

AS CIDADES NO NEORREALISMO ITALIANO: RESSIGNIFICAÇÕES DO ESPAÇO URBANO

CITIES IN THE ITALIAN NEOREALISM: RESIGNIFICATIONS OF URBAN SPACE

Mauricio de Medeiros Caleiro¹

 <http://lattes.cnpq.br/6334293393460056>

Recebido em: 24 de agosto de 2024.

Aprovado em: 22 de janeiro de 2025.



<http://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.21794>

RESUMO: O artigo em tela se propõe a examinar como o espaço urbano é representado em três filmes clássicos do neorealismo italiano, combinando análise filmica, Teoria Histórica do Cinema e o conceito bakhtiano de cronotopia. Em produções que assumidamente privilegiam questões sociais, feitos no contexto das propostas estético-narrativas de um dos principais movimentos cinematográficos contra-hegemônicos da história do cinema, objetiva-se investigar que papel têm as cidades, e com quais significações.

ABSTRACT: This article aims to analyse the ways in which urban space is represented in three classic films of Italian neorealism, combining film analysis, History Film Theory and the Bakhtian concept of chronotopy. The goal is to investigate what role cities play, and with what meanings, in movies that openly privilege social issues, produced in the context of the aesthetic-narrative proposals of one of the main counter-hegemonic cinematographic movements in the history of cinema.

Palavras-chave: neorealismo italiano, espaço urbano, representação, teoria histórica do cinema.

Key words: italian neorealism, urban space, representation, film history theory.

1 É Doutor em Comunicação e Mestre em Comunicação, Imagem e Informação pela Universidade Federal Fluminense, além de Master of Arts em Film Studies pela University of Iowa (EUA). Graduou-se em Comunicação Social, com Bacharelado em Cinema (1999) e em Jornalismo (2001), ambos pela UFF. Trabalha desde 2001 como jornalista profissional, com publicações nas revistas Ideia na Cabeça, Caros Amigos, Observatório da Imprensa, além do blog Cinema & Outras Artes, do qual foi editor responsável entre 2009 e 2015. Atualmente, pesquisa as relações entre mídia digital, política e ideologia. E-mail: caleiro.mauricio@mail.com

Introdução

Um dos principais movimentos da história do cinema, que viria a exercer grande influência no surgimento dos “cinemas novos” – inclusive e destacadamente no Brasil –, o neorrealismo italiano tem como duas de suas principais características a troca dos estúdios pelas ruas e o engajamento social. Tais características o tornam, por razões que serão em breve explicitadas, particularmente propício para o exame da representação que faz da cidade, tema deste trabalho, e se devem, em parte, ao contexto em que surge, no imediato pós-Guerra.

Com Roma liberada em junho de 1944 e após mais de duas décadas sob o jugo do fascismo, “A crônica da liberação tornou-se tema candente no país [...] politicamente dividido entre aqueles que se alinharam durante pelo menos duas décadas ao fascismo e os que lutaram pelo fim da ditadura e da ocupação [...] Coube, sobretudo, aos cineastas o papel de cronistas do presente” (MENDES, 2013, p. 27).

Tal papel logo seria culturalmente validado: “Com a exibição de *Roma Città Aperta*, em dezembro de 1945, o cinema passa a ocupar um papel de destaque na cultura italiana do após-guerra. O protagonismo desse renascimento cinematográfico é o neo-realismo” (FABRIS, 1996, p. 34)². Embora, ao contrário dos filmes examinados neste artigo, a ação de *Roma, Cidade Aberta* (Roberto Rosselini, Itália, 1945) se passe majoritariamente em interiores, a cidade ocupa posições-chave já no filme que a maioria dos críticos aponta como marco de inauguração do movimento:

O cenário que abre e fecha o filme é o de Roma, com a cúpula da Basílica de São Pedro ao centro, vista de ângulos opostos. Essa imagem colocada nos dois extremos da história reafirma que a cidade é uma personagem que se sobrepõe à ficção, que sua presença sólida e concreta ficou capturada como estava naqueles meses [de filmagem]” (SANCHEZ, 2015, p. 233-34).

² Para preservar a fidelidade ao original, as citações são reproduzidas *ipsis litteris*, mesmo se com grafia anterior ao Acordo Ortográfico de 1990, que passou a vigorar no Brasil em 2009 e é seguido na redação do artigo.

