di fare dopo che il film fu girato. Anche in questo l’accordo fra noi fu pronto e perfetto, come sempre. ‘Umberto D.’ rappresenta una nuova felice tappa della più che decennale collaborazione con questo grande regista al quale devo la fortuna di aver visto realizzate le mie migliori ispirazioni cinematografiche. C. Z.”

⁴⁶ Livre tradução de: “*Umberto D.* segna un passo avanti sulla strada del cinema ‘analitico’ tracciata a livello teorico, ma anch’esso non si emancipa completamente, secondo lo stesso Zavattini, dalla tradizione, non è esente del tutto da concessioni e adattamenti alle opzioni e alla cultura cinematografica di De Sica, oltre che a quella dello spettacolo”.

Como já dito, apesar de Zavattini pregar, como teórico, várias ideias revolucionárias sobre o processo narrativo – como o não uso de um argumento –, ele era totalmente consciente do ofício de um roteirista e seguia os passos de desenvolvimento de um projeto até seu roteiro escrito, como se faz desde antes do Neorealismo até os dias de hoje. Para entender a contribuição de Cesare Zavattini em *Umberto D.* e também dissecar o processo de escritura do filme cabe aqui abordar alguns conceitos de roteiro e também de traduções destes conceitos do italiano e inglês para o português, passando pelo espanhol, para assim ter-se uma maior assertividade na tradução da terminologia dos processos de roteirização.

Antes de tudo, vale ressaltar que uma história escrita para ser um filme é muito diferente de uma história escrita para ser um livro ou de uma história escrita para ser uma peça de teatro. Syd Field, professor de roteiro e escritor de vários manuais que orientam a escritura, explica que em um romance, muitas vezes, a história acontece dentro dos pensamentos da personagem principal e através de seu ponto de vista. O leitor conhece suas memórias, seus sonhos e pesadelos, emoções e sentimentos. Se uma nova personagem é adicionada à história, a narrativa pode aglutinar o seu ponto de vista também. “Em um romance, a ação ocorre dentro da cabeça da personagem, circunscrita por um panorama mental da ação dramática”⁴⁷ (FIELD, 2006, p. 29). Em uma peça, a história acontece em um palco, e a ação se dá através da fala das personagens que descrevem os sentimentos, ações e emoções. O espectador ouve a história contada pelos atores. “Uma peça de teatro é contada principalmente em palavras. As personagens são cabeças falantes”⁴⁸ (FIELD, 2006, p. 29). O roteiro de um filme é totalmente diferente, pois o espectador tem que ver e ouvir as ações. Tudo acontece diante de seus olhos, como se ele fosse uma testemunha. “O que é um roteiro? O roteiro é uma história contada com imagens, diálogos e descrições, e colocada dentro do contexto da estrutura dramática”⁴⁹ (FIELD, 2006, p. 28).

Syd Field aponta que toda história (sendo um romance escrito, uma peça de teatro ou um filme) tem algo em comum: uma estrutura de narração que precisa ter início, meio e fim. Essa é a estrutura clássica com três atos, em que o primeiro ato introduz um conflito, o segundo ato o desenrola e o terceiro ato propõe o desenlace.

Porque um roteiro é uma história contada com imagens, podemos nos perguntar o que todas as histórias têm em comum? Elas têm um início, um meio e um fim, não necessariamente nessa ordem, como diz Jean-Luc Godard. Os roteiros têm uma

⁴⁷ Livre tradução de: “In a novel the action takes place inside the character’s head, within the mindscape of dramatic action”.

⁴⁸ Livre tradução de: “A play is told mostly in words. The characters are talking heads”.

⁴⁹ Livre tradução de: “What is a screenplay? A screenplay is a story told with pictures, in dialogue and description, and placed within the context of dramatic structure”.

estrutura linear básica que cria a forma do roteiro porque contém todos os elementos individuais, ou peças, do enredo no lugar.⁵⁰ (FIELD, 2005, p. 20).

As ficções surgem, assim, de um conflito principal que uma ou mais personagens encaram, o desenrolar da história é gerado a partir deste conflito. A trama principal ou o enredo do filme, também chamado de *plot*, é o “núcleo central da ação dramática” (COMPARATO, 2009, p. 488). Doc Comparato resume bem, em um esquema simples, como funciona esse pensamento de início, meio e fim, em uma estrutura narrativa fílmica.

Primeiro ato: exposição do problema; e/ou situação desestabilizadora; e/ou uma promessa, uma expectativa; e/ou antecipação de problema; CONFLITO EMERGE. Segundo ato: complicação do problema, e/ou deterioração (piorar a situação), e/ou tentativa de normatização, levando a ação ao limite, e/ou medida extrema, CRISE. Terceiro ato: CLÍMAX; e/ou reversão de expectativas; RESOLUÇÃO; e/ou EPÍLOGO (COMPARATO, 2009, p. 135, grifo do autor).

É importante destacar que essa especificação dos três atos, se seguida na criação de um roteiro, não garante que uma história seja interessante ou não. Trata-se de um esquema baseado em histórias míticas e fábulas das mais antigas, demonstrando como o ser humano pensa uma estrutura narrativa e que se aplica até hoje. Se resumido, em poucas linhas, o conflito com seu início, meio e fim, pode ser chamada no cinema de *story line*. “*Story line* é o termo usado para designar, com um mínimo de palavras, o conflito matriz de uma história” (COMPARATO, 2009, p. 70).

O argumento de um filme, ou a sinopse, é o *story line* desenvolvido em algumas páginas com detalhes do decorrer da história. Ou seja, é a trama do filme com seus três atos descritos e explicados. Essa é a primeira forma textual do roteiro do filme, em que são apresentadas as personagens, o contexto em que elas vivem, e o conflito é ampliado em consequências. Alguns roteiristas separam o significado de sinopse e argumento, sendo um menor e o outro maior. Ou seja, usam a terminologia *sinopse* quando falam da história desenvolvida em duas ou mais páginas e chamam de *argumento* essa sinopse explicada em mais de oito páginas, podendo chegar a quarenta ou mais. Entretanto, a conceito real de argumento e de sinopse, na terminologia em português, confluem para o mesmo significado, em inglês *story*.⁵¹

⁵⁰ Livre tradução de: “Because a screenplay is a story told with pictures, we can ask ourselves, what do all stories have in common? They have a beginning, middle and an end, not necessarily in that order, as Jean-Luc Godard says. Screenplays have a basic linear structure that creates the form of the screenplay because it holds all the individual elements, or pieces, of the storyline in place”.

⁵¹ “Assim, ‘argumento’ será *story*, ‘enredo’ será *plot*, e ‘tema’ será *topic* ou *subject*” (COMPARATO, 2009, p. 70).

Em latim *argumentum* possui um significado jurídico ou filosófico, de prova ou justificação. Significa também aquilo que se está mostrando, o tema. O velho Platão já o usa para dizer de que tratam suas obras. É um resumo da história. *Sinopsis* provém do grego e sugere uma visão de conjunto, uma olhadela geral. Ambos os termos têm tendência a confluir (COMPARATO, 2009, p. 70).

A palavra *soggetto*, em italiano, poderia ser traduzida para o português tanto como sinopse quanto argumento. Entretanto, nos créditos iniciais dos filmes italianos, as pessoas que criaram o desenvolvimento da história aparecem creditadas em *soggetto*. Em português, convencionou-se chamar o trabalho de criação e desenvolvimento de um *story line* de argumento. No dicionário WMF de italiano para português, a palavra *soggetto* aparece traduzida em linguagem cinematográfica como argumento: “**soggetto 1** (*persona*) sujeito **2** (*argomento*) assunto, tema **3** CINE argumento” (Dicionário Escolar WMF, 2013, p.385). Para este estudo será usada, então, argumento como a tradução de *soggetto* (em inglês: *story*).⁵²

Depois de um *story line* definido, arma-se um argumento (que pode ser feito em várias versões, uma curta, uma expandida e uma maior ainda) e, antes de se passar para a etapa da escritura do roteiro, os roteiristas geralmente fazem uma escaleta. A escaleta é uma lista completa de cenas do roteiro. Cenas são unidades básicas com unidade espacial e temporal. São divididas em seu cabeçalho como sendo cenas internas ou externas – filmagens em interior ou exterior – e é indicada a locação (espaço) onde será filmada. São ainda classificadas, também em seu cabeçalho, como sendo cenas diurnas ou noturnas – dia ou noite; amanhecer ou entardecer (tempo). Várias cenas que juntas contam um bloco narrativo são chamadas de sequência, como explicam os autores do livro *Manual de roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV*, Leandro Saraiva e Newton Cannito.

Vale a pena ainda distinguir uma unidade narrativa mais ampla, a sequência, que reúne um grupo de cenas que perfaz uma ação completa (por exemplo, a sequência de um assalto a banco, do assalto propriamente dito e da fuga). As sequências são como capítulos de um livro ou atos de uma peça (SARAIVA; CANNITO, 2004, p. 118).

O título do texto de Zavattini chamado de “*Il soggetto*” será traduzido, então, como *argumento*. Entretanto, o próximo texto de Zavattini se chama “*Il trattamento*”, que seria seu segundo passo no desenvolvimento da história a caminho do roteiro. Em português, chama-se de tratamento a versão de roteiro. Ou seja, um roteiro em seu segundo tratamento é um roteiro que foi escrito uma primeira vez e que, depois, passou por correções de estrutura. Essa tradução não se aplica ao texto de Zavattini. Em espanhol, na terminologia de roteiro, um

⁵² Em email trocado com a pesquisadora Stefania Parigi, em 23 de fevereiro de 2017: “Gentile Joana, credo che *soggetto* corrisponda al portoghese *argomento*. In inglese *story* è il *soggetto*”.

trattamento é uma versão de argumento. Analisando o texto de Zavattini, pode-se ver que *tratamiento* é o argumento em versão expandida. A escolha por chamar o *soggetto* de sinopse e o *trattamento* de argumento não se aplica pelas razões já mencionadas anteriormente – Cesare Zavattini é argumentista de *Umberto D.* e *soggetto* significa argumento em português.

Para efeito de análise, esta pesquisa irá utilizar, então, os textos de Zavattini traduzindo *Il soggetto* como “O argumento”, *Il trattamento* como “O argumento expandido”, *La scaletta* como “A escaleta”, *Prime note per la sceneggiatura* como “Primeira nota para o roteiro”, *Seconde note per la sceneggiatura* como “Segunda nota para o roteiro”, *Note per i definitivi ritocchi alla sceneggiatura* como “Nota definitiva retocada para o roteiro” e *La sceneggiatura* como “O roteiro”.

3.1 - Premissa e argumento

O texto do argumento de um filme é sempre escrito no presente. Entretanto, ao contrário de um roteiro que só descreve ações e diálogos, esse texto pode conter intenções e questionamentos. O texto *Il soggetto*, o argumento de *Umberto D.*, começa com uma pergunta “Che cos’è un vecchio?”. Cesare Zavattini começa o primeiro texto sobre o filme, que será usado como base para escrever o roteiro, com uma indagação. O argumento é um texto que apenas os produtores e o diretor do filme, no caso Vittorio De Sica, irão ler. Essa pergunta que Zavattini se faz seria, então, para seus colaboradores ou para si mesmo? Logo, ele continua:

O que é um velho? É um velho fedor, disse uma vez um rapaz. Temo que sobre os velhos muitos não pensem diversamente dessa frase cruel, mesmo que nunca a pronunciem. Exagero? Eu quero contar a história de um velho e espero que, no final, você não diga que eu a inventei. Ele se chama Umberto D., tem sessenta anos e um sorriso no rosto, porque ele ama a vida, ama tanto que protesta com toda força contra o governo que não quer aumentar sua magra aposentadoria.⁵³ (ZAVATTINI, 2002, p. 27).

⁵³ Livre tradução de: “Che cos’è un vecchio? I vecchio puzzano, disse una volta un ragazzo. Io temo che sui vecchi non la pensino diversamente molti che questa frase crudele non hanno mai detto. Esagero? Io voglio raccontarvi la storia di un vecchio e mi auguro alla fine che non direte che l’ho inventata. Si chiama Umberto D., ha sessant’anni e un faccia sorridente perché ama la vita, l’ama tanto che protesta con tutte le forze contro il Governo che non vuole aumentare la sua magra pensione”.

Como comenta Antonio Costa, autor do livro *Compreender o Cinema* (no original *Saper vedere el cinema*, publicado pela primeira vez na Itália em 1985), percebe-se, neste pequeno trecho inicial, que o texto de Zavattini contém as dimensões de um pequeno conto, numa forma que se assemelha à literária, sem indicações técnicas ou de ambientação. “Desenvolve-se, no estilo coloquial típico de Zavattini, uma linha narrativa que pode ser assim resumida: desventuras e momentos ora dramáticos, ora pateticamente cômicos da vida de um aposentado que não tem uma aposentadoria adequada para manter um nível de vida decente” (COSTA, 1989, p. 167).

Em todo processo criativo de uma obra cinematográfica, um dos passos mais importantes é que se defina qual a intenção em escrever o filme. Muitos aspirantes a cineastas não conseguem escrever um roteiro ou definir um tema para seus filmes porque não têm uma intenção por trás, algo que os mova, uma vontade de contar algo. Um filme conta algo para alguém, e este “algo” pode ser tão somente expor uma sensação, um sentimento. Quem realiza o filme ou, nesse caso, o roteiro do filme, tem que querer provocar algo em alguém. Doc Comparato chama essa intenção de *ethos*:

A mensagem tem sempre uma intenção. É inútil tentar fugir à responsabilidade da falta de “ter algo a dizer”. Tudo é escrito para produzir uma influência, mesmo que esta seja somente para divertir. É o *ethos*, a ética, a moral, o significado último da história, as suas implicações sociais, políticas, existenciais e anímicas. O *ethos* é aquilo que se quer dizer, a razão pela qual se escreve. Não é imprescindível que seja uma resposta, pode ser uma simples pergunta (COMPARATO, 2009, p. 28).

A roteirista e escritora Sônia Rodrigues chama essa intenção de *pensata*, “um princípio moral embutido” (RODRIGUES, 2014, p. 20). Segundo ela, “Pensata de uma obra nem sempre é deliberada, nem mesmo consciente. No entanto, o princípio moral de uma obra é algo que salta aos olhos quando se examina de perto” (RODRIGUES, 2014, p. 21). Muitas vezes, não se sabe muito bem qual é essa pensata até o final da escritura. Entretanto, é importante entender qual é essa mensagem, qual é a ética que o filme segue. Como Rodrigues explica, há roteiristas e cineastas que não pensam nessa intenção conscientemente, mas, muito provavelmente, eles sentem o caminho por onde ir. Esse princípio moral já estaria embutido no desejo de contar a história, de filmar.

Pode-se chamar essa intenção, esse princípio moral, de premissa. Syd Field chega a falar de uma *premissa dramática*: “A premissa dramática é sobre o que o roteiro é; ela fornece

o impulso dramático que impulsiona a história para sua conclusão”⁵⁴ (FIELD, 2005, p. 24). Mas, nesse caso, ele está falando especificamente sobre o drama, a ficção. Qualquer filme pode ter uma premissa, uma intenção, uma moral a ser defendida, sendo ficção, documentário ou um filme experimental.

Zavattini começa o argumento de *Umberto D.* apresentando a premissa do filme. Quando ele se pergunta que ‘coisa’ seria um velho, ele está levantando uma provocação. Logo, Zavattini fala que muitas pessoas pensam de forma negativa sobre um velho, apesar de não dizerem, e fala que Umberto é um senhor que ama a vida e protesta contra o governo. Pode-se resumir sua indagação e resposta em uma premissa como: ‘Essa é a história de um senhor idoso que, apesar de desprezado pela sociedade e pelo governo, vai lutar para sobreviver’. Esse resumo não é o *story line* do filme. É a intenção, a premissa. O *story line* seria o resumo da história, algo como: ‘Um senhor aposentado, Umberto, é ameaçado de despejo pela dona da casa onde aluga um quarto e vive com seu cão. Ele tenta de tudo para conseguir mais dinheiro, até mendigar. Sem saída e sem ter com quem deixar o cão, Umberto tenta o suicídio, mas, ao ver o desespero do cachorro e sua luta pela vida, ele desiste. Escolhe viver’.

Depois de apresentada a premissa, Zavattini discorre sobre as ações e eventos que vão se suceder no filme, definindo sua estrutura – o argumento em si. São apresentadas as personagens e o conflito entre elas. Umberto, seu cão, a dona da casa e a doméstica moram juntos. A dona da casa não gosta de Umberto e nem do cão e quer expulsá-los, pois ganha mais dinheiro com o aluguel do quarto por hora do que com Umberto que está lá há anos e tem um contrato de aluguel diferente.

Umberto vive com uma mulher que aluga quartos. Aluga por hora, e você sabe o que isso significa: os frequentadores da casa são amantes, adúlteros, homens mais velhos com mulheres mais jovens ou rapazes jovens com mulheres mais velhas. Umberto tem um bom quarto só para si que ele alugou anos atrás, mas a nova proprietária quer desalojá-lo e só fala com ele para ofendê-lo. Principalmente porque Umberto tem um cão e a senhora Antonia odeia o cão porque ela odeia seu dono. É um cão vira-latas, muito ligado a Umberto. Umberto o ama como a um filho. [...] Há também uma doméstica de vinte anos, vinda do campo, que se está deixando corromper, sempre na janela para falar com os cabos do quartel que há em frente, e que introduz na casa secretamente. Umberto vive entre essas mulheres, atormentado por um problema: o seu problema é o que comer, e quanto mais o tempo passa menos se come. Os jornais, os partidos políticos, todos prometem que as aposentadorias vão aumentar.⁵⁵ (ZAVATTINI, 2002, p. 27-28).

⁵⁴ Livre tradução de: “The dramatic premise is what the screenplay is about; it provides the dramatic thrust that drives the story to its conclusion”.

⁵⁵ Livre tradução de: “Umberto abita presso una donna che affitta camere. Le affitta a ore, e voi sapete che cosa significa: i frequentatori della casa sono amanti, adulteri, uomini anziani con giovanette o giovani con donne anziane. Umberto ha una buona camera tutta per lui, la prese in affitto anni fa, ma la nuova padrona vorrebbe

Nessa primeira versão do argumento aparecem já informações que falam muito sobre outros fatos que atormentam as personagens, como a doença de Umberto e a gravidez da doméstica (que ainda aqui não tem nome).

Uma manhã Umberto se sente mal, mas não quer reconhecer. Quando se vê obrigado a reconhecê-lo, decide ir ao hospital. A senhora também nega um copo de água e a empregada, que não é malvada, perdeu a cabeça naqueles dias, porque descobriu que está grávida, mas de qual dos dois soldados? Ela não sabe. Melhor ir para o hospital, pensa o velho. Ele deixa o cão sob os cuidados da doméstica e aqui está, o nosso Umberto, em uma enfermaria de hospital.⁵⁶ (ZAVATTINI, 2002, p. 29).

Cesare Zavattini escreve já também que Umberto tenta ficar mais tempo no hospital do que o necessário para poder ter três refeições ao dia e descreve uma greve de fome que os pacientes fazem no hospital (já explicado no texto introdutório que essa sequência caiu na montagem). Escreve também sobre a tentativa da senhoria de desaparecer com o cão de Umberto, descrevendo que quando ele volta para casa da estadia no hospital, seu cão está sendo levado por um homem que iria jogá-lo em um rio. Essa cena muda com a progressão do processo criativo, configurando-se em outra na escaleta: Umberto não vê um homem na escadaria com seu cão em um saco, ele não encontra o cachorro em casa, pois a dona abriu a porta da rua para que ele fugisse. A intenção da cena, entretanto, continua a mesma. A dona da casa não gosta do cão e quer que ele suma. A tensão entre Umberto e a senhoria aumenta. Umberto fica com tanta raiva, e quer tanto conseguir pagar seu quarto alugado, que vende tudo o que tem, pede dinheiro emprestado aos antigos companheiros de trabalho e logo pensa em mendigar. A famosa cena do filme em que Umberto tenta pedir esmola, mas desiste, por orgulho, já está esboçada aqui:

Pensa mesmo em pedir esmolas. Observa longamente os mendigos, calcula o que eles podem ganhar em um dia; e aprende que há lugares onde se ganha mais e lugares onde se ganha menos. Escolhe um bairro longe de sua casa e, finalmente, se decide. Em uma rua não muito frequentada, Umberto se apoia contra o muro, como fazem os mendigos. Estende a mão de modo que não pareça que a está estendendo.

cacciare via Umberto cui rivolge la parola soltanto per offenderlo. Tanto più che Umberto ha un cane e la signora Antonia odia il cane perché odia il padrone. È un cane bastardo, attaccatissimo a Umberto. Umberto gli vuole bene come a un figlio. [...] C'è anche una domestica di vent'anni, venuta dalla campagna, che si sta corrompendo, sempre alla finestra a parlare coi carabinieri della caserma di fronte che introduce in casa di nascosto. Umberto vive in mezzo a queste donne assillato da un problema: il suo problema è quello del mangiare, e più tempo passa meno si mangia. I giornali, i partiti, gli hanno promesso che le pensioni aumenteranno”.

⁵⁶ Livre tradução de: “Una mattina Umberto si sente male, ma non lo vuole riconoscere. Quando è obbligato a riconoscerlo, decide di andarsene all'ospedale. La padrona gli nega anche un bicchier d'acqua e la serva, che non è malvagia, ha smarrito la testa in quei giorni perché si accorge di essere incinta di quale dei due carabinieri? Non lo sa. Meglio andare all'ospedale pensa il vecchio. Raccomanda il cane alla serva e eccolo, il nostro Umberto, in una corsia dell'ospedale”.

O cão brinca com uma pedra nas proximidades. Passam algumas pessoas e não lhe dão nada, então alguém se aproxima e assusta Umberto; ele o conhece, vive na mesma rua. Umberto o cumprimenta com cordialidade exagerada e obriga-o a tomar um café com ele no bar ao lado para mostrar-lhe que ele não precisa de nada, no caso dele ter suspeitado de algo.⁵⁷ (ZAVATTINI, 2002, p. 30).

Nessa primeira versão de argumento, há sequências que nunca se tornaram cenas de roteiro, mas que conduzem ao mesmo caminho narrativo que o filme irá seguir. Zavattini define, já nesse primeiro texto argumental, os atos do filme. No primeiro ato, é mostrada a difícil situação financeira de Umberto. Ele protesta contra o governo, mas não adianta. Os preços na Itália sobem, mas a sua aposentadoria não. A dona da casa onde vive lhe dá um ultimato: ou ele paga tudo o que deve ou será desapropriado. A ameaça está no ar.

O segundo ato começa: Umberto fica tenso com sua situação, sua doença piora. A única pessoa que o ajuda é a doméstica, mas ela está com a cabeça fora do ar, por estar grávida. Umberto vai para o hospital. Quando volta, percebe que a dona da casa tentou se livrar do cão, suas forças renascem pela raiva e ele tenta de tudo para conseguir o dinheiro do aluguel, até mesmo mendigar. Ele se dá conta de que não vai conseguir o dinheiro para pagar seu quarto e pensa em suicidar-se. Mas, primeiro, precisa fazer algo com o cão.

FIGURA 8 – Fotograma do filme *Umberto D.* (1952), de Vittorio De Sica



Fonte: SIDEA, 2008. Disponível em: <<https://andrewsidea.wordpress.com/2008/04/23/umberto-d/>>. Acesso em: jun. 2017.

⁵⁷ Livre tradução de: “Pensa perfino di domandare l’elemosina. Guarda a lungo i mendicanti, fa i conti di quanto possono incassare in un giorno; e impara che ci sono i posti che fruttano e i posti che fruttano meno. Sceglie un quartiere lontano dal suo e finalmente si decide. Lungo una strada non troppo frequentata, Umberto si appoggia al muro come fanno i mendicanti. Stende la mano in un modo che potrebbe parere che non la stenda. Il cane giuoca con un sasso lì vicino. Passano alcune persone e non gli danno niente, poi si avvicina qualcuno che fa sobbalzare Umberto; lo conosce, abita nella sua stessa strada. Umberto lo saluta con esagerata cordialità e lo costringe a prendere un caffè con lui nel bar vicino per dimostrargli che lui non ha bisogno di niente, se per caso avesse sospettato qualche cosa”.

O primeiro e o segundo atos resumidos se parecem muito com o roteiro filmado de *Umberto D.*; entretanto, há propostas de cenas que não estão no filme, pois foram substituídas por outras. É interessante observar que, mesmo sendo substituídas por outras, a intenção das cenas que nunca foram filmadas é parecida com as que foram filmadas. A premissa do filme se mantém.

Há uma sequência que não existe no roteiro do filme, mas que Zavattini mantém até a etapa da escaleta. Ela é substituída por outra; entretanto, o bloco de cenas já descrito nessa primeira versão de argumento fala muito sobre a personagem de Umberto, seu desespero e sua relação com seu cão:

É noite. Encontramos Umberto sentado na janela de seu quarto, o grande silêncio quebrado pelo som dos ossos esmagados pelo cão. Ele se levanta, coloca os mais belos pijamas, escreve uma grande palavra ofensiva para a dona da casa na parede, se mete em sua cama muito meticulosamente enquanto da janela vêm os sons e as palavras da “Semana Incom” (som que vem do cinema em frente, *Semana Incom - Industria Corti Metraggi Milano - cinejornal italiano 1946-1965*), então prepara muitas tiras de papel. Para tapar os buracos. Na verdade, ele vai se matar na cozinha, em uma cozinha estreita, tudo será fácil e vai acabar em breve.

Entra na cozinha, abre a torneira do gás para testar. A dona da casa o escuta. Chega com um baralho. O velho fechou a válvula de gás apressadamente e agora finge beber um copo de água. A dona da casa fareja o ar e volta para seu quarto depois de desligar a luz da cozinha, por despeito. O velho espera um pouco, em seguida, com todas as precauções possíveis começa a tapar as rachaduras da porta. Mas, de repente, o cão raspa a pata contra a porta. Umberto se esqueceu do seu amigo. Ele abre a porta e o cão salta para ele alegremente. Você poderia deixar seu cão em uma casa onde iriam colocá-lo num saco e jogá-lo no rio? Joga fora as tiras de papel, apaga a palavra na parede, e tudo é adiada para amanhã. Ele deve pensar sobre o cão, o seu futuro, antes de deixar esta terra⁵⁸ (ZAVATTINI, 2002, p. 31-32).

No roteiro do filme, Umberto tem a ideia de suicidar-se quando vê um trem passando da janela de seu quarto. Ele olha fixamente para os trilhos, mas vê seu cachorro em um canto. A sua vontade de suicidar-se é muito mais implícita e econômica em ações no filme do que nesta versão de argumento. Sua preocupação com o cão também.

No terceiro ato, Umberto, sem ter conseguido alguém para ficar com o cão, pensa em abandoná-lo no parque, mas não tem coragem. Então, ele decide cometer o suicídio e levá-lo

⁵⁸ Livre tradução de: “È la notte. Troviamo Umberto seduto alla finestra della sua camera, il gran silenzio rotto dal rumore degli ossi stritolati dal cane. Si alza, si mette il pigiama più bello, scrive una grande parola offensiva per la padrona sul muro, mette la sua camera in ordine con molta meticolosità mentre dalla finestra entrano i suoni e le parole della Settimana Incom, poi prepara tante striscioline di carta. Per tappare i buchi. Infatti si ucciderà in cucina, in una cucina stretta, tutto sarà facile e finirà presto. [Entra in cucina, apre il rubinetto del gas per prova. La padrona lo ha udito. Arriva ciabattando. Il vecchio ha chiuso il rubinetto del gas in fretta e ora finge di bere un bicchiere d’acqua. La padrona fiuta l’aria, e torna in camera sua dopo aver spento la luce della cucina, per dispetto. Il vecchio aspetta un poco, poi con tutte le precauzioni possibili si rimette a tappare le fessure della porta. Ma a un tratto il cane raspa contro la porta. Umberto ha dimenticato il suo amico. Apre la porta e il cane gli salta addosso festosamente. Può lasciare il cane in quella casa dove lo metterebbero nel sacco per buttarlo nel fiume? Tira via le striscioline di carta, cancella la parolaccia sul muro, e tutto è rimandato a domani. Deve pensare al cane, al suo avvenire, prima di lasciare questa terra”.

junto. No clímax do filme, quando Umberto vai atirar-se contra o trem, o cão foge, desesperado. Umberto vai atrás dele e o cão o rejeita. Ele se arrepende e tenta fazer as pazes com o cão. Decide viver.

O terceiro ato já está muito definido e esboçado na primeira versão de argumento de *Umberto D.*. Zavattini descreve as ações, mas também expõe os questionamentos a si mesmo de Umberto:

E se morrerem juntos, ele e o cão? Perto está o trilho de trem. O velho vai até lá, prende o cachorro no braço, e espera conversando com o bandeirinha. Um observador menos distraído que o bandeirinha iria perceber que o rosto do homem velho está muito pálido, e que o velho não está raciocinando muito bem. Pessoas indo e vindo cruzam a estrada de ferro, a pé, de carro, de bicicleta, as cancelas fecham e ouve-se de longe, longe, o barulho do trem. Mas o cão não está lá, o velho o colocou no chão um momento antes, o cão fez xixi e logo perseguiu uma cadela. O velho o cerca, poderíamos dizer sem fôlego. Não está. Assobia para chamá-lo, e o cão corre até ele. Prende-o mais uma vez debaixo do braço e se aproxima da linha férrea. O bandeirinha segura a bandeira na mão e continua a conversa interrompida com o velho que está igual a um boneco de cera, com os olhos dilatados. O trem aparece ao fundo. O velho treme, abraça fortemente o cão, tão forte que o cão foge agora para muito longe e, depois, fica de costas para o dono. Talvez o cão tenha entendido? Atrás do velho o trem passa levantando papéis e poeira. O cão desaparece entre as árvores. Agora o cão se esconde. O velho homem olha para a direita e para a esquerda, assoviando. Finalmente o encontra, o cão deixa seu dono se aproximar por fim. O dono parece ter vergonha na frente do cachorro. Ele ia fazer algo monstruoso, sente-se culpado, como se ele tivesse atentado contra a vida de uma criatura humana. O velho pega uma pinha seca da grama e joga para longe, o cão corre para buscá-la e a traz de volta. Os meninos que estão mergulhados na bacia de água param para ver o velho que corre muito, brincando com o cão entre as árvores.⁵⁹ (ZAVATTINI, 2002, p. 32-33).

Assim termina a primeira versão do argumento de *Umberto D.*, já com o enredo definido e desenvolvido em três atos, com um fim bem descrito. Esse primeiro argumento, apresentado no livro *Dal soggetto alla sceneggiatura. Come si scrive un capolavoro: Umberto D.*, tem sete páginas e, hoje, no Brasil e no mundo, muitos editais de financiamento de

⁵⁹ Livre tradução de: “E se morissero assieme, lui e il cane? Lì vicino c’è il passaggio a livello. Il vecchio ci va, prende in braccio il cane, e aspetta chiacchierando col casellante. Un osservatore meno distratto del casellante si accorgerebbe che la faccia del vecchio è molto pallida e che il vecchio non fa dei ragionamenti troppo filati. Gente che va e viene e attraversa la strada ferrata, a piedi, in automobile, in bicicletta, si chiudono lentamente le sbarre e si ode lontano lontano il fragore del treno. Ma il cane non c’è, il vecchio lo ha messo in terra un momento prima, il cane ha fatto pipì, ha inseguito un cagna. Il vecchio lo cerca, potremmo dire affannosamente. Ecco là. Fischia per chiamarlo a sé, e il cane corre. Se lo prende di nuovo in braccio e si avvicina alla strada ferrata. Il casellante ha in mano la bandierina e continua il discorso interrotto col vecchio. Il quale è diventato di cera, ha gli occhi dilatati. Il treno appare in fondo. Il vecchio trema, stringe fortemente a sé il cane, tanto forte che il cane gli scappa ancora più lontano e poi si ferma e si volta verso il padrone. Forse la bestia ha capito? Alle spalle del vecchio passa il treno sollevando carta e polvere. Il cane è scomparso tra gli alberi. Ora è il cane che si nasconde. Il vecchio lo cerca a destra e a sinistra fischiettando il richiamo. Finalmente lo ritrova, il cane si lascia finalmente avvicinare dal padrone. Il padrone sembra che abbia vergogna di fronte alla bestia. Ne stava per fare una grossa, si sente colpevole come se avesse attentato alla vita di una creatura umana. Il vecchio prende una pigna tra l’erba e la butta lontano, il cane si precipita a raccogliarla e la riporta al padrone. Dei ragazzi che stanno prendendo a calci un barattolo si fermano per vedere quel vecchio che corre fortissimo tra gli alberi giocando con il cane”.

projetos de roteiro pedem que seja apresentada uma versão inicial de argumento de oito a dez páginas, muito parecida com essa versão de Zavattini. O ofício do roteirista permanece semelhante ao que era feito à época em que Cesare Zavattini trabalhou na indústria italiana.

O próximo texto se chama *Il trattamento*, que se traduziu aqui como “O argumento expandido”. Esse texto é exatamente isso: as ideias da primeira versão de argumento desenvolvidas em um texto de vinte e três páginas. Antonio Costa, em seu livro *Compreender o cinema*, usa uma tradução diferente. Ele chama de ‘tratamento’ o que se convencionou chamar, para efeito deste estudo, de ‘argumento expandindo’. Ele dá um bom exemplo de como essa segunda escritura expandida do argumento trata a história:

Para dar outro exemplo de como um tópico do “argumento” é elaborado na fase do tratamento, vejamos como a frase “tem o rosto sorridente porque ama a vida, gosta tanto dela que protesta etc.” se transforma numa pequena cena:
 Umberto D. sai do refeitório com um outro velho muito mal vestido.
 “Que lindo sol”, dizem ao chegar à rua. Umberto diz que o mundo é belo e que bastaria que lhe aumentassem um pouco a aposentadoria para ser feliz (ZAVATTINI, 1953 apud COSTA, 1989, p. 169-170)

No argumento expandido, Zavattini usa já uma descrição mais precisa de ações e também em intenções de diálogos (não o diálogo inteiro, mas algumas frases definidas, ou somente marcações do que será dito). E percebe-se, prontamente, que o primeiro ato está melhor desenvolvido. Na primeira versão de argumento, Zavattini havia se preocupado mais com o desenvolvimento do conflito e o desenlace (segundo e terceiro atos). Um exemplo é o momento em que o problema entre a dona da casa e Umberto aparece descrito em ações e diálogos. No texto, Umberto chega em casa mais cedo que o previsto, pois sente-se um pouco mal e encontra em seu quarto um casal sobre sua cama. Ele faz um escândalo e a senhoria aparece, dizendo que subloca seu quarto quando ele está fora, pois ele está com o aluguel atrasado.