Nos anos seguintes, o protagonismo e a importância que as cidades passam a ter no neorrealismo italiano são de tal ordem que se tornam tema de uma série de estudos específicos, formando uma sub-linha de pesquisa. No período inicial desses estudos, um dos mais prestigiosos críticos de cinema da Itália chega a afirmar que o espaço urbano é o “inegável protagonista” (LA POLLÀ, 1975, p. 66) dos filmes dirigidos por Vittorio De Sica no período:

Termômetro de costumes e progresso, ou pelo menos de mudança, a cidade é, por razões óbvias, a primeira entidade humana e geográfica a ser afetada da maneira mais conspícuia e atroz pela barbárie da guerra. [...] A cidade no cinema de De Sica neste período também estará presente por esses motivos, mas o que importa é que ela assume um papel que, em uma inspeção mais detalhada, não é externo, mas, ainda que nas dobras da narrativa, tematicamente central. (LA POLLÀ, 1975, p. 67).

Para se referir a tal fenômeno, a pesquisadora Ana Stevanovska cunhou, em sua tese de doutorado, o conceito de “imaginação “geocentrada” do neorrealismo” (STEVANOVSKA, 2019, p. 9, aspas dela), uma tendência que pode ser parcialmente explicada por três das principais características do movimento: a mencionada preferência pelas ruas, em vez dos estúdios, motivada tanto por razões econômicas quanto pelo avanço tecnológico trazido pela maior portabilidade dos equipamentos (BONDANELLA, 2004, p. 132-138); prioridade a temáticas urbanas, em um momento de expansão demográfica e reconstrução das cidades após a Segunda Grande Guerra (HOBSBAWN, 2000, p. 200); e, sendo, segundo Cesare Zavattini, principal ideólogo e roteirista de filmes clássicos do neorrealismo, um movimento de perfil “político, antifascista e abertamente comprometido com mudanças sociais” (ZAVATTINI, 1979, p. 229), o desejo de retratar – e denunciar – a vida da maioria do povo, em um período em que a forte retomada das dinâmicas trabalhistas do capitalismo industrial nas grandes cidades italianas acirrava conflitos sociais (COHEN; FEDERICO, 2001, p. 74-75).

A tese da imaginação “geocentrada” do neorrealismo se confirma também em termos quantitativos: dos 78 filmes neorrealistas feitos entre 1945 e 1956, compilados pela pesquisadora Mariarosaria FABRIS (1996), 28 aludem a uma referência geográfica, sendo que 16 destes incluem no título o nome específico de uma cidade italiana. De Roma, com nove citações, à minúscula Luglio, terra natal de Paolo e Vittorio Taviani e palco de um massacre de civis em 1954 que seria o tema do curta metragem de estreia dos irmãos na direção cinematográfica.

Espaço, estética e humanismo

O papel preponderante exercido pelas cidades no cinema italiano não se inaugura, porém, com o neorealismo. Reflexo do próprio destaque que arquitetura e urbanismo historicamente desempenham nas cidades do país – notadamente em Roma –, o tema aflora já na chamada “fase dourada” do cinema mudo italiano (1908-1917), como demonstra em livro a scholar Angela Dale VACCHE (1992). Segundo a autora, a oposição entre monumentalidade arquitetônica urbana e subjetividade social foi tema recorrente em ao menos dois períodos do cinema italiano: o dos grandes épicos do cinema mudo – cuja epítome é *Cabíria*, dirigido por Giovanni Pastrone em 1914 – e, duas décadas depois, nas sequências externas dos chamados “telefoni bianchi”, os dramas urbanos pretensamente refinados que, estimulados pelo próprio Mussolini, caracterizam a produção cinematográfica de todo o período fascista.

Porém, apósmais de uma década em que a representação da cidade limitava-se ao ornamental ou ao cenográfico, o diferencial trazido pelo neorealismo foi, como aponta a maior especialista brasileira no movimento italiano, Mariarosaria Fabris, que “As temáticas que transformam homem e paisagem em protagonistas inspiravam-se diretamente na realidade e na necessidade de registrar o presente” (FABRIS, 1994, p. 27). Segundo ela, “O neo-realismo redescobria a paisagem italiana e nela reintegrava o homem” (FABRIS, 1994, p. 27). Assim, como sublinha o diretor Michelangelo Antonioni, a paisagem não era tratada como “um amontoado de elementos exteriores e decorativos, mas [como] um conjunto de elementos morais e psicológicos” (citado por FABRIS, 1994, p. 77).

Para o pesquisador Marco Melanco, autor de um livro em que analisa o tratamento que o cinema italiano dispensa à paisagem, do período silencioso ao início deste século, esse diferencial no tratamento da paisagem resultaria em um ganho qualitativo distintivo, inerente ao movimento: “O neorealismo deixa suas páginas mais expressivas, mais importantes e ricas, quando é a própria geografia do ambiente que se impõe, quando a câmera se move em um panorama que já parece denso e povoado de vozes, sobre as quais enxerta esquemas e figurações próprias” (MELANCO, 2005, p. 59).

Alguns autores, como os dois abaixo citados, apontam para uma valorização do humano – seja em referência ao talento dos diretores ou pelo humanismo

da abordagem - para explicar esse tratamento diferenciado do espaço no neorrealismo:

O espaço indicado como o “sentido” principal da história contada, ou como o sujeito central da narrativa. Os críticos [estudados pela pesquisadora] compartilham a visão sobre a heterogeneidade dos personagens neorrealistas e, no entanto, quase todos os ensaios dedicados ao tema insistem na centralidade do “horizonte humanista”, da urgência dos diretores de filmarem a Itália, da colocarem suas câmeras nas ruas, no campo e nas cidades, transformando a realidade circundante no motivo principal de suas obras. A descoberta da verdadeira Itália em todos os suas contradições constituem a matéria-prima sobre a qual os artistas se debruçam, cada um dos que segue um registro estético e expressivo próprio. O olhar como o principal imperativo do novo cinema, portanto, em vez de usar os cenários como simples fundo das histórias contadas, transforma-as na instância principal a ser contada. (STEFANOVSKA, 2019, p. 29)

Ainda que talvez seja prudente ressalvar tanto a afirmação referente à capacidade de transformação da realidade circundante (quanto se trata, na verdade, de recriá-la via representação, mas sem gerar um “novo real”), quanto o possível exagero de afirmar que a realidade transformada seria a protagonista dos filmes em questão, a citação tem o mérito de abordar diferentes aspectos da relação entre os realizadores neorrealistas e o espaço, seja ao abordar sua motivação, o modo como concretamente operam a aproximação com o objeto fílmico, o olhar como imperativo distintivo do neorrealismo e, ponto central, o caráter humanista da representação.

Autor de um texto canônico sobre o neorrealismo italiano, escrito em plena efervescênciado movimento, em que se concentra, sobretudo, na técnica narrativa adotada nos filmes (movimentos de câmera, enquadramentos, montagem, ambientação), comparando-a à técnica narrativa de romancistas norte-americanos (Faulkner, Hemingway, Dos Passos) e à técnica pictórica de Matisse, André Bazin destaca, em relação à questão do tratamento cinematográfico, a técnica e habilidade dos diretores neorrealistas para concatenar materialidade ambiental e psicossociabilidade humana:

Os cineastas italianos [...] reúnem numa densidade particular ambientes e pessoas, porque sabem como descrever uma ação sem dissociá-la de seu contexto material e sem amortecer a singularidade humana em que ela se encontra embricada; a sutileza e suavidade de seus movimentos de câmera nesses espaços apertados e naturalidade do comportamento dos personagens que entram em campo fazem dessas cenas a peça de habilidade por exceléncia do cinema italiano (BAZIN, 1978, p. 300)

Metodologia

As reflexões sobre as relações entre história e cinema dão ensejo, a partir dos anos 90, a um hoje vasto subcampo acadêmico ("Film History Theory") formado, sobretudo, por pesquisadores advindos dos Estudos de Cinema, da História e da Comunicação. Seria improutivo para o trabalho e impossível, pela exiguidade de espaço, sequer esboçar a epistemologia específica de tal nicho. Interessa-nos, porém, reter a contribuição de um conjunto de três historiadores e um linguista, citados de forma recorrente em tal subcampo, que produziram reflexões passíveis de serem concatenadas de forma a fornecer uma contribuição metodológica coerente para este trabalho.

O primeiro desses pesquisadores é o linguista russo Mikhail Bakhtin, através do conceito de cronotopia. Formulado no interior dos estudos linguísticos como uma resposta tardia ao formalismo russo dos anos 20, veio a público em 1937, através do ensaio "Forms of Time and Chronotope in the Novel", mas só se popularizaria nas universidades ocidentais a partir dos anos 60. Em sua formulação original, a noção bakhtiana de cronotopia diz respeito a um processo de mão dupla em que, por um lado, as representações erigidas pelo romance influenciam, através de processos como identificação, comparação e estranhamento, entre outros, a percepção do leitor, no tempo presente, acerca do mundo em que vive; e, por outro lado, em que as alterações por que o mundo social passa ao longo do tempo modificam a percepção do leitor acerca das representações efetuadas no romance. O próprio Bakhtin assim resumiu o processo:

A obra e o mundo nela representado projetam-se para o mundo real e o enriquecem, e o mundo real adentra a obra e seu universo como parte do processo de criação, bem como parte de sua vida subsequente, numa renovação contínua da obra através da percepção criativa de ouvintes e leitores. Evidentemente, esse processo de trocas e mediações é, em si, cronotópico: ele ocorre primeiro e de forma mais proeminente no mundo social historicamente desenvolvido, mas sem jamais perder contato com o espaço histórico em mutação, num processo contínuo de renovação da obra através da percepção criativa de ouvintes e leitores (BAKHTIN, 1981[1938], p. 254).