Abrindo uma porta lá no fundo, aparece uma mulher de trinta e poucos anos, um pouco formosa, não é feia, mas com uma energia ruim. Ela pergunta porque ele está de volta a esta hora. “Por que não estou bem”, responde Umberto D. e continua olhando severamente para seu quarto. “Se você quiser reclamar”, diz a mulher, “pague o aumento retroativo de acordo com a lei. Sim, senhor, eu coloquei esses dois em seu quarto”. Pega em flagrante, a proprietária da casa prefere atacar em vez de ser atacada⁶⁰ (ZAVATTINI, 2002, p. 37).

⁶⁰ Livre tradução de: “Sopraggiunge spalancando un uscio là in fondo una donna sui trentacinque anni, un po’ formosa, non brutta ma con l’aria piuttosto cattiva. Gli domanda perché è tornato a quest’ora. ‘Perché sto poco bene’, risponde Umberto D. E continua a guardare severamente verso la sua camera. ‘Se volete protestare’ dice la donna ‘pagate gli aumenti arretrati secondo la legge. Sissignore, ce li ho messi io quei due nella vostra camera’. Colta in flagrante, questa patrona di casa preferisce passare lei all’attacco, anziché essere attaccata”.

Umberto e a dona da casa estão em guerra, esta relação fica clara. E, logo, outra relação oposta é apresentada. A personagem da doméstica cresce na exposição do argumento e também sua relação de cumplicidade e amizade com Umberto:

O velho vai para a cozinha, onde uma menina de cerca de 17 anos de idade, vestida desajeitadamente, simpática, com o peito um pouco vistoso para sua idade, e dois olhos inocentes sempre em movimento, está depenando uma galinha. A proprietária sai e o velho começa a conversar com a garota chamada Giovanna que é a doméstica. Pergunta-lhe se tem um termômetro. A moça pega o termômetro escondida da proprietária e lhe dá. O velho o coloca debaixo do braço e senta-se em um canto, imóvel, porque ele diz que não se deve fazer movimentos, senão o termômetro sobe artificialmente. Em seguida, a doméstica ri e lhe faz cócegas para que ele se mova⁶¹ (ZAVATTINI, 2002, p. 38).

FIGURA 9 – Fotograma do filme *Umberto D.* (1952), de Vittorio De Sica



Fonte: PATRIZIO, 2003. Disponível em: <<http://www.ign.com/articles/2003/07/17/umberto-d-criterion-collection>>. Acesso em: jun. 2017.

Também o conflito do filme aparece delimitado: a dona da casa quer expulsá-lo.

Agora o velho homem está só, o termômetro sobre a mesa e ele ainda tem que ver se está com febre, mas batem [à porta]. “Entra”, diz o velho. Ninguém entra. É a dona da casa que, por trás da porta, começa a falar: ela diz que no preço do quarto não inclui empregada. O velho tem uma reação inesperada até para si mesmo: salta para fora da cama, corre para perto da porta, e sem abri-la grita contra sua inimiga. Ela grita que ele não sai daquele quarto porque hoje ela não pode expulsar ninguém. Em seguida, ela ri ironicamente e anuncia que vai se casar em três dias e diz que se casa para colocar ele para fora. A lei diz que se ela precisa do espaço para as necessidades da família, o inquilino deve sair. O velho ri ironicamente, e os dois

⁶¹ Livre tradução de: “Il vecchio va in cucina dove una ragazza sui 17 anni, vestita goffamente, simpatica, con un seno un po' vistoso per la sua età, e due occhi ingenui sempre in movimento, sta spennando un pollo. La padrona è scomparsa e il vecchio si mette a parlare con la ragazza che si chiama Giovanna e fa la serva. Le domanda se ha un termometro. La serva gli va a prendere il termometro di nascosto della padrona e glielo dà. Il vecchio lo mette sotto l'ascella e si siede in un angolo, immobile, perché dice che non bisogna fare movimenti se no il termometro sale artificialmente. Allora la serva ride e gli fa il solletico perché si muova”.

trocam uma série de “ah, ah, ah” depreciativos. Então, a senhora se vai, o velho volta para a cama e coloca o termômetro em si.⁶² (ZAVATTINI, 2002, p. 39-40).

Ainda no primeiro ato, Zavattini tenta, nessa versão de argumento, uma modificação que não foi aceita por Vittorio De Sica, como explicado no texto introdutório. Ele começa o argumento expandido não com o protesto de idosos pedindo aumento da aposentadoria pelo estado, mas com um protesto de donos de cães contra impostos criados pelo governo para taxarem os proprietários de animais de estimação. Zavattini descreve a sequência como uma passeata grande, com pessoas de todas as idades acompanhadas de vários cachorros de todos os tipos. Seria uma forma curiosa de começar o filme, com um protesto muito inventivo e diferente, mas foi vetado.

Em uma bela manhã do outono, um estranho cortejo percorre as ruas de Roma. São cinco ou seis centenas de pessoas, talvez mais, cada uma das quais transporta um cão na coleira, pessoas de todas as idades e de todas as condições sociais. O cortejo é sério e disciplinado e os cães são bem comportados, como os seus mestres. A procissão atrai a curiosidade dos cidadãos para a Piazza Venezia. Não podemos entender do que se trata.⁶³ (ZAVATTINI, 2002, p. 34).

No segundo ato, Zavattini descreve com muitos detalhes, a greve de fome que os pacientes do hospital, onde Umberto está internado, decidem fazer. Ele não quer aderir à greve, pois tem fome e há anos não comia frango. A sequência foi filmada, mas não ficou no filme. Foi de comum acordo entre Zavattini e Vittorio De Sica, uma vez que ela não fortalecia o corte final. Talvez, porque era um evento muito grande que tirava a atenção da personagem de Umberto.

Quando a comida chega, a ordem do comitê de agitação é de não comer. Ai daqueles que comerem. Umberto D. tem que interromper a sua refeição: uma pequena asa de frango, mas havia anos que ele não comia frango. De outros departamentos logo vêm os gritos. A greve de fome gerou discussões com alguns enfermeiros, com alguns médicos, com algumas freiras. Também com o diretor, mas os mais violentos assumiram, a revolta se torna gritante. Aqui, no departamento B, não se sabe o que

⁶² Livre tradução de: “Ora il vecchio è solo, ha il termometro sul comodino e vorrebbe provarsi ancora la febbre, ma bussano. ‘Avanti’, dice il vecchio. Nessuno entra. C’è la padrona dietro l’uscio che comincia a parlare: dice che nel prezzo della camera non è compresa la serva. Il vecchio ha una reazione inaspettata anche per lui stesso: balza dal letto, si precipita vicino all’uscio e senza aprirlo grida contro la sua nemica. Grida che non andrà mai via da quella camera perché oggi non si può sfrattare nessuno. Lei allora ride sardonicamente e gli annuncia che si sposerà fra tre giorni e si sposa proprio per mandar via lui. La legge dice che se lei ha bisogno della camera per necessità familiari, l’inquilino deve andarsene. Il vecchio ride anche lui sardonicamente e i due si scambiano una serie di ‘ah, ah, ah’ dispregiativi. Poi la padrona se ne va, il vecchio torna a letto e si rimette il termometro”.

⁶³ Livre tradução de: “Una bella mattina d’autunno uno strano corteo percorre le vie di Roma. Sono cinque o seicento persone, forse di più, ciascuna delle quali porta al guinzaglio un cane, persone di tutte le età e di tutte le condizioni sociali. Il corteo è serio e disciplinato e i cani si comportano bene come i loro padroni. Il corteo si dirige tra la curiosità dei cittadini verso Piazza Venezia. Non riusciamo a capire di che cosa si tratta”.

fazer, especialmente com a freira se aproximando hostilmente com suas recomendações sobre a comissão de agitação.⁶⁴ (ZAVATTINI, 2002, p. 42-43).

Há duas sequências que Zavattini mantém até quase o roteiro final e que ele desenvolve pela primeira vez nessa etapa do argumento expandido. São elas: a sequência em que Umberto recebe uma ordem de despejo e, por isto, ele vai procurar advogados. E outra em que há uma relação entre Umberto e uma prostituta:

Agora Umberto D. está cansado e desanimado. Ele está sentado sobre a escadaria da igreja Trinità dei Monti [Trinidade do Monte], onde muitas pessoas vão para falar de amor ou para descansar. Compra algo para o cão de um vendedor ambulante e divide ao meio, metade para ele e metade para o cão. Há uma menina, uma prostituta, obviamente, olhando para ele. Ela sorri para ele e ele sorri mecanicamente. Em seguida, ele se move em direção ao monte Pincio e a menina vai atrás. Umberto chega no alto muro de retenção do Pincio e olha para baixo com um grande desejo de mergulhar de cabeça. A menina olha para ele e rindo, pergunta se ele quer se jogar lá embaixo. Ele diz que sim. Em seguida, ela ri e diz: “Agradável senhor, por que não fazemos amor antes?”⁶⁵ (ZAVATTINI, 2002, p. 48-49).

O terceiro ato do argumento expandido já é bastante parecido com a estrutura do filme. Tanto o argumento, quanto o argumento expandido, definem caminhos coerentes com uma estrutura de três atos da narrativa clássica. Entretanto, várias sequências não seguem a narrativa aristotélica em que todas as ações convergem para a solução do problema. Há cenas que existem com a intenção de mostrar o cotidiano na Itália e também como Umberto sente e reage ao mundo.

A sequência da greve de fome, que não ficou na montagem final, fala bastante da solidariedade entre as pessoas. Os pacientes decidem fazer greve de fome para que o hospital melhorasse suas condições e recebesse mais doentes. Se enfermos fazem greve de fome, eles podem piorar muito e manchar a reputação do hospital. Mesmo doente e sem comer frango há anos, Umberto D. adere à greve. Escolhe ajudar os manifestantes. Os protestos são recorrentes na vida de Umberto. É uma história de um homem contra a opressão. Nessa versão de

⁶⁴ Livre tradução de: “Quando arriva il cibo, arriva anche l’ordine del comitato di agitazione di non mangiare. Guai a chi mangia. Umberto D. deve interrompere il suo pasto: una piccola ala di pollo, ma da anni lui non mangiava pollo. Dagli altri reparti giungono presto delle grida. Lo sciopero della fame ha subito generato delle liti con qualche infermiere, con qualche dottore, con qualche suora. È accorso anche il direttore, ma i più violenti hanno preso il sopravvento, la rivolta diventa clamorosa. Qui, al reparto B, non si sa che cosa fare, tanto più che la suora incombe con le sue raccomandazioni ostili sul comitato di agitazione”.

⁶⁵ Livre tradução de: “Ora Umberto D. è stanco e sfiduciato. Si siede sulla scalinata della Trinità dei Monti dove tanta gente sta lì a parlare d’amore o a riposare. Compera qualche cosa per il cane da un venditore ambulante e divide a metà, metà lui e metà il cane. C’è una ragazza, una prostituta evidentemente, che lo guarda. La ragazza gli sorride e lui sorride meccanicamente. Poi si avvia verso il Pincio e la ragazza gli si mette dietro. Umberto arriva all’alto muraglione del Pincio e guarda giù con una gran voglia di buttarsi a capofitto. La ragazza gli appare vicino e gli domanda ridendo se si vuole buttare giù. Lui risponde di sì. Allora la ragazza si mette a ridere e dice: ‘Bel vecchietto, perché non fai l’amore, prima?’”

argumento expandido, Umberto protesta contra os impostos do governo (passeata contra o imposto para proprietário de cães), protesta contra as más condições do hospital (greve de fome), reclama com todos sobre sua baixa aposentadoria, protesta contra a ordem de despejo (vai até advogados), enfrenta a dona da casa. Nem todas essas ações ficaram no roteiro final, mas, aqui, já se define um homem que luta contra tudo e contra todos por uma vida mais digna. Uma cena que aparece no argumento e depois é mais desenvolvida no argumento expandido é a cena em que Umberto tenta pedir esmolas, mas não consegue, por envergonhar-se. Ela é muito importante para o filme: define o carácter de Umberto que acredita não merecer passar por essa situação. Ele merece mais da sociedade, é um homem digno. Ele prefere suicidar-se a abaixar a cabeça à injustiça. Essa cena se conecta até mesmo com a premissa maior do filme: “Um velho não é um velho fedor”.

Eis também como a decisão de Umberto de pedir esmola, que no argumento é descrita como uma tentativa incerta e desajeitada, logo alterada por causa da chegada de uma pessoa conhecida, é focalizada numa verdadeira *gag* (que será mantida no filme): O velho se apóia no muro e fica ali parado por um minuto. Depois estende a mão. Passa um homem apressado. Umberto se envergonha e finge ter estendido a mão para ver se chovia. Então, o homem apressado olha para o alto, examinando o céu, continua o seu caminho (ZAVATTINI, 1953 apud COSTA, 1989, p. 169-170).

Um argumento define os caminhos da história do filme, não propriamente como ela será transformada em roteiro. Cada roteirista pode imprimir um ritmo distinto a um roteiro; às ações e às personagens. Cesare Zavattini já havia escrito muitos argumentos de filmes italianos até 1951. Na maioria desses filmes, ele esteve envolvido na etapa de escritura de roteiro, sempre em colaboração com outras pessoas. Em alguns filmes, Zavattini escreveu o argumento, mas não o roteiro – como é o caso dos (já citados) filmes *Bellissima*, de Luchino Visconti, e *È Più Facile Che un Cammello*, de Luigi Zampa. Houve casos em que Zavattini não escreveu o argumento, mas foi chamado para escrever o roteiro em colaboração com outros. Entretanto, como mencionado anteriormente, *Umberto D.* é o primeiro filme que Cesare Zavattini escreve sozinho o roteiro. E, ainda, escreve seu primeiro roteiro de um argumento também seu. Assim, ele pôde desenvolver com profundidade sua teoria que buscava sensação de *sorpresa e meraviglia* com o mundo real, transportada para as cenas de seu roteiro. Ele já havia tentado retratar essa sensação em outros filmes, mas nunca obteve o controle total da descrição das cenas. Em *Umberto D.*, ele teve, pela primeira vez, essa oportunidade.

3.2 - Escaleta e roteiro

Os próximos textos de Cesare Zavattini sobre o processo de criação do filme Umberto D. são “*La scaletta*”, “*Prime note per la sceneggiatura*”, “*Seconde note per la sceneggiatura*”, “*Note per i definitivi ritocchi alla sceneggiatura*” e “*La sceneggiatura*”.

Como dito, a escaleta de um filme é um esqueleto de cenas que compõem a estrutura narrativa do roteiro. São frases que resumem uma cena ou uma sequência de cenas. Zavattini define 25 sequências para construir sua escaleta que se desenha da seguinte forma:

1. A manifestação de velhos aposentados avança na Via Nazionale. Apresentação de Umberto e do seu cão (aqui, a ideia de que o cortejo fosse dos donos de cães já foi abandonada).
2. A manifestação é dispersada pelas autoridades porque não há autorização oficial.
3. Durante o corre-corre, Umberto se refugia em um portão com outros velhos que falam sobre seus problemas.
4. Umberto vai a uma casa de pequenos empréstimos e obtém 6 mil liras. Ele tenta conseguir mais, abrindo mão até mesmo de seu relógio, porque deve 20 mil liras à dona da casa, mas não consegue.
5. Umberto é parado à porta de sua casa por um vendedor de sapatos que cobra uma dívida. Umberto tem que se desviar dele.
6. Umberto entra em casa e encontra amantes em sua cama. Ele briga com a dona da casa. A doméstica está paquerando soldados militares pela janela. Os amantes mudam de quarto e fazem amor descaradamente.
7. Umberto oferece à dona da casa 8 mil liras, mas ela só aceita receber a quantia completa.
8. Umberto vende um dicionário. Espera um amigo na frente de seu emprego para pedir um empréstimo. O amigo vai embora em um ônibus sem dar resposta. Umberto se preocupa com o início de uma dor de garganta.
9. Vê a carrocinha recolhendo cães e rapidamente coloca a coleira no seu cão.
10. Come no refeitório público. Discute com a responsável por causa da presença do cão. Mostra a garganta para um mendigo no caminho à saída do refeitório.
11. Caminha junto com o mendigo até a praça Esedra e lhe vende um relógio. O mendigo pede esmola na rua.