Tal formulação, embora interior às reflexões de Walter Benjamin sobre história, acaba por dialogar com estas, particularmente na forma como conecta a percepção - ou mesmo o registro da existência - do passado à sua evocação no presente. Como parte de um processo que acabou por alçar parte considerável da produção teórica do linguista russo a um papel relevante também em relação

à teoria cinematográfica, o conceito de cronotopia seria adaptado para os Estudos do Cinema por acadêmicos como os professores Robert Stam (NYU), Hamid Naficy (Northwestern) e Vivien Sobchak (Berkeley), que ajuda a definir a cronotopia:

Dotada por Bakhtin de uma variedade de conotações e funções, a cronotopia é uma ferramenta para análises sintéticas, não somente por identificar e confirmar a força e informação acerca do espaço na estrutura temporal [...], mas também por abranger historicamente a relação fenomenológica entre texto e contexto de um modo mais fluido do que aquele possibilitado pelas análises genéricas tradicionais (SOBCHAK, 1998, p. 149)

Em outro eixo, a prioridade que os cineastas neorrealistas concedem aos ambientes urbanos - seja com intencionalidade documental, como ambientação realista, ou como tema central -, somada à filmagem nas ruas e à tematização das relações sociais, tende a ser potencialmente fecunda para análises que privilegiem o que o historiador Marc Ferro chama de “entorno documental” (1975). Tal conceito, como o nome indica, refere-se à apuração de dados documentais e históricos, mesmo em filmes ficcionais, através da atenção a elementos acessórios às tomadas, em sequências não filmadas em estúdios.

Ainda na França, a produção teórica de Michèle Lagny e Pierre Sorlin, individual ou em dupla, dialoga – e eventualmente conflitua – com os pressupostos de Ferro. Ambos destacam-se pela proposição de metodologias específicas para a análise de questões históricas no cinema. Enquanto Lagny sistematizou o seu método em uma única publicação, que se tornou referencial (1992), Sorlin, que tem uma produção concentrada no exame da produção cinematográfica europeia, esboçou suas propostas analíticas em diferentes trabalhos publicados entre 1980 e 2015. Em comum, os dois franceses advogam por uma metodologia histórico-cinematográfica que leve em conta tanto a análise fílmica quanto fatores externos à produção, desde aqueles ligados às motivações do filme até os que se relacionam à sua recepção. A diferença é que a abordagem de Lagny propõe uma análise fílmica mais verticalizada e detalhada, uma espécie de arqueologia das representações que vasculhe indícios históricos em cada área específica (cenografia, maquiagem, trilha sonora, etc.), em um processo eventualmente complementado por pesquisas adicionais. Trata-se, portanto, de um método que depende, de um lado, de alguma expertise em análise fílmica; e, de outro, de bom grau de conhecimento histórico ou da capacidade de pesquisa de temas de tal

campo.

Já Sorlin, embora não deixe de valorizar o papel da análise fílmica, dá mais peso, em sua metodologia, a fatores exteriores à narrativa, sobretudo aqueles relacionados ao filme enquanto produto cultural industrial e à análise passível de ser feita a partir da contraposição entre:

1) O que e como é narrado; 2) O repertório imagético da produção – dividido entre “imagens primárias” (fotos promocionais, artigos em revista, cartazes, as imagens dos próprios fotogramas que compõem o filme) e “imagens globais” (universalmente identificáveis); 3) O grau de inserção comercial e circulação cultural do filme enquanto produto e a especulação das razões que o determinam. Em suas próprias palavras:

Não estamos interessados nem em filmes como obras de arte nem em cinema quanto linguagem; queremos aprender os filmes como imagens (feitas de som, fotogramas e palavras) disponíveis em sociedades contemporâneas. Filmes são objetos, mas objetos de um certo tipo, industrialmente produzidos, vendido ao público que os compra em troca de prazer, e o nosso contexto [analítico] deve conter todas essas características. (SORLIN, 1991, p. 9)

Este artigo, embora eventualmente recorra às metodologias analíticas de Lagny e Sorlin, não tem a ambição de incluir aspectos extrafílmicos na pesquisa. Seu escopo, no que diz respeito à metodologia, limita-se ao exame do que é oferecido pela narrativa dos filmes selecionados. Para tanto, além do trabalho dos autores mencionados, recorre-se à análise fílmica de perfil semiológico (BELLOUR, 2000; VANOEY e GOLLIOT-LÉTÉ, 1994) e ao método de estruturação analítica desenvolvido, em seu estudo clássico sobre Humberto Mauro, por Paulo Emílio Salles GOMES (1974), com eventuais incursões à análise do discurso (ECO, 2005; ORLANDI, 2007) para um desvendamento mais aprofundado de significados.