12. Umberto volta a casa com medo de estar mal, sente frio. Oferece 10 mil liras à dona da casa que refuta. Pede uma bolsa de água quente para a doméstica, a dona da casa não deixa. A doméstica chora porque está grávida. Umberto tem febre pela noite e telefona à cruz vermelha. A doméstica acorda e começa sua luta contra as formigas. Os enfermeiros chegam e Umberto pede que a empregada cuide do cão.
13. Umberto está no hospital e se cura rapidamente porque come bem. A doméstica vem visitá-lo e Umberto vê o cão através de uma janela, na companhia de um soldado. Os pacientes entram em greve com agitação, os bombeiros chegam. A gestão do hospital arruma a bagunça deixada pela confusão da greve.
14. Umberto volta a casa que está em total desordem porque a estão limpando para o casamento da senhoria. O cão não está. Ele pergunta se está com a empregada e os trabalhadores dizem que não. Umberto corre abruptamente para buscar a doméstica, enquanto a dona da casa canta ao longe.
15. Umberto encontra a empregada em um beco, chorando, com um dos dois soldados. Umberto descobre que a dona da casa deixara o cão fugir. Ele sai em um táxi.
16. Umberto chega no canil municipal. Aproxima-se ansiosamente dos cães. Talvez, o tenham matado. Ele vê os cães mortos. Mas, em vez disso, o cão está entre os que acabaram de chegar.
17. Umberto retorna a casa feliz com o cão e quer mostrá-lo a sua senhoria. Encontra-a no portão com o seu noivo. Umberto está furioso. Ela diz, na frente de todos na rua, que ele lhe deve dinheiro. Ele diz que vai pagar-lhe.
18. Umberto nem mesmo entra em casa, sai desesperado e bravo pelas ruas. Pergunta o preço de uma arma em uma loja e, depois, diz que com aquele preço ele pagaria suas dívidas.
19. Umberto vai ao Tribunal e lá encontra um advogado que diz poder parar a desapropriação, mas, primeiro, Umberto teria que pagar suas dívidas com a senhoria.
20. Umberto decide pedir esmolas. Entretanto, um amigo seu chega nesse momento e para que ele não suspeite de nada, Umberto o acompanha pela vizinhança. O amigo parte e Umberto fica definitivamente desesperado.
21. Umberto caminha, entorpecido. Passa por pessoas que fazem um filme e lhe pedem que não olhe para trás. Ele se detém em cima do monte Pincio e uma

prostituta se aproxima, perguntando se ele quer saltar. A prostituta e ele andam em uma carroça paga e alguns jovens zombam de Umberto, por isto a prostituta o abandona.

22. Umberto volta para casa. Há uma pequena festa entre a dona da casa e seus convidados. Eles cantam. O casamento será no dia seguinte. Umberto se prepara para o suicídio, se arruma. Escreve na parede do quarto: “merda”. Os convidados vão embora (entre estes, está a senhora que Umberto descobrira em seu quarto com o amante). Umberto espera que todos durmam e vai até a cozinha, tapa os buracos da porta. A dona da casa entra na cozinha e desliga a luz. Umberto abre o gás, mas o cão bate à porta. Umberto renuncia ao suicídio por hora, dá o bolo de casamento para o cão comer. Volta ao seu quarto, faz a mala e deixa a palavra feia na parede. Recupera um pouco do dinheiro que havia deixado em sua cama para a empregada e sai.
23. Umberto vai até a Via Leccosa onde há uma pensão para cães. Ele quer dar tudo o que tem para deixar seu cão ali, mas acaba discutindo com os dois velhos donos do lugar.
24. Umberto vai ao jardim onde quer oferecer seu cão a uma menina que gosta dele, mas a sua babá impede que a menina fique com o cão. Ele também vê a senhora amante, amiga da senhoria, brincando com seu filho. Está enlouquecendo com o cão, enquanto ouve o apito do trem que é vizinho ao jardim, e se encaminha até lá com o cão.
25. Ao lado do trilho do trem, aperta o cão em seus braços. A espera/tensão pelo trem é longa. O cão consegue escapar pouco antes de o trem chegar. O trem passa e Umberto renuncia ao suicídio, pondo-se a brincar com o cão, enquanto ali perto meninos jogam futebol usando um frasco como bola.

Zavattini deixa ainda uma *nota* ao final da escaleta que aponta que a quarta cena muito provavelmente será abolida. Coloca para si próprio uma sugestão que Umberto deve oferecer seu relógio a um colega de manifestação. Além dessa nota no final da escaleta, Cesare Zavattini escreve várias notas como preparação para escrever o roteiro. “*Prime note per la sceneggiatura*”, “*Seconde note per la sceneggiatura*”, e “*Note per i definitivi ritocchi alla sceneggiatura*” são anotações simples, como se fossem uma lista de pensamentos que tivera antes de escrever o roteiro, provavelmente dias ou semanas antes, e que os registrara para não se esquecer. Em suas primeiras notas para o roteiro, escreve: “Fazer sobressair melhor a febre

durante toda a noite”⁶⁶ e “Mencionar que ele sonhava com o cão no hospital”⁶⁷ (ZAVATTINI, 2002, p. 61). Em suas segundas notas, ele já escreve com mais detalhes seus pensamentos: “Na cena após o canil, onde ele chega em casa e encontra a senhora no portão, fazê-la mais violenta e iniciá-la colocando absolutamente em importância a ideia de Umberto de fazer surgir o cão na frente da senhora”⁶⁸ (ZAVATTINI, 2002, p. 64). Em suas notas definitivas para os retoques do roteiro, há nuances que ele quer levar aos diálogos, como:

Traçar o perfil de Umberto seguindo este critério: é simpático, cordial, com muitas boas tiradas, mas sempre muito digno e um pouco tímido. Quando diz, por exemplo, vadia, contra a proprietária da casa, faz ressaltar que este está longe de ser seu linguajar habitual, mas um epíteto que apenas escapou.⁶⁹ (ZAVATTINI, 2002, p. 65).

Ao analisar a escaleta, é possível constatar que o filme *Umberto D.* já tinha suas sequências mais importantes descritas, a própria luta da empregada contra as formigas já aparece aqui. Entretanto, na escaleta, há várias sequências que repetem o desejo de Umberto de se matar, o que, no roteiro final, só aparece no final do segundo ato. A decisão de subtrair os pensamentos suicidas de Umberto durante a narrativa fortalece o momento em que ele olha para os trilhos de trem desde a janela do seu quarto, depois de já ter passado por tantas humilhações.

Na etapa final de escritura de um filme, o roteiro, o escritor se certifica de que toda a história desenvolvida no argumento vai se dividir na estrutura da escaleta. E, então, ele vai desenvolver as cenas, dando tom e ritmo para elas, levando-se sempre em consideração a premissa maior do filme – todo o filme conta uma unidade, no caso, trata-se da luta de Umberto por dignidade e contra o desprezo da sociedade. Em cada cena, é possível ver que essa personagem está vivendo e lutando; se ele desistir de lutar para ter uma vida digna, desiste de viver – esta parece ser a sensação que o espectador tem com o filme. É essa a mensagem que Umberto deixa para a doméstica grávida: de lutar por uma vida melhor, sem abaixar a cabeça para sua patroa, para a dúvida de quem seja o pai de seu filho. Ela não deve aceitar o pouco que a sociedade quer oferecer para ela.

⁶⁶ Livre tradução de: “Fare risaltare meglio la febbre di tutta la notte”.

⁶⁷ Livre tradução de: “Accenno al fatto che ha sognato il cane all’ospedale”.

⁶⁸ Livre tradução de: “Nella scena dopo il canile in cui lui torna a casa e trova la padrona davanti al portone fare più violenta e iniziarla mettendo assolutamente in rilievo il pensiero di Umberto di far apparire il cane ala padrona”.

⁶⁹ Livre tradução de: “Profilare il carattere di Umberto secondo questo criterio: è simpatico, cordiale, con degli scatti vivaci ma sempre estremamente dignitoso e un poco timido. Quando dice, per esempio, puttana, nei confronti della padrona, far risaltare che questo è tutt’altro che il suo linguaggio abituale, ma un epíteto che è proprio sfuggito”.

Pelo fato de os diretores neorrealistas usarem muitos não-atores em suas filmagens, muitas personagens assumem os nomes das pessoas que as atuam durante as filmagens. No caso de *Umberto D.*, isso não acontece com a personagem de Umberto, apesar de Carlo Battisti (1882-1977) ter atuado pela primeira vez neste filme. Talvez, pelo fato de Zavattini já ter escolhido e defendido o nome Umberto Domenico Ferrari em todo o seu processo de criação. Acontece, entretanto, com a personagem da doméstica que, na versão expandida do argumento, havia aparecido como Giovanna e, no roteiro, tem o nome de Maria. Maria Pia Casilio (1935-2012) nunca tinha atuado antes de fazer a doméstica do filme e, provavelmente, a seleção de atores e atrizes, o *casting*, já havia sido feito antes de Cesare Zavattini terminar o roteiro. O mesmo acontece com Flike que sempre aparecia sem nome, somente sendo chamado de “*il cane*” (o cão). No roteiro, o cão ganha seu nome real, pois é muito difícil fazer um animal atender a um nome que não seja o dele, mesmo sendo muito bem treinado.

La sceneggiatura, o roteiro, de *Umberto D.* é basicamente a escritura das sequências que estão na montagem final do filme. Algumas poucas cenas foram escritas e não estão na edição, mas, provavelmente, foram filmadas. São elas: a cena da greve de fome (que foi filmada), a cena já referida na escaleta em que Umberto é parado na porta de sua casa por um vendedor de sapatos que cobra uma dívida (que, talvez, tenha caído para que Umberto não parecesse um senhor que dá o calote nas pessoas – seu problema é não conseguir pagar o aluguel); e uma cena em que, depois que Umberto volta para casa com Flike e a festa da senhoria acaba, Maria arruma sua cama para dormir e faz um barulho inesperado; ela vê a sombra da patroa que se acerca e que assume proporções gigantescas, mas logo volta para trás, retomando seu tamanho normal. Essa cena provavelmente caiu porque a dona da casa já aparece todo o tempo como uma “vilã”, não sendo necessário reforçar esta característica.

No final do livro, depois do roteiro, Cesare Zavattini deixa um texto com algumas cenas suprimidas. Elas não estão no roteiro, estão separadas depois da palavra “*Fine*” (“Fim”), como se fossem um apêndice chamado “*Scene Soppresse*” (“Cenas Supresas”). São as duas sequências que não cabiam no roteiro, mas que, possivelmente, Zavattini tenha gostado tanto delas que resolvera publicá-las. As sequências são a da busca de Umberto por um advogado e a do encontro de Umberto com a prostituta.

O roteiro de *Umberto D.* chama atenção não por sua estrutura de três atos, mas pelo desenvolvimento das dinâmicas internas das cenas. Zavattini reduz o conflito do filme em uma trama econômica de etapas e dá mais importância para os pequenos momentos das personagens, suas relações com o mundo, seus sentimentos e reflexões. Há uma sequência em que Umberto passa toda uma noite sofrendo com sua febre e não consegue dormir direito com

o barulho que vem de todos os lados (a senhoria que canta, o som que vem do cinema no andar de baixo de sua casa), dorme, acorda, olha o termômetro. Pode parecer que a dilatação das ações da personagem tenha sido uma escolha feita pelo diretor em uma improvisação com o ator, mas estava descrita no roteiro. Parece haver uma clara intenção de promover a reflexão/contemplação. O roteiro enfatiza a doença de Umberto quando o espectador pode acompanhar como lhe é difícil dormir naquelas condições, criando empatia com a personagem. As imagens e os sons de tudo o que acontece com ele são descritos em seus mínimos detalhes. A cena é grande, tem quatro páginas de roteiro. Segue um trecho:

[...] Umberto tenta ver seus graus de febre. Não consegue... remexe na mesa de cabeceira e tira de lá uma lupa...

O quarteto começa uma alternância vozes.

CORO.

Enquanto Umberto olha o termômetro marcando (entre) 37 e 38.

Umberto, preocupadíssimo, se coloca debaixo das cobertas, cobrindo-se o melhor que pode com o que há em sua cama.

Em seguida, ele se lembra do cão; se levanta de um salto, olha debaixo da cama. O cão está lá, enrolado. Umberto volta a se envolver debaixo das cobertas.

Ouve-se a voz da senhoria, que faz um solo.

CANTO DA SENHORIA.

Umberto está prestes a cochilar, lentamente, embalado pelo canto da senhoria.

A porta se abre lentamente e a empregada aparece e se direciona ligeira como borboleta à janela, olha atentamente através do vidro, faz um gesto de compreensão com a cabeça, em seguida, com o mesmo passo de borboleta, se vai do quarto enquanto...

... Umberto a olha com olhos que estão se fechando como em um sonho.

Dissolvência (*fade*).

Umberto desperta.

Ele tem a face febril já em ligeiro delírio.

Pega o dinheiro da mesa de cabeceira e começa a contá-lo mecanicamente.

VOZES DE DESPEDIDA DO CORREDOR. RISOS.

Enquanto isso, do quartel, o clarim soa o silêncio.

TOCA O CLARIM.

Ouve-se o som da porta da rua que se fecha e os passos da senhoria que atravessa o corredor, indicando um sobressalto por alguma razão.

Umberto termina a contagem e recomeça a contar. Ele cai no sono durante a contagem.

Vozes fortes o despertam subitamente. São vozes de um filme que vêm do cinema através da cúpula aberta: vozes que o atingem claramente como o barulho, mas são confusas enquanto palavras⁷⁰ [...] (ZAVATTINI, 2002, p. 107-108).

⁷⁰ Livre tradução de: “[...] Umberto tenta di vederei gradi di febbre. No ci vede... fruga nel comodino e tira fuori una vecchia lente d'ingrandimento... / Il quartetto ha ripreso a voci alternate. / CORO. / Come viso Umberto il termometro che segna 37 e 38. / Umberto preoccupatissimo si ficca sotto le coltri, coprendosi meglio che può con tutto quello che è sul letto. / Poi gli viene in mente il cane; di scatto si drizza, guarda sotto il letto. Il cane è lì, acciambellato. Umberto torna a rannicchiarsi sotto le coltri. / Si ode la voce della patrona, che fa un a solo. / CANTO DELLA PATRONA. / Umberto sta per appisolarsi, lentamente, cullato dal canto della patrona. / Si apre adagio adagio l'uscio e appare la serva che si dirige leggera come una farfalla alla finestra, guarda attentamente attraverso i vetri, fa un gesto d'intesa verso il basso, poi con lo stesso passo di farfalla se ne va dalla camera mentre... / ... Umberto la guarda con gli occhi che gli si stanno chiudendo come in sogno. / DISSOLVENZA INCROCIATA. / Umberto si risveglia. / Ha la faccia del febbricitante già un leggero delirio. / Prende il denaro dal comodino e si mette a contarlo meccanicamente. / VOCI DI COMMiato PROVENIENTI DAL CORRIDOIO. RISATE. / Intanto dalla Caserma la tromba suona il silenzio. / SUONA TROMBA. / Si ode il

Zavattini descreve cada pequeno momento, cada singela ação de Umberto e já estabelece uma relação entre os sons que indicam acontecimentos fora de quadro, com suas consequências no sono da personagem. O roteirista já estabelece, desde a escritura, o ritmo da cena e também a importância das mínimas ações. Cada pequeno evento está descrito em uma linha separada da anterior com espaçamento, o que indica uma ação a ser filmada com ênfase, com tempo para sua execução – tempo em tela. Dessa forma, Zavattini amplia o tempo das ações, dilatando-as, assim como na famosa cena da cozinha em que Maria, a empregada doméstica, acorda, acende o fogão, reflete sobre sua vida, toca em sua barriga de grávida, tenta matar as formigas e chora, fazendo ações cotidianas. A cena da cozinha foi escrita detalhadamente por Zavattini da seguinte forma:

Cozinha, Casa Umberto - Interior, Amanhecer

A luz cresce gradualmente.

A empregada entra com os olhos semicerrados e vai para o fogão a gás, pega um fósforo de um suporte e tenta em vão acendê-lo, em seguida, pega um segundo, faz o movimento cansada, sem ser capaz de acendê-lo.

Finalmente, ela consegue e mantém o fósforo aceso no gás, mas o fogo não pega porque ela não abriu a torneira.

Ela se lembra, em seguida, abre e o gás acende com um pequeno estrondo...

A empregada olha para pátio (a janela está à direita, ao lado do fogão). Encanta-se ao olhar o pátio, com uma mão em sua barriga.

O pátio está vazio. Todas as janelas estão fechadas. Não se ouve barulho.

Ela está parada, tudo está parado.

No vidro da janela, pouco a pouco, uma luz: o sol que nasce.

A criada está recolhendo coisas, vai para a pia, leva uma panela, preenche-a com água, em seguida, coloca na boca o tubo de borracha da torneira e bebe um gole de água, mas uns esguichos de água caem no interior da sua camisa e, então, ela dá um passo para trás, em seguida, agita sua camisa porque a água que entrou no seu peito até pernas abaixo.

Ela tira da mesa de mármore um frasco de tinta, um tubo e uma folha de papel de carta começada e os coloca em cima de uma prateleira.

Em seguida, ela coloca uma panela sobre o fogão, se senta e fica lá olhando para a chama de gás.

Aos poucos, seus olhos se enchem de lágrimas.

Olha sua barriga. Ela se levanta e cobre a barriga para ver se é possível ver que ela está grande. Sim, a vejo grande! Continua a cair as lágrimas lentas. Em seguida, em um agito, com um suspiro, ela pega o moedor de café, lança um olhar sobre as formigas na parede, observa todo o seu caminho. Ela está por deixar o moedor (ainda observando as formigas) para fazer algo contra as formigas, mas repensa, e se senta e começa a moer.

O som surdo do moedor a aconselha a fechar a porta. Ela quer fazê-lo sem se levantar. Então, tenta se aproximar com a ponta do pé, sempre continuando a moer. Para chegar lá, deve estender-se toda, toda, toda, com o perigo de cair quase da cadeira. Mas ela não quer se levantar, agora é um ponto de honra; e, finalmente, ela consegue.

rumore della porta d'ingresso che viene chiusa e i passi della patrona che attraversa il corridoio accennando ancora un motivo. / Umberto ha finito di contare e ricomincia a contare. Mentre conta si riaddormenta. / Voci forti lo risvegliano subito. Sono voci di un filme che vengono dal cinema attraverso la cupola aperta: voci che giungono chiare come rumore, ma confuse come parole?".

De repente, ouve-se tocar a campainha da porta. A empregada pula quase assustada. Ela deixa o moedor e corre para o corredor.⁷¹ (ZAVATTINI, 2002, p. 111-112).

FIGURA 10 – Fotograma do filme *Umberto D.* (1952), de Vittorio De Sica



Fonte: WIKIPEDIA. 2017. Disponível em:

<https://it.wikipedia.org/wiki/Maria_Pia_Casilio#/media/File:Maria_Pia_Casilio_-_Umberto_D.jpg>. Acesso em: jun. 2017.

Para Zavattini, o Neorealismo é um território onde se pode alterar a relação do homem com o mundo – trata-se de um convite a ver a vida de uma nova forma. No roteiro de *Umberto D.*, ele se esforça para criar a sensação de surpresa e maravilha com o mundo em

⁷¹ Livre tradução de: “*Cucina casa Umberto – Interno, alba*: La luce cresce a poco a poco. / La serva con gli occhi semichiusi entra e va al gas, prende un fiammifero dal portafiammiferi e cerca invano di accenderlo, poi ne prende un secondo, senza riuscire ad accenderlo tanto lo fa stancamente. / Finalmente ci riesce e tiene il fiammifero acceso sul gas, ma il gas non si accende perché lei non ha aperto il rubinetto. / Se ne accorge, e allora lo apre, e il gas si accende con un piccolo botto mentre... / La serva guarda nel cortile (la finestra è proprio a fianco del gas). S’incanta a guardare nel cortile tenendo una mano sulla pancia. / Il cortile è vuoto. Tutte le finestre sono chiuse. Non si ode un rumore. / Lei ferma, tutto fermo. / Nel vetro della finestra, a poco a poco una luce: il sole che nasce. / La servetta si riscuote, va al lavandino, prende una coccoma, la riempie di acqua, poi si mette in bocca il cannello di gomma del rubinetto e beve un sorso d’acqua, ma l’acqua le schizza nell’interno della camicia e allora fa un salto indietro, poi agita la camicia perché l’acqua che le è andata dentro il seno sgoccioli giù. / Toglie dal tavolo di marmo una boccetta d’inchiostro, la cannuccia e un foglio di carta da lettera incominciata e li mette sopra la dispensa. / Poi mette la coccoma sopra il gas, si siede e resta lì incantata a guardare la fiamma del gas. / A poco a poco i suoi occhi si riempiono di lacrime. / Si guarda il ventre. Si alza in piedi e si riguarda il ventre per verificare se si vede che è grosso. Sì, lo vede grosso! Continuano a uscire le lacrime lente. Poi si scuote, con un sospiro, prende il macinino del caffè, dà un’occhiata alle formiche sul muro seguendo con lo sguardo tutto il loro cammino. Sta per mettere giù il macinino (continuando a guardare le formiche) per fare qualche cosa contro le formiche, ma ci ripensa, e si siede e comincia a macinare. / Il rumore sordo del macinino le consiglia di chiudere la porta. Lo vuol fare senza alzarsi. Allora cerca di avvicinarsi con la punta del piede sempre continuando a macinare. Per arrivarci deve stendersi tutta tutta, tutta, col pericolo di cadere quasi dalla sedia. Ma non vuole alzarsi, ora è un puntiglio; e finalmente ci riesce. / Improvvisamente si ode suonare il campanello della porta. La serva salta in piedi quasi spaventata. Mette giù il macinino e corre nel corridoio”.

cada palavra colocada no texto, em cada gesto proposto para as personagens. A pesquisadora italiana Stefania Parigi compara a cena da cozinha filmada por Vittorio De Sica com a descrição do roteiro e escreve que o diretor somente seguira as indicações de Cesare Zavattini. Para ela, se outro diretor houvesse filmado a cena, muito pouco haveria sido afetado da sua intenção original. A dilatação temporal dos movimentos cotidianos de Maria e a ênfase em suas emoções estão descritas na cena do roteiro.

Se confrontada esta previsão com a sequência efetivamente filmada por De Sica ela permanecerá tal qual. O diretor executa ao pé da letra as instruções zavattinianas, com um estilo baseado no destaque e decantação emocional da presença da criada no espaço e no tempo. A sensação da duração de suas ações, a dilatação temporal de seus gestos são feitos através de uma extrema fragmentação de enquadramento confiadas à montagem. Zavattini tende idealmente ao plano-sequência, mas De Sica não é capaz de segui-lo neste caminho e, na verdade, nem mesmo o roteirista sabe bem qual é exatamente o modo de expressar a duração do olhar que vai teorizando em seus discursos e tenta fazê-lo dramaticamente palpável em seus roteiros.⁷² (PARIGI, 2006, p. 238).

Parigi faz uma reflexão muito assertiva sobre as reais intenções de Cesare Zavattini ao escrever o roteiro do filme. Segundo ela, Zavattini não tinha a finalidade de encenar uma história convencional, apesar de seguir a estrutura narrativa clássica. Ele queria defender uma ideia de um cinema que se baseia no não-convencional. Ele usa a estrutura narrativa de três atos, mas somente como um guia, um esboço para contar algo maior. Ele queria defender sua teoria de encantamento com as pequenas ações do ser humano. Para Zavattini, o espetáculo a ser comemorado é a vida e as relações entre as pessoas e delas com o mundo. Sua vontade maior é a de promover a reflexão por parte do espectador. Para isso, ele escreve um roteiro que define os mínimos detalhes das ações cotidianas das personagens nas cenas, praticamente definindo a *mise en scène* dos atores nas locações.

Lendo todos os materiais do roteiro de *Umberto D.* percebe-se imediatamente que Zavattini não tinha a intenção de encenar uma história, mas, sim, uma ideia de cinema que se baseia na supressão da história convencional, ou pelo menos na sua redução aos mínimos elementos. Escreve um “roteiro de ferro” para um filme que deve dar a aparência de não ter um roteiro no sentido tradicional. Paradoxalmente, mas nem tanto, se comporta como um roteirista de cinema clássico, proporcionando um roteiro pronto em todos os detalhes para a execução, embora esta execução deva, pois, aludir ao fim de tal noção de roteiro, e ao contrário à supressão pura e simples de seu papel de predispor e prefigurar a trama, em favor de um cinema que se realiza

⁷² Livre tradução de: “Se si confronta questa previsione di ripresa con la sequenza effettivamente girata da De Sica si rimane quasi sbalorditi. Il regista esegue alla lettera le indicazioni zavattiniane, con uno stile basato sulla sottolineatura e la decantazione emotiva della presenza della servetta nello spazio e nel tempo. Il senso della durata delle sue azioni, la dilatazione temporale dei suoi gesti vengono resi attraverso un'estrema frammentazione delle inquadrature affidata al montaggio. Zavattini tende idealmente al piano-sequenza, ma De Sica non è in grado di seguirlo lungo tale strada e del resto neppure lo sceneggiatore sa bene quale sia esattamente il modo di esprimere quella durata dello sguardo che va teorizzando nei suoi interventi e cerca di rendere drammaticamente palpabile nei suoi copioni”.

fenomenologicamente no contato direto com os materiais vivos na ocasião.⁷³ (PARIGI, 2006, p. 236).

Cesare Zavattini, o teórico, defende o não uso do argumento, o não uso de um roteiro, ele defende que a vida tome a tela. Cesare Zavattini, o roteirista que quer provar as ideias do teórico, escreve um roteiro extremamente detalhado que faça o filme parecer não-roteirizado. Parigi conclui:

A sequência mais citada pela crítica, a do despertar da empregada doméstica, fundada na aleatoriedade dos seus gestos capturados em flagrante, é exemplar de como uma ideia anti-narrativa de cinema pode ser preparada por um narrador de histórias habilidoso, que exalta, negando-a, sua própria veia fantasiosa⁷⁴ (PARIGI, 2006, p. 236).

As contradições acompanham a carreira de Zavattini: se ele pregava uma aversão ao cinema de espetáculo, como o hollywoodiano dos anos de 1930 e 1940, sua projeção como roteirista reconhecido internacionalmente foi dada por Hollywood. Com *Umberto D.*, Zavattini foi indicado pela terceira vez ao Oscar de Melhor Roteiro. E, talvez não fosse de se esperar, que com um filme tão radicalmente contra as fórmulas de sucesso de ficções norte-americanas, como *Umberto D.*, ele fosse reconhecido em seu ofício. Nunca ganhou prêmio de melhor roteirista; entretanto, destacou-se por seu trabalho de criação de argumentos e roteiros em todo o mundo e mesmo nos ambientes mais tradicionalistas, seguindo como artista influente até esta segunda década do século XXI.

⁷³ Livre tradução de: “Leggendo tutti i materiali di sceneggiatura di Umberto D. si percepisce chiaramente che Zavattini non ha inteso sceneggiare una storia, ma, piuttosto, un’idea di cinema che si basa sulla soppressione della storia convenzionale, o almeno sulla sua riduzione ai minimi termini. Scrive così una «sceneggiatura di ferro» per un film che deve dare l’apparenza di non avere sceneggiatura nel senso tradizionale del termine. Paradossalmente, ma non più di tanto, si comporta come uno sceneggiatore del cinema classico, fornendo un copione pronto in ogni dettaglio per l’esecuzione, anche se questa esecuzione deve poi alludere alla fine di tale nozione di sceneggiatore, e anzi alla soppressione tout court del suo ruolo di predispositore e prefiguratore dell’intreccio, a favore di un cinema che si realizzi fenomenologicamente a diretto contatto con i materiali vivi della ripresa”.

⁷⁴ Livre tradução de: “La sequenza più citata dalla critica, quella del risveglio della servetta, fondata sull’aleatorietà dei suoi gesti colti in flagranza, è esemplare di come un’idea anti-narrativa di cinema possa essere predisposta da un narratore abilissimo che esalta, negandola, la propria vena affabulatoria”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A década de 1940 fez ressurgir no cinema um retorno da influência do realismo – que já havia aparecido na Itália, Alemanha e França nos anos de 1920. Os novos filmes do pós-guerra da Europa surgiram das ruínas em que se encontravam as cidades, as economias e também as próprias pessoas, após os horrores vividos entre 1939 e 1945.

A guerra e a liberação, sustentou o teórico-cineasta Cesare Zavattini, ensinaram os diretores a descobrir o valor do real. Contra os que, como os formalistas, viam a arte como fatalmente convencional e inerentemente diferente da vida, Zavattini clamava pela eliminação da distância entre vida e arte. O problema não era inventar histórias que se assemelhassem à realidade, mas, em vez disso, transformar a realidade em uma história (STAM, 2003, p. 92).

O movimento cinematográfico chamado Neorrealismo italiano propôs, entretanto, uma nova forma de usar o realismo na narrativa de ficção. O Neorrealismo em sua potência durou somente alguns poucos anos, tendo 1952 como seu ápice – ano de lançamento de *Umberto D.*. O filme é de extrema importância para a História do Cinema mundial, marcando uma grande colaboração para a escrituração narrativa, pelo seu uso do tempo dilatado, pela ênfase nas ações cotidianas e menor importância dada ao enredo. A cena da cozinha em que a doméstica sozinha faz ações cotidianas pela manhã é o momento mais radical na narrativa neorrealista. A história principal é suspense, interrompida, a personagem principal, Umberto, não está em contexto, desaparece nesse instante, e todo o foco do filme vai para a garota que arruma a cozinha, moe café e chora quieta com medo de seu futuro incerto. Esse fragmento de vida mostrado em tela convida o espectador para uma reflexão. Segundo o teórico Gilles Deleuze, é justamente por esta nova relação com o tempo aparentemente ‘morto’ que o Neorrealismo marca a passagem do cinema clássico para o cinema moderno. A cena foi totalmente idealizada, assim como as outras do filme, pelo seu roteirista, Cesare Zavattini.

Teórico do movimento neorrealista, Zavattini moveu sua carreira pelo mundo das artes e da comunicação de massa. Acima de tudo, foi um grande narrador, que pensava que o real deveria estar presente em suas obras, mas que, entretanto, não se abstinha da sua personalidade imaginativa. Os filmes que escreveu promoviam encontros surpreendentes entre elementos mínimos da vida cotidiana com reflexões sobre o real e histórias imaginadas.

O profundo amor pelo ser humano visto no Neorrealismo não era um impulso novo no cinema; não à toa Zavattini afirmou que a primeira vez que pensou em fazer cinema foi

quando assistira a um filme de Charles Chaplin. A grande novidade do Neorealismo italiano foi incluir o ‘tempo morto’ na narrativa do cinema de ficção, criando formas em que o espectador pudesse elaborar sobre o mundo durante estes momentos aparentemente pequenos e triviais do cotidiano. O movimento deu importância a ações aparentemente sem grande importância e aos sentimentos das personagens em relação ao mundo e ao estado das coisas, e não somente ao enredo principal do filme. A vontade maior de Cesare Zavattini não era fazer um filme para espectadores, mas, sim, um filme que acontecesse “em meio” aos espectadores, convidando-os para se surpreender com a vida e refletir a partir daquilo que estava na tela.

Analisar a figura de Cesare Zavattini pode ser complexo se não se considerar que a contradição fazia parte de sua personalidade, e, mais do que isto, era combustível para seu pensamento e suas propostas artísticas. Levando-se em conta que suas provocações eram feitas em primeiro lugar para si mesmo, é possível entender que quando o teórico Zavattini discorria sobre falta de necessidade do roteirista em um filme, ele queria dizer que o cinema não precisaria de roteiristas que fariam mais do mesmo, sem propor diferentes dinâmicas para as histórias. Quando Zavattini pregava que o real deveria tomar as telas, ele não excluía a dimensão imaginativa de uma história e a ficcionalização da realidade. Ele queria dizer que o cinema precisava de artistas que propusessem além do convencional.

Zavattini era um grande contador de histórias; roteirista contratado pela indústria cinematográfica italiana, era escritor e editor de revistas e jornais, conhecendo muito bem seu papel de criador enquanto escritor de filmes, mas fazia pensar que este papel não era importante porque sua intenção era a de inspirar as pessoas a observar e admirar a existência, o real, o cotidiano. Entretanto, seus argumentos e roteiros evocavam histórias criativas e personagens não convencionais, usando da fantasia para transcender a realidade. O Neorealismo italiano encontrou na persona de Zavattini uma fonte incansável de provocação, inspiração e adoração da vida cotidiana. A pesquisadora Stefania Parigi resume bem sua natureza contraditória:

A contradição – primeiramente revelada por Zavattini e que se tornou ao longo do tempo um alvo recorrente da crítica – entre a sua teoria e sua prática não exclui uma proximidade, uma complementariedade e uma transferência de um campo para o outro: pelo menos, nos maiores episódios de sua atividade profissional, sim há um contínuo “derramar”, como diz Lino Micciche, da teoria na prática da escritura de roteiro. E, simultaneamente, o confronto com a prática produz reverberações significativas na sua teoria, que também se torna o lugar de uma autocrítica contínua, de um aumento de reflexividade. Estamos, portanto, na presença de uma prática que teoriza e de uma teoria que se “corrompe” na prática, enquanto

mantendo e acentuando o contrário, a causa dos “erros” ou dos impedimentos contingentes à própria tensão radicalizante.⁷⁵ (PARIGI, 2006, p. 240).

Parigi defende que Cesare Zavattini não tinha a intenção de encenar uma história como se fazia no cinema clássico. Reduzia os elementos que contavam o enredo principal ao mínimo e enchia as suas cenas escritas de eventos cotidianos e ações aparentemente capturadas no momento, mas que já estavam descritas em detalhes para a execução. Zavattini defendia um cinema que capturava o instante vivo e, para conseguir esta sensação na tela, ele escrevia um roteiro meticuloso a ser seguido para promover uma percepção de “documento do real”. Ele roteirizava o que aparentemente não se roteiriza.

A pesquisa desta dissertação iniciou-se de uma vontade de entender como eram escritos os roteiros de Cesare Zavattini, pois os filmes da parceria Zavattini – De Sica, durante o período entre 1946 e 1952, pareciam deixar muito espaço para a improvisação dos atores e para o acaso. A pesquisa constatou que Cesare Zavattini, na verdade, era um roteirista que previa tudo, até o que parecia improvisação e acaso. Com o acesso aos textos teóricos de Zavattini – em que ele defende uma teoria de amor ao cotidiano, à realidade e aos pequenos gestos humanos – e logo ao texto com todo o processo criativo da escritura de *Umberto D.*, foi possível entender que o roteirista previu e descreveu até mesmo os mais específicos detalhes e pequenas ações das cenas mais simbólicas do filme. O próprio crítico francês André Bazin, em seu texto sobre o diretor Vittorio De Sica, escrito à época do lançamento de *Umberto D.* e intitulado *De Sica diretor*⁷⁶, defende que *Umberto D.* foi inteiramente fundado no comportamento do ator, pois o que importa para o filme não é o tempo da narrativa do drama, e, sim, a duração concreta da personagem. Ele entende que as duas sequências mais marcantes do filme (*Umberto D.* doente passando a noite em seu quarto e o despertar da empregada na cozinha) vêm de uma proposta de roteiro. Entretanto, ele acredita que foram improvisadas no calor da filmagem. Chega a afirmar que o filme se identifica com o que o ator faz e somente isto e que o mundo exterior seria apenas um acessório. Além disso, afirma que, como o Neorealismo não acredita na atuação, e, sim, em ser, que a personagem estaria nas mãos da direção que a quer vivendo para a câmera.

⁷⁵ Livre tradução de: “La contraddittorietà – rinvenuta per primo da Zavattini e diventata col tempo un bersaglio ricorrente della critica – tra la sua teoria e la sua pratica professionale non esclude una contiguità, una complementarità e un travaso da un campo all’altro: almeno negli episodi maggiori della sua attività professionale si ha un continuo ‘riversarsi’, come dice Lino Micciché, della teoria nella pratica della sceneggiatura. E, contemporaneamente, lo scontrarsi con la pratica produce significativi riverberi sulla teoria, che diventa anche il luogo di una continua autocritica, di un incremento di riflessività. Siamo dunque in presenza di una pratica che teorizza e di una teoria che si ‘corrompe’ nella pratica, pur mantenendo e anzi inasprendo, a causa degli ‘errori’ o degli impedimenti contingenti, la propria tensione radicalizzante”.

⁷⁶ Texto de 1952, publicado originalmente em italiano (Parma: Guanda, 1953).

O ator que representa uma determinada ação, que interpreta um papel, se dirige sempre em parte a si próprio, pois se refere mais ou menos a um sistema de convenções dramáticas geralmente admitidas e ensinadas nos conservatórios. Tais convenções não o ajudam em nada aqui: ele está inteiramente nas mãos do diretor nessa imitação total da vida (BAZIN, 2014, p. 347).

Cesare Zavattini buscava, quando escrevia seus roteiros, promover exatamente essa sensação que o crítico André Bazin teve ao assistir ao filme, a de que tudo o que acontecia na tela estaria acontecendo na realidade. Não porque Zavattini desprestigiasse sua função como roteirista, mas, sim, porque ele estava defendendo sua teoria, de que a vida, o cotidiano e o humano têm uma beleza infinitamente maior que qualquer grande ação ou *plot* de um filme de espetáculo. Bazin segue: “Se eu quiser contar o filme a alguém que não o viu, o que me resta para dizer? Uma poeira impalpável de gestos sem significação, em que meu interlocutor não poderá ter a menor ideia da emoção que invade o espectador. O tema foi sacrificado de antemão, como a cera perdida na fundição do bronze” (BAZIN, 2014, p. 347).

A professora italiana Stefania Parigi é a teórica que mais defende a autoria de Zavattini nos filmes em que ele escreveu. Para ela, a contribuição real de Zavattini para a narrativa cinematográfica é imensurável, pois o roteirista conseguiu realmente defender na tela (e não só na teoria) uma ideia de cinema que não encena uma história, mas que se realiza no contato direto entre o espectador e material filmado – como a vida real. E, para isso, se analisados os roteiros que ele deixou documentados, em especial o de *Umberto D.*, percebe-se que Zavattini usou de seus conhecimentos de escritura de roteiro clássico para criar um guia feito em seus mais pequenos detalhes de como a própria *mise en scène* deveria acontecer. De certa forma, até mesmo atropelando seu limite como roteirista e se tornando um codiretor do filme. “Poderíamos também dizer que Zavattini roteirizou o que aparentemente parece e deve aparecer não ‘roteirizável’”⁷⁷ (PARIGI, 2006, p. 236).

Zavattini, com o Neorealismo italiano, promoveu um novo caminho para o cinema mundial. É possível dizer que nele o minimalismo de fatos e ações traz à luz o sentido da normalidade banal que move as vidas das personagens – e de toda a humanidade. A substância desse novo caminho para o cinema é o indivíduo e sua relação com o mundo, não para promover a individualidade, muito pelo contrário, para difundir a solidariedade. Um cinema de empatia, que faz as pessoas se colocarem no lugar do outro, mas não do glamoroso, do abastado (como o cinema hollywoodiano e de espetáculo que Zavattini era

⁷⁷ Livre tradução de: “Potremmo anche dire che Zavattini sceneggia ciò che apparentemente sembra e deve sembrare non sceneggiabile”.

contra). E, ao mesmo tempo que Zavattini tenta promover um novo caminho para o cinema, no filme *Umberto D.*, o cinema aparece como um sinal luminoso e um som que vem do andar de baixo, perturbando Umberto durante a noite, e é também o responsável por sua expulsão da casa da senhoria, já que ela vai se casar com o dono do cinema e Umberto tem que deixar o quarto que aluga. Cesare Zavattini parece brincar, assim, com o próprio meio que usa: o cinema pode ser libertador, mas pode ser também opressor.

No primeiro roteiro que Zavattini teve o controle de todo o processo criativo, do início ao fim da escritura, ele conseguiu colocar no papel o máximo que lhe foi possível traduzir de sua teoria que vinha desde seu artigo dos anos de 1940, “*I sogni migliori*”. Zavattini não propôs fazer “um registro documental de um homem dormindo”, como dizia em seu artigo, mas ele concebeu, dentro de um filme de ficção, a ideia de filmar uma pessoa fazendo algo pequeno, como moer café, e colocou esta ação dentro de um contexto de um tempo dilatado, enquanto a personagem pensa em sua gravidez, no caso. O ato de moer café pode parecer pequeno, mas, aliado a uma reflexão da personagem sobre um momento de sua vida, confere outro sentido ao ato pequeno, em si, mas grande, em significado e em emoção.

A figura do roteirista pode ser considerada o elo entre o mundo das letras e o mundo filmado das imagens e dos sons. Zavattini estava em um terreno escorregadio, pois queria transpor para a tela um ideal ficcional de um mundo documentado dentro de uma ficção que mentia para si mesmo, alegando, por vezes, ser um “documento real”. *Umberto D.* consegue juntar esses mundos e não é à toa que a sequência da cozinha é citada por vários teóricos que falam sobre um novo olhar da narrativa para os pequenos atos de personagens simples e potentes.

O Neorrealismo italiano inspirou vários cineastas em todo o mundo. Na América Latina, foi o grande propulsor do movimento conhecido como Novo Cinema Latino-Americano. Os cineastas responsáveis pelos primeiros filmes deste movimento, nos anos 1950, relacionam abertamente seu trabalho com a influência neorrealista. Nelso Perreira dos Santos assistiu e se inspirou nos filmes neorrealistas, antes de fazer a grande obra *Rio 40 Graus* (1955) e dizia que o precedente neorrealista abriu caminho para o seu trabalho e também de todo o Cinema Novo brasileiro. Os cubanos Tomás Gutierrez Alea e Julio García Espinosa estudaram cinema na escola romana Centro Experimental, no início dos anos de 1950, junto com o argentino Fernando Birri e o colombiano Gabriel García Márquez. De volta a Cuba, Alea e Espinosa filmaram *El Mégano*. Na Argentina, Birri, começou a fazer filmes de cunho social e humanista, como *Tire Dié* e *Los Inundados* (Argentina, 1962) – este último ganhou o prêmio de melhor primeiro filme (*opera prima*) no festival de Veneza, de 1962.

Zavattini influenciou o cinema latino-americano com suas teorias, filmes e também com sua presença. Ele viajou ao México (país que já tinha recebido a influência neorrealista através do cineasta espanhol Luiz Buñuel), à Argentina e várias vezes a Cuba, para trabalhar em projetos cinematográficos, inspirando novas concepções de filmes. Zavattini se reuniu com inúmeros cineastas latino-americanos, espalhando ideias neorrealistas e humanistas com seu tom inovador, provocador e sempre generoso. O intuito maior zavattiniano era incentivar que as pessoas filmassem. Ele defendia que qualquer pessoa ou história no mundo poderia ser tema de um filme; afinal, a vida em si, pequena ou grande, era um motivo de consternação, surpresa e maravilha.

Em 1964, Fernando Birri fundou uma escola de cinema em sua cidade argentina, Santa Fé, o Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Conhecida como La Escuela Documental de Santa Fé, formava alunas e alunos com o intuito de se filmar com poucos recursos. Inspirados por essa primeira iniciativa de Birri, os ex-alunos do Centro Experimental, que tiveram que sair de seus países para estudar cinema na Europa, resolveram fundar uma escola de cinema que receberia alunos de países que não tinham escolas ou sequer cinematografias nacionais da América-Latina, África e Ásia. Em 1986, Birri, Márquez, Alea e Espinosa fundavam a EICTV – Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de Los Baños, em Cuba. Essa escola formou cineastas até mesmo de países muito pequenos do Caribe, onde, antes, não havia cinematografia alguma.

O cinema latino-americano sempre bebeu da fonte neorrealista, mas observa-se que, nos últimos anos, uma grande onda de novos cineastas tem voltado aos seus preceitos narrativos básicos, principalmente no Brasil. O filme *Girimunho*, de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., lançado em 2011, conta a história de uma senhora idosa do norte de Minas Gerais que ao ficar viúva, sente que o fantasma de seu marido a persegue. Com essa *story line* pode parecer que o filme seja um suspense, mas, na verdade, fala da vida de Bastú – uma senhora que sofre um luto e que fantasia sobre o correr da vida. Trata-se de uma ficção feita com não-atores, baseada na vida da própria personagem. É sobre seu cotidiano no interior do cerrado e suas relações familiares e a amizade com Maria, outra senhora idosa que toca tambor para celebrar o mundo.

Outro exemplo é o filme *Ela Volta na Quinta*, de André Novais Junior, que fala sobre a crise de um casal de idosos que afeta a rotina dos seus filhos adultos. Zezé quer se separar e essa decisão vai fazer com que toda a família pense sobre seus laços. Entretanto, todo o enredo acontece sem afetar muito o cotidiano desse casal de idosos e de seus filhos que vivem com eles. O filme mostra o dia-a-dia do casal, a relação entre a mãe e os filhos, o pai e a mãe,

e entre os jovens. Um filme que fala de laços amorosos e dessas pessoas que convivem juntas. Ambos os filmes se estruturam narrativamente semelhantes ao Neorealismo italiano, mas outros filmes do panorama contemporâneo brasileiro poderiam ser citados, como *O Céu sobre os Ombros*, de Sérgio Borges, ou *Castanha* (Brasil, 2014), de Davi Pretto, ou o recente *Baronesa* (Brasil, 2017), de Juliana Antunes. Apesar de ter sido um movimento datado e identificado com o final da Segunda Guerra Mundial, o Neorealismo italiano continua, até os dias de hoje, a ter influência no modo de narrar do cinema latino-americano.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Lúcia. *Entretenimento Inteligente: o cinema de Billy Wilder*. Editora UFMG, 2004.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ASSIM ERA HOLLYWOOD. *Ladrões de Bicicleta (1948)*. Jan. 2013. Disponível em: <<https://assimerahollywood.wordpress.com/2013/01/10/filmes-ladros-de-bicicleta/>>. Acesso em: jun. 2017.

ASSOCIAZIONE CINEMATOGRAFICA "LA DOLCE VITA". *Un piccolo grande miracolo: Vittorio De Sica, Cesare Zavattini e "La porta del cielo"*. 17 jun. 2015. Disponível em: <<https://associazioneladolcevita.wordpress.com/2015/06/17/un-piccolo-grande-miracolo-vittorio-de-sica-cesare-zavattini-e-la-porta-del-cielo>>. Acesso em: jun. 2017.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

AVELLAR, José Carlos. O Neo-realismo e a revisão do método crítico. *Revista Cinemais*. Rio de Janeiro, n.34, p.135-176, abr./jun. 2003.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: CosacNaify, 2014.

BIBLIOTECA PANIZZI. *Archivio Cesare Zavattini*. Disponível em: <<http://www.cesarezavattini.it/>>. Acesso em: maio 2016

BONDANELLA, P. *Italian Cinema from Neorealism to the Present*. New York: Continuum, 1991.

BORDWELL, David & THOMPSON, K. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Ed. Paidós, 1993.

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ed. Paidós, 1996.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema, Vol. II*. São Paulo: Ed. Senac SP, 2005.

CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas Latino Americanos: entrevistas e filmes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARRIERE, Jean Claude & BONITZER, P.. *The end. Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Ed. Paidós, 1991.

CHION, Michel. *Cómo se Escribe un Guión*. Madrid: Ediciones Catedra S.A., 1990.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. São Paulo: Summus, 2009.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Trad. Nilson Moulin Louzada. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989.

COUSINS, Mark. *História do Cinema*. São Paulo: Marins Editora Livraria Ltda., 2013.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo, Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DICIONÁRIO Escolar WMF: italiano-português, português-italiano. Tradução Ivone Castilho Benedetti, Letizia Zini. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographique`s de Corneille à Sartre*. Paris: PUF, 1988.

ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do Drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo Italiano. In: MARCHESINI, Beatriz (coord.). *História do Cinema Mundial*. São Paulo: EDUSP, 1996.

FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-realismo Cinematográfico Italiano*. São Paulo: EDUSP, 1996.

FIELD, Syd. *Screenplay: the foundations of screenwriting*. New York, Delta Trade Paperback, 2005.

FIELD, Syd. *The screenwriter`s workbook*. New York, Delta Trade Paperback, 2006.

FONDAZIONE UN PAESE. *Cesare Zavattini*. Disponível em:

<<http://www.fondazioneunpaese.org/cesare-zavattini>>. Acesso em: jun. 2017.

GAMBETTI, Giacomo. *Zavattini mago y técnico*. Havana: Ediciones ICAIC, 2002.

HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HOWARD, David & MABLEY, Edward. *Teoria e Prática do Roteiro*. São Paulo: Ed.Globo, 1993.

HUET, Anne. *El Guión*. Traducción de Núria Aidelman y Laia Colell. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2006.

JANUS FILMS. *Umberto D.: Vittorio De Sica, Italy, 1952*. New York, 2016. Disponível em: <<http://www.janusfilms.com/films/1800>>. Acesso em: jun. 2017.

MÁRQUEZ, Gabriel García. La penumbra del escritor de cine. *El país*, 17 nov. 1982. Disponível em: <http://elpais.com/diario/1982/11/17/opinion/406335611_850215.html>. Acesso em: jun. 2017.

NAZARIO, Luiz. *O cinema errante*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos*. Covilhã: Livro LabCom, 2010.

OLHARES NEO-REALISTAS. Mostra de Cinema, debates e aulas abertas. Promovido pelo Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: Edit Artes Gráficas, 2007. Catálogo.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia - A construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.

PARIGI, Stefania. *Cinema-Italy*. Manchester: Manchester University Press, 2009.

PARIGI, Stefania. *Fisiologia dell'immagine*. Torino: Edizioni Lindau, 2006.

PASCAL, Eugène. *Jung para la vida cotidiana*. Barcelona: Ed. Obelisco, 2005.

PATRIZIO, Andy. Umberto D: criterion collection. *IGN*, 17 jul. 2003. Disponível em: <<http://www.ign.com/articles/2003/07/17/umberto-d-criterion-collection>>. Acesso em: jun. 2017.

PETRAGLIA, S., “Cesare Zavattini Teorico del Neorealismo”. In: MICCICHÉ, L (Org.). *Il Neorealismo Cinematografico Italiano: Atti del Convegno della X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*. Veneza: Marsilio Editori, 1978.

RICH, B. Ruby. An/Other View of New Latin American Cinema. In: MARTIN, Michael T. (Org.). *New Latin American Cinema – Volume One, Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*. Michael T. Martin Edições, 1977.

RODRIGUES, Sônia. *Como escrever séries: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV*. São Paulo: Aleph, 2014.

RON, Shlomi. Bicycle Thieves – Ladri di biciclette (Vittorio De Sica – 1948). *Café Pellicole: window to fine Italian cinema*, fev. 2008. Disponível em: <<http://www.cafepellicola.com/2008/02/26/bicycle-thieves-ladri-di-biciclette-vittorio-de-sica-%E2%80%93-1948>>. Acesso em: jun. 2017.

SARAIVA, Leandro & CANNITO, Newton. *Manual de roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

SIDEA, Andrew. *Umberto D*. 23 abr. 2008. Disponível em: <<https://andrewsidea.wordpress.com/2008/04/23/umberto-d/>>. Acesso em: jun. 2017.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas/SP: Papirus, 2003.

TALIB, Ismail S. *Narrative Theory: a brief introduction*. Web-book. Disponível em: <<https://courses.nus.edu.sg/course/ellibst/narrativetheory/>>. Acesso em: maio 2016.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1998.

WIKIPEDIA. *Maria Pia Casilio*. 28 mar. 2017. Disponível em: <https://it.wikipedia.org/wiki/Maria_Pia_Casilio#/media/File:Maria_Pia_Casilio_-_Umberto_D.jpg>. Acesso em: jun. 2017.

ZAVATTINI, Cesare. *“Milagro en Milán” y otros cuentos*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1983.

ZAVATTINI, Cesare. *Dal soggetto alla sceneggiatura. Come si scrive un capolavoro*: Umberto D. Parma: Università Parma Editore, 2005.

ZAVATTINI, Cesare. *Diario de Cine y Vida*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay), 2002.

ZAVATTINI, Cesare. *Neorealismo ecc*. Milão: Bompiani, 1979.

ANEXOS

ANEXO A

Material audiovisual visto para esta pesquisa

Filmes italianos nos quais Cesare Zavattini trabalhou (listados por data de lançamento)

Darò un Milione (Itália, 1935), de Mario Camerini. Argumento: Zavattini, em colaboração com outros, baseado no conto "*Buoni per un giorno*", de Cesare Zavattini. Roteiro de Cesare Zavattini, em colaboração com outros.

Teresa Venerdì (Itália, 1941), de Vittorio De Sica. Cesare Zavattini não está creditado no roteiro nos créditos do filme.

A Culpa dos Pais (I Bambini ci Guardano), Itália, 1944), de Vittorio De Sica. Sinopse adaptada do romance "Pricò", de C.G. Viola. Roteiro de Cesare Zavattini, em colaboração com outros.

Quattro Passi fra le Nuvole (Itália, 1942), de Alessandro Blasetti. Argumento e roteiro de Cesare Zavattini, em colaboração com outros.

Vítimas da Tormenta (Sciusciá), Itália, 1946), de Vittorio De Sica. Argumento de Cesare Zavattini, roteiro de Cesare Zavattini, com a colaboração de outros.

Ladrões de Bicicletas (Ladri di Biciclette), Itália, 1948), de Vittorio De Sica. Argumento: Cesare Zavattini, baseado no romance de Luigi Bartolini. Roteiro: Cesare Zavattini, em colaboração com outros.

Milagre em Milão (Miracolo a Milano), Itália, 1951), de Vittorio De Sica. Argumento: Cesare Zavattini, do romance "Totò il buono", de Cesare Zavattini. Roteiro de Cesare Zavattini, em colaboração com outros.

Bellissima (Bellissima), Itália, 1951), de Luchino Visconti. Argumento de Cesare Zavattini.

O Capote (Il Cappotto), Itália, 1952), de Alberto Lattuada. Roteiro de Cesare Zavattini, em colaboração com outros.

Umberto D. (Itália, 1952), de Vittorio De Sica. Argumento e roteiro de Cesare Zavattini.

Roma, Hora 11 (Roma, Ore 11), Itália, 1952), de Giuseppe De Santis. Argumento e roteiro de Cesare Zavattini, em colaboração com outros.

Quando a Mulher Erra (Stazione Termini, Itália, 1953), de Vittorio De Sica. Argumento de Cesare Zavattini. Roteiro de Cesare Zavattini, em colaboração com outros.

O Ouro de Nápoles (L'Oro di Napoli, Itália, 1954), de Vittorio De Sica. Argumento: Adaptação de uma coleção de romances de Giuseppe Marotta. Roteiro de Cesare Zavattini, em colaboração com G. Marotta e V. De Sica.

O Teto (Il Tetto, Itália, 1956), de Vittorio De Sica. Argumento e roteiro de Cesare Zavattini.

Duas Mulheres (La Ciociara, Itália, 1960), de Vittorio De Sica. Adaptação do romance homônimo de Alberto Moravia. Roteiro de Cesare Zavattini.

Ontem, Hoje e Amanhã (Ieri, Oggi, Domani, Itália/França, 1963), de Vittorio de Sica. Argumento e roteiro de Cesare Zavattini, baseado no conto “*L'uomo che vendette un occhio*”, de Zavattini.

Boccaccio 70 (Boccaccio 70, Itália, 1962), de vários diretores: Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica. Filme em vários episódios, baseado em uma ideia original de Cesare Zavattini.

Os Girassóis da Rússia (I Girasoli, Itália, 1970), de Vittorio De Sica. Argumento e roteiro de Cesare Zavattini, em colaboração com outros.

La Verità (Itália, 1982), de Cesare Zavattini. Argumento e roteiro de Cesare Zavattini.

Outros filmes italianos (listados por data de lançamento)

Obsessão (Ossessione, Itália, 1943), de Luchino Visconti.

Roma, Cidade Aberta (Roma, Città Aperta, Itália, 1945), de Roberto Rossellini.

Paisá (Itália, 1946), de Roberto Rossellini.

A Gente do Pó (Gente del Po, Itália, 1947), de Michelangelo Antonioni (curta-metragem).

A Terra Treme (La Terra Trema, Itália, 1948), de Luchino Visconti.

Alemanha, Ano Zero (Germania, Anno Zero, Itália/França/Alemanha, 1948), de Roberto Rossellini.

Arroz Amargo (Riso Amaro, Itália, 1949), de Giuseppe de Santis.

Stromboli (Stromboli, Itália/EUA, 1950), de Roberto Rossellini.

Mulheres e Luzes (Luci del Varietà, Itália, 1950), de Federico Fellini, Alberto Lattuada.

Francisco, Arauto de Deus (Francesco, Giullare di Dio, Itália, 1950), de Roberto Rossellini.

Europa 51 (Itália, 1952), de Roberto Rossellini.

Abismo de um Sonho (Lo Sceicco Bianco, Itália, 1952), de Federico Fellini.

Nós, As Mulheres (Siamo Donne, Itália, 1953), de Alfredo Guarini, Gianni Franciolini,

Roberto Rossellini, Luigi Zampa e Luchino Visconti.

Os Boas-Vidas (I Vitelloni, Itália, 1953), de Federico Fellini.

Viagem à Itália ou Romance na Itália (Viaggio in Italia, Itália, 1954), de Roberto Rossellini.

Sedução da Carne (Senso, Itália, 1954), de Luchino Visconti.

A Estrada da Vida (La Strada, Itália, 1954), de Federico Fellini.

As Amigas (Le Amiche, Itália, 1955), de Michelangelo Antonioni.

A Trapaça (Il Bidone, Itália/França, 1955), de Federico Fellini.

O Ferroviário (Il Ferroviere, Itália, 1956), de Pietro Germi.

Noites de Cabíria (Le Notti di Cabiria, Itália/França, 1957), de Federico Fellini.

O Grito (Il Grido, Itália/EUA, 1957), de Michelangelo Antonioni.

Noites Brancas (Le Notti Bianche, Itália/França, 1957), de Luchino Visconti.

Os Eternos Desconhecidos (I Soliti Ignoti, Itália, 1958), de Mario Monicelli.

A Grande Guerra (La Grande Guerra, Itália/França, 1959), de Mario Monicelli.

A Aventura (L'Avventura, Itália - França, 1960), de Michelangelo Antonioni.

Rocco e seus Irmãos (Rocco e i suoi Fratelli, Itália/França, 1960), de Luchino Visconti.

A Doce Vida (La Dolce Vita, Itália/França, 1960), de Federico Fellini.

A Noite (La Notte, Itália/França, 1961), de Michelangelo Antonioni.

O Eclipse (L'Eclisse, Itália/França, 1962), de Michelangelo Antonioni.

O Leopardo (Il Gattopardo, França/Itália, 1963), de Luchino Visconti.

8 1/2 (Itália/França, 1963), de Federico Fellini.

Matrimônio à Italiana (Matrimonio all'Italiana, Itália/França, 1964), de Vittorio De Sica.

Julieta dos Espíritos (Giulietta degli Spiriti, Itália/França, 1965), de Federico Fellini.

O Incrível Exército de Brancaleone (L'Armata Brancaleone, Itália/França/Espanha, 1966), de Mario Monicelli.

Satyricon (Itália/França, 1969), de Federico Fellini.

O Jardim dos Finzi-Contini (Il Giardino dei Finzi-Contini, Itália, 1970), de Vittorio De Sica.

Televisão

“*Antologia del Cinema Italiano*” - Capítulo Zavattini (Programa documental sobre Zavattini).

Uma produção do Istituto Lucis S.p.A – Italnoleggio Cinematografico. Realizado por Major Film, Curadoria de Ernesto G. Laura. Direção de Luigi di Gianni.

Links

Revista Digital Cubana La Jiribilla. Disponível em:
http://epoca2.lajiribilla.cu/2005/n217_07/217_04.html

Aulas *on line*

MIT (Massachusetts Institute of Tchnology) Open Course Ware – Instructor David Thorburn (2007, outono). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YL0TNHW-4P4&t=301s> (Parte 1) e <https://www.youtube.com/watch?v=HypQZfQPtYk> (Parte 2).

ANEXO B

Filmografia Cesare Zavattini

(Retirada de <http://www.cesarezavattini.it/> - Arquivo on line da Biblioteca Panizzi)

1 - *Darò un milione*

Anno: 1935

Regia: Mario Camerini

Soggetto: Soggetto in collaborazione (dal racconto "Buoni per un giorno" di C. Zavattini)

Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri

Musica: Gian Luca Tocchi

Produzione: Fernando Tropea

Durata: 79'

2 - *San Giovanni decollato*

Anno: 1940

Regia: Amleto Palermi

Dialoghi: Non accreditato nei titoli di testa

Montaggio: Duilio A. Lucarelli

Musica: Alessandro Derevitsky (originale) - Cesare A. Bixio, Armando Fragna

Durata: 87'

3 - *Una famiglia impossibile*

Anno: 1940

Regia: Carlo Ludovico Bragaglia

Soggetto: Soggetto dal racconto "Gli uccellini in famiglia" di C. Zavattini

Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri

Produzione: Giuseppe Amato ta: 79'

4 - *Teresa Venerdì*

Anno: 1941

Regia: Vittorio De Sica

Sceneggiatura: Non accreditato nei titoli di testa

Montaggio: Mario Bonotti

Musica: Renzo Rossellini

Produzione: Ottavio Scotti

Durata: 94' nt--> ta: 79'

5 - *La scuola dei timidi*

Anno: 1941

Regia: Carlo Ludovico Bragaglia

Soggetto: Soggetto

Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri

6 - *Quattro passi fra le nuvole*

Anno: 1942

Regia: Alessandro Blasetti

Soggetto: Cesare Zavattini in collaborazione con altri

Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri

Montaggio: Mario Serandrei

Musica: Alessandro Cicognini
 Produzione: Giuseppe Amato
 Durata: 94'

7 - *I bambini ci guardano*

Anno: 1944
 Regia: Vittorio De Sica
 Soggetto: Soggetto dal romanzo "Pricò" di C.G. Viola
 Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri
 Montaggio: Mario Bonotti
 Musica: Renzo Rossellini
 Produzione: Ermete Tamberlani
 Durata: 90'

8 - *Canto, ma sottovoce*

Anno: 1945
 Regia: Guido Brignone
 Soggetto: Cesare Zavattini in collaborazione con altri
 Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri
 Dialoghi: in collaborazione
 Produzione: Ermete Tamberlani
 Durata: 90'

9 - *La porta del cielo*

Anno: 1945
 Regia: Vittorio De Sica
 Soggetto: Cesare Zavattini in collaborazione con altri
 Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri
 Montaggio: Mario Bonotti
 Produzione: Ermete Tamberlani
 Durata: 90'

10 - *Un giorno nella vita*

Anno: 1946
 Regia: Alessandro Blasetti
 Soggetto: Cesare Zavattini in collaborazione con altri
 Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri
 Montaggio: Gisa Radicchi Levi
 Musica: Enzo Masetti
 Durata: 117'

11 - *Sciuscià*

Anno: 1946
 Regia: Vittorio De Sica
 Soggetto: Cesare Zavattini
 Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri
 Montaggio: Nicolò Lazzari
 Musica: Alessandro Cicognini
 Produzione: Giuseppe Amato, Paolo William Tamburella
 Durata: 86'

12 - *Il marito povero*

Anno: 1946

Regia: Gaetano Amata

Soggetto: Cesare Zavattini

Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri

13 - *L'angelo e il diavolo*

Anno: 1946

Regia: Mario Camerini

Soggetto: Cesare Zavattini

14 - *Caccia tragica*

anno: 1947

regia: Giuseppe De Santis

sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri

montaggio: Mario Serandrei

musica: Giuseppe Rosati

produzione: Giorgio Agliani, Marcello Caccialupi

15 - *Ladri di biciclette*

Anno: 1948

Regia: Vittorio De Sica

Soggetto: Cesare Zavattini, dall'omonimo romanzo di Luigi Bartolini

Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri

Montaggio: Eraldo De Roma

Musica: Alessandro Cicognini

Produzione: Giuseppe Amato, Vittorio De Sica

Durata: 90'

16 - *È più facile che un cammello...*

Anno: 1950

Regia: Luigi Zampa

Soggetto: Cesare Zavattini

Musica: Nino Rota

Interpreti: Jean Gabin, Mariella Lotti, Elli Parvo

Durata: 81'

17 - *Prima comunione*

Anno: 1950

Regia: Alessandro Blasetti

Soggetto: Cesare Zavattini

Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri

Montaggio: B. Cicognini

Musica: Alessandro Cicognini

Interpreti: Aldo Fabrizi, Gaby Morlay, Enrico Viarisio

Produzione: Salvo d'Angelo

Durata: 87'

18 - *Bellissima*

Anno: 1951
 Regia: Luchino Visconti
 Soggetto: Cesare Zavattini
 Montaggio: Mario Serandrei
 Musica: Franco Mannino
 Durata: 85'

19 - *Miracolo a Milano*

Anno: 1951
 Regia: Vittorio De Sica
 Soggetto: Cesare Zavattini, dal romanzo "Totò il buono" di C. Zavattini
 Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri
 Montaggio: Eraldo Da Roma
 Musica: Alessandro Cicognini
 Interpreti: Emma Gramatica, Francesco Golisano, Paolo Stoppa, Brunella Bovo, Arturo Bragaglia, Guglielmo Barnabò, Flora Cambi
 Produzione: Vittorio De Sica
 Durata: 100'

20 - *Mamma mia che impressione!*

Anno: 1951
 Regia: Roberto Savarese
 Soggetto: Cesare Zavattini in collaborazione con altri
 Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri
 Montaggio: Eraldo Da Roma
 Musica: Alberto Barberis, Angelo Francesco Lavagnino
 Produzione: Vittorio De Sica, Alberto Sordi
 Durata: 98'

21 - *Cinque poveri in automobile*

Anno: 1952
 Regia: Mario Mattòli
 Soggetto: Cesare Zavattini
 Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri
 Montaggio: Giuliana Attenni
 Musica: Francesco Ferrari, Vittorio Mascheroni
 Interpreti: Eduardo De Filippo, Aldo Fabrizi, Titina De Filippo, Walter Chiari, Isa Barzizza
 Durata: 97'

22 - *Il cappotto*

Anno: 1952
 Regia: Alberto Lattuada
 Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri, dall'omonimo romanzo di Nikolaj Gogol
 Montaggio: Eraldo Da Roma
 Musica: Felice Lattuada
 Interpreti: Renato Rascel, Giulio Stival, Yvonne Sanson, Ettore Mattia, Giulio Calì, Antonella Lualdi, Anna Carena, Loris Gizzi, Olinto Cristina, Silvio Bagolini, Gianni Bonos, Luigi Bonos, Vittorio Bonos, Claudio Ermelli, Dina Perbellini, Nico Pepe, Gondrano Trucchi, Marco Tulli

Durata: 95'

23 - *Roma, ore 11*

Anno: 1952

Regia: Giuseppe De Santis

Soggetto: Cesare Zavattini in collaborazione con altri

Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri

Musica: Mario Nascimbene

Interpreti: Romolo Bartolomeo, Paola Borboni, Lucia Bosé Carla Del Poggio, Maria Grazia Francia, Irène Galter, Massimo Girotti, Lea Padovani, Delia Scala, Paolo Stoppa, Raf Vallone, Elena Varzi

Produzione: Paul Graetz

Durata: 105'

24 - *Umberto D.*

Anno: 1952

Regia: Vittorio De Sica

Soggetto: Cesare Zavattini

Sceneggiatura: Cesare Zavattini

Montaggio: Eraldo Da Roma

Musica: Alessandro Cicognini

Interpreti: Carlo Battisti, Maria-Pia Casilio, Lina Gennari, Ileana Simova, Elena Rea, Memmo Carotenuto

Produzione: Giuseppe Amato, Vittorio De Sica, Angelo Rizzoli

Durata: 90'

25 - *Buongiorno elefante*

Anno: 1952

Regia: Gianni Franciolini

Soggetto: Cesare Zavattini

Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri

Montaggio: Marcella Benvenuti, Eraldo Da Roma

Musica: Alessandro Cicognini

Interpreti: Vittorio De Sica, Maria Mercader, Nando Bruno, Sabu, Sofi Fort, Stefano Carnetta, Giampiero Donini, Giuseppe Mendola

Produzione: Vittorio De Sica

Durata: 91'

26 - *Un marito per Anna Zaccheo*

Anno: 1953

Regia: Giuseppe De Santis

Soggetto: Cesare Zavattini in collaborazione

Sceneggiatura: Sceneggiatura in collaborazione

Montaggio: Gabriele Varriale

Musica: Rino Da Positano

Interpreti: Silvana Pampanini, Massimo Girotti

Produzione: Domenico Forges Davanzati

Durata: 95'

27 - *Stazione Termini*

Anno: 1953

Regia: Vittorio De Sica

Soggetto: Cesare Zavattini

Sceneggiatura: Cesare Zavattini (con la collaborazione di vari)

Montaggio: Jean Barker, Eraldo Da Roma

Musica: Alessandro Cicognini

Interpreti: Jennifer Jones, Montgomery Clift, Gino Cervi, Richard Beymer

Produzione: Vittorio De Sica, Marcello Girosi, Wolfgang Reinhardt, David O. Selznick

Durata: 93'

28 - *Siamo donne* [film a episodi]

Anno: 1953

Regia: Regia di vari da un'idea di C. Zavattini

Soggetto: Cesare Zavattini

Sceneggiatura: Sceneggiature di Cesare Zavattini in collaborazione (per tutti gli episodi)

Montaggio: Jolanda Benvenuti, Eraldo Da Roma, Adriana Novelli, Mario Serandrei

Musica: Alessandro Cicognini

Interpreti: Ingrid Bergman, Anna Magnani, Isa Miranda, Alida Valli, Anna Amendola, Emma Danieli, Donatella Marrosu, Totò

Produzione: Alfredo Guarini

Durata: 95'

29 - *L'amore in città* [film a episodi]

Anno: 1953

Regia: [Vari]: Cesare Zavattini collaborazione con Francesco Maselli nell'Episodio: "Storia di Caterina".

Soggetto: Cesare Zavattini in collaborazione: [Episodio: "L'amore che si paga", regia di Carlo Lizzani]; Cesare Zavattini in collaborazione: [Episodio: "Tentato suicidio", regia di Michelangelo Antonioni]; Cesare Zavattini in collaborazione: [Episodio: "Storia di Caterina"]

Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione: [Episodio: "L'amore che si paga", regia di Carlo Lizzani]; Cesare Zavattini in collaborazione: [Episodio: "Tentato suicidio", regia di Michelangelo Antonioni]; Cesare Zavattini in collaborazione: [Episodio: "Paradiso per tre ore" regia di Din Risi]; Cesare Zavattini in collaborazione: [Episodio: "Storia di Caterina"]

Montaggio: Eraldo Da Roma

Musica: Mario Nascimbene

Produzione: Gianni Polidori

Durata: 104'

30 - *Piovuto dal cielo*

Anno: 1953

Regia: Leonardo De Mitri

Soggetto: Cesare Zavattini

Sceneggiatura: Sceneggiatura in collaborazione

Interpreti: Renato Rascel, Cécile Aubry

Durata: 90'

31 - *Alì Babà*

Anno: 1954

Regia: Jacques Becker

Soggetto: Cesare Zavattini

Sceneggiatura: Sceneggiatura in collaborazione

Montaggio: Marguerite Renoir

Musica: Paul Misraki

Interpreti: Fernandel, Dieter Borsche, Edmond Ardisson, José Casa, Manuel Gary, Julien Maffre, Leopoldo Francés, Gaston Orbal, Abdelhaq Chraïbi, Mohamed Gabsi, Edouard Delmont, Henri Vilbert, Samia Gamal

Produzione: Adry De Carbuccia, Roland Girard, Jean Goiran, René Gaston Vuattoux

32 - *L'oro di Napoli*

Anno: 1954

Regia: Vittorio De Sica

Soggetto: Adattamento dalla raccolta di novelle di Giuseppe Marotta

Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con con G. Marotta e V. De Sica

Montaggio: Eraldo Da Roma

Musica: Alessandro Cicognini

Interpreti: Silvana Mangano, Sophia Loren, Eduardo De Filippo, Paolo Stoppa, Erno Crisa, Totò, Lianella Carell, Giacomo Furia, Tina Pica, Alberto Farnese, Tecla Scarano, Pasquale Gennano, Agostino Salvietti, Tartaro Pasquale, Teresa De Vita, Vittorio De Sica, Pierino Bilancioni, L. Borgström, Mario Passante, Ubaldo Maestri, Nino Imperato, Gianni Crosio

Produzione: Dino De Laurentiis, Marcello Girosi, Carlo Ponti

Durata: 118'

33 - *Il tetto*

Anno: 1956

Regia: Vittorio De Sica

Soggetto: Cesare Zavattini

Sceneggiatura: Cesare Zavattini

Montaggio: Eraldo Da Roma

Musica: Alessandro Cicognini

Interpreti: Angelo Bigioni, Maria Di Fiori, Maria Di Rollo, Giorgio Listuzzi, Emilia Maritini, Giuseppe Martini, Gabriella Pallotta, Gastone Renzelli, Maria Sittoro, Angelo Visentin

Produzione: Vittorio De Sica, Marcello Girosi

Durata: 120'

34 - *Suor Letizia*

Anno: 1956

Regia: Mario Camerini

Soggetto: Cesare Zavattini (da un'idea di A. Altoviti e G. Ravanelli)

Sceneggiatura: Sceneggiatura in collaborazione

Montaggio: Giuliana Attenni

Musica: Angelo Francesco Lavagnino

Interpreti: Anna Magnani

Durata: 98'

35 - *Amore e chiacchiere (Salviamo il panorama)*

Anno: 1957

Regia: Alessandro Blasetti

Soggetto: Cesare Zavattini

Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri

Montaggio: José Antonio Rojo, Mario Serandrei

Musica: Mario Nascimbene

Interpreti: Vittorio De Sica, Gino Cervi, Carla Gravina, Geronimo Meynier, Elisa Cegani, Alessandra Panaro, Isa Pola, Nicolás D. Perchicot, Pilar Gómez, Ferrer Félix, Fernández Miguel Gómez, Mario Meniconi

Produzione: Antonio Altoviti

Durata: 95'

36 - *La donna del giorno*

Anno: 1957

Regia: Francesco Maselli

Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri

Montaggio: Mario Serandrei

Musica: Mario Zafred

Interpreti: Virna Lisi, Haya Harareet, Elisa Cegani, Vittorio Sanipoli, Serge Reggiani, Franco Fabrizi, Giulio Paradisi, Antonio Cifariello, Mario Carotenuto

Produzione: Lorenzo Pegoraro

37 - *Il rossetto*

Anno: 1960

Regia: Damiano Damiani

Sceneggiatura: Cesare Zavattini (in collaborazione con D. Damiani).

Montaggio: Fernando Cerchio

Musica: Giovanni Fusco

Interpreti: Laura Vivaldi, Pierre Brice, Giorgia Moll, Bella Darvi, Pietro Germi

Produzione: Gianni Solitro

Durata: 95'

38 - *La ciociara*

Anno: 1960

Regia: Vittorio De Sica

Soggetto: Adattamento (dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia)

Sceneggiatura: Cesare Zavattini

Montaggio: Adriana Novelli

Musica: Armando Trovajoli

Interpreti: Sophia Loren, Jean-Paul Belmondo, Eleonora Brown, Carlo Ninchi, Andrea Checchi, Pupella Maggio, Emma Baron, Bruna Cealti

Produzione: Joseph E. Levine, Carlo Ponti

Durata: 110'

39 - *Rat (La guerra)*

Anno: 1960

Regia: Veliko Bulajic

Soggetto: Cesare Zavattini

Sceneggiatura: Sceneggiatura (con la collaborazione di vari)

Montaggio: Blazenka Jencik

Musica: Vladimir Kraus-Rajteric

Interpreti: Ljubisa Jovanovic, Ewa Krzyzewska, Zlatko Madunic, Ita Rina, Antun Vrdoljak, Janez Vrhovec, Velimir 'Bata' Zivojinovic

40 - *Il giudizio universale*

Anno: 1961

Regia: Vittorio De Sica

Soggetto: Cesare Zavattini

Sceneggiatura: Cesare Zavattini

Montaggio: Marisa Letti, Adriana Novelli

Musica: Alessandro Cicognini

Interpreti: Vittorio Gassman, Alberto Sordi, Renato Rascel, Fernandel, Melina Mercouri, Jack Palance, Silvana Mangano

Produzione: Dino De Laurentiis

Durata: 95'

41 - *Il sicario*

Anno: 1961

Regia: Damiano Damiani

Soggetto: Cesare Zavattini (in collaborazione con D. Damiani)

Sceneggiatura: Cesare Zavattini (in collaborazione con D. Damiani)

Musica: Roberto Nicolosi

Interpreti: Andrea Checchi, Sergio Fantoni, Lauro Gazzolo, Pietro Germi, Sylva Koscina, Belinda Lee, Alberto Lupo

42 - *La lunga calza verde* [mediometraggio d'animazione]

Anno: 1961

Regia: Roberto Gavioli

Soggetto: Cesare Zavattini (da "Buongiorno Italia" di C. Zavattini)

Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione

43 - *Le italiane e l'amore*

Anno: 1961

Regia: AA. VV.

Soggetto: film-inchiesta (dal libro "Le italiane si confessano" di Gabriella Parca) da un'idea di C. Zavattini

Sceneggiatura: Sceneggiatura in collaborazione

Montaggio: Eraldo Da Roma

Durata: 107'

44 - *Boccaccio 70*

Anno: 1962

Regia: Vari

Soggetto: film a episodi da un'idea di C. Zavattini.

Montaggio: Leo Cattozzo, Adriana Novelli, Mario Serandrei

Musica: Nino Rota, Armando Trovajoli, Piero Umiliani

Interpreti: Marisa Solinas, Germano Gilioli, Anita Ekberg, Peppino De Filippo, Romy Schneider, Tomas Milian, Romolo Valli, Sophia Loren, Luigi Giuliani, Alfio Vita

Produzione: Tonino Cervi, Carlo Ponti

Durata: 150'

45 - *I sequestrati di Altona*

Anno: 1962

Regia: Vittorio De Sica

Soggetto: Adattamento (n.a.) (dal dramma di Jean Paul Sartre)

Sceneggiatura: Cesarer Zavattini in collaborazione

Montaggio: Manuel del Campo, Adriana Novelli

Musica: Franco Ferrara

Interpreti: Sophia Loren, Maximilian Schell, Fredric March, Robert Wagner, Françoise Prévost, Alfredo Franchi, Lucia Pelella, Roberto Massa

Produzione: Carlo Ponti

46 - *Il boom*

Anno: 1963

Regia: Vittorio De Sica

Soggetto: Soggetto (dal racconto "L'uomo che vendette un occhio" di C. Zavattini)

Sceneggiatura: Cesare Zavattini

Montaggio: Adriana Novelli

Musica: Piero Piccioni

Interpreti: Alberto Sordi Gianna Maria Canale Maria Grazia Buccella

Produzione: Dino De Laurentiis

Durata: 93'

47 - *Ieri, oggi, domani* [film a episodi]

Anno: 1963

Regia: Vittorio De Sica (da un'idea di Vittorio De Sica).

Soggetto: Cesare Zavattini: [Episodio: "Anna", Adattamento (dal romanzo "Troppo ricca" di Alberto Moravia)]; Cesare Zavattini: [Episodio: "Mara"].

Sceneggiatura: Cesare Zavattini: [Episodio: "Anna"]; Cesare Zavattini: [Episodio: "Mara"].

Montaggio: Adriana Novelli

Musica: Armando Trovajoli

Interpreti: Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Aldo Giuffrè, Agostino Salvietti, Pasquale Cennamo, Armando Trovajoli, Tina Pica, Gianni Ridolfi

Produzione: Carlo Ponti

Durata: 115'

48 - *I misteri di Roma*

Anno: 1963

Regia: Vari registi. Supervisione di Cesare Zavattini alla regia

Soggetto: Film-inchiesta da un'idea di C. Zavattini

Musica: Piero Umiliani

Durata: 90'

49 - *Controsesso* [film a episodi]

Anno: 1964

Regia: Vari

Soggetto: Cesare Zavattini [n.a.]: (Episodio "Cocaina di domenica". Regia: Marco Rossi)

Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione: (Episodio "Cocaina di domenica". Regia: Marco Rossi)

Montaggio: Jolanda Benvenuti, Giorgio Serrallonga

Musica: Piero Umiliani, Teo Usuelli, Román Vlad

Interpreti: Nino Manfredi, Ugo Tognazzi, Anna Maria Ferrero

Produzione: Carlo Ponti

Durata: 112'

50 - *Andremo in città*

Anno: 1966

Regia: Nelo Risi

Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione

Musica: Ivan Vandor

Interpreti: Geraldine Chaplin, Nino Castelnuovo, Stefania Careddu, Aca Gravic

Durata: 95'

51 - *Un mondo nuovo*

Anno: 1966

Regia: Vittorio De Sica

Soggetto: Cesare Zavattini

Sceneggiatura: Cesare Zavattini (con la collaborazione di R. Aragno)

Montaggio: Paul Cayatte

Musica: Michel Colombier

Interpreti: Christine Delaroche, Nino Castelnuovo, Madeleine Robinson, Pierre Brasseur

Produzione: Raymond Froment

52 - *Sette volte donna*

Anno: 1967

Regia: Vittorio De Sica

Soggetto: Cesare Zavattini

Sceneggiatura: Cesare Zavattini

Interpreti: Shirley MacLaine, Peter Sellers, Rossano Brazzi

Durata: 99'

53 - *Le streghe* [film a episodi]

Anno: 1967

Regia: Vari

Soggetto: Cesare Zavattini in collaborazione (Episodio "La strega bruciata viva", regia di Luchino Visconti); Cesare Zavattini (Episodio: "Una sera come le altre", regia di Vittorio De Sica).

Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione con altri

Montaggio: Nino Baragli, Adriana Novelli, Mario Serandrei

Musica: Ennio Morricone, Piero Piccioni

Interpreti: Annie Girardot, Totò, Clint Eastwood, Alberto Sordi, Francisco Rabal, Silvano Mangano

Produzione: Dino De Laurentiis

Durata: 105'

54 - *Capriccio all'italiana* [film a episodi]

Anno: 1968

Regia: Vari

Soggetto: Cesare Zavattini (Episodio: "La gelosa", regia di Mauro Bolognini)

Sceneggiatura: Cesare Zavattini (Episodio: "La gelosa", regia di Mauro Bolognini)

Interpreti: Totò, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Laura Betti, Silvana Mangano, Walter Chiari

Durata: 98'

55 - *I sette fratelli Cervi*

Anno: 1968
 Regia: Gianni Puccini
 Soggetto: Cesare Zavattini in collaborazione
 Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione
 Interpreti: Gian Maria Volonté, Lisa Gastoni, Carla Gravina, Don Backy
 Durata: 105'

56 - *Le coppie* [film a episodi]

Anno: 1970
 Regia: Vari
 Soggetto: Cesare Zavattini (Episodio: "Il leone"), regia di Vittorio De Sica
 Sceneggiatura: Cesare Zavattini
 Interpreti: Rossana Di Lorenzo, Enzo Jannacci, Alberto Sordi, Monica Vitti
 Durata: 111'

57 - *I girasoli*

Anno: 1970
 Regia: Vittorio De Sica
 Soggetto: Cesare Zavattini in collaborazione
 Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione
 Interpreti: Glauco Onorato, Ludmila Savel'eva, Marcello Mastroianni, Sophia Loren
 Durata: 107'

58 - *Lo chiameremo Andrea*

Anno: 1972
 Regia: Vittorio De Sica
 Soggetto: Cesare Zavattini
 Sceneggiatura: Cesare Zavattini (con la collaborazione di vari)
 Interpreti: Maria Pia Casilio, Anna Maria Aragona, Mariangela Melato, Nino Manfredi
 Durata: 104'

59 - *Una breve vacanza*

Anno: 1973
 Regia: Vittorio De Sica
 Sceneggiatura: Cesare Zavattini
 Interpreti: Florinda Bolkan, Renato Salvatori, Daniel Quenard
 Durata: 112'

60 - *Un cuore semplice*

Anno: 1977
 Regia: Giorgio Ferrara
 Soggetto: Adattamento (dal racconto "Un cuore semplice" di Gustave Flaubert)
 Sceneggiatura: Cesare Zavattini

61 - *I figli di Sanchez*

Anno: 1978
 Regia: Hall Bartlett
 Soggetto: Adattamento (dal romanzo di Oscar Lewis)
 Sceneggiatura: Cesare Zavattini in collaborazione
 Interpreti: Anthony Quinn, Dolores Del Rio, Lupita Ferrer, Katy Jurado

Durata: 126'

62 - *Ligabue*

Anno: 1978

Regia: Salvatore Nocita

Soggetto: Cesare Zavattini (dal poemetto in versi "Toni" di Cesare Zavattini)

Sceneggiatura: Cesare Zavattini (con la collaborazione di A. Bagnasco)

63 - *La Veritàaaa*

Anno: 1982

Regia: Cesare Zavattini

Soggetto: Cesare Zavattini

Sceneggiatura: Cesare Zavattini

Interpreti: Piero Zardini, Vittorio Amendola, Pietro Barreca, Cesare Zavattini

Durata: 65'