Deve-se ressaltar que não se objetiva, aqui, oferecer uma análise fílmica que contemple todos os polos e principais desenvolvimentos dramáticos de cada narrativa, apenas o necessário para uma apreensão comprehensiva geral: o foco é priorizar o exame do papel que os centros urbanos desempenham nos filmes selecionados, em um esforço para desvelar sua significação.

As cidades segundo o neorealismo: análise dos filmes

Escombros, ruínas, e alguma vida: Alemanha, Ano Zero

Uma cidade bombardeada, quarteirões arrasados, restos de incêndio em meio à destruição. Durante 70 segundos, a abertura de *Alemanha, Ano Zero* (Roberto Rossellini, 1948) limita-se a apresentar ao espectador, em registro documental, o espetáculo da destruição urbana causado pela guerra. Nenhum personagem humano, nenhuma trama propriamente dita. Só, em sucessão de *travellings* horizontais fundidos, o impacto, sobre o espectador, da imersão em escombros do que um dia foi local de moradia ou trabalho de dezenas de milhares de pessoas, enquanto os créditos são exibidos e com a atmosfera de destruição enfatizada por uma trilha sonora pungente. Assim, já de início a narrativa explicita que, mais do que cenário e *locus* da ação, a cidade desempenha uma função propriamente dramática no filme em questão.

Em seguida, em um procedimento cuja raridade, na história do cinema, acaba por reforçar a intenção de sublinhar tal protagonismo urbano, a mesma sequência de imagens é repetida, em idêntica montagem, desta feita com os créditos substituídos por uma voz *em off* que reforça tanto o aspecto documental quanto a importância, para o significado do filme, da cidade em questão: "Este filme, rodado em Berlim no verão de 1947, não visa mais do que fornecer um quadro objetivo e realista desta imensa cidade semidestruída, onde três milhões e meio de pessoas vivem uma existência desesperada, quase sem se darem conta disto.".

Esse evidente protagonismo dado à cidade justifica-se e, ao mesmo tempo, é facilitado, em grande parte, pela plethora de significações facilmente identificáveis em relação ao duplo fenômeno de uma metrópole quase totalmente destruída e por esta cidade específica, palco final da Segunda Guerra, ter abrigado, nos anos imediatamente anteriores à filmagem, o centro da então maior ameaça à democracia e à autonomia dos povos.

O início propriamente dito da trama, logo após os créditos, confirma o protagonismo da cidade em *Alemanha, Ano Zero*: em um plano geral bem aberto, com um bosque tomando a metade inferior da tela, Berlim é apresentada de longe, em lenta panorâmica circular à direita que termina com um movimento

vertical descendente até um cemitério, que, após uma fusão de imagens, é mostrado povoado de trabalhadores, em sua maioria crianças, brigando pelo direito de cavar covas em troca de 250 gramas de margarina americana. À alusão metafórica à morte, produzida pela contraposição entre imagens de escombros da guerra e do cemitério, a narrativa acrescenta, já de saída, um retrato do grau de desespero ali vivenciado, da dissolução ética e da exploração do corpo humano – mencionando, ainda, com amarga ironia, os termos das relações entre parte dos habitantes e os “libertadores” americanos.

Tais temas, que serão abordados, de forma recorrente, durante todo o filme, são retomados já na apresentação do protagonista, um menino de seus 11, 12 anos, Edmund Köhler (Edmund Moeschke): a mera caminhada do cemitério onde trabalha ao prédio em escombros onde vive reforça o desespero e a fome vigentes: ele presencia populares tentando retalhar um cavalo atropelado para se alimentar e, para poder cozinar, recolhe restos de carvão caídos de um caminhão.

A entrada de Edmund em cena altera a dinâmica de protagonismo e de significação do filme. A cidade não apenas continua a desempenhar um papel de extrema relevância, mas o fato de dividir seu protagonismo com o personagem de um menino em um cenário de esgarçamento social tende a multiplicar a gravidade das denúncias. Por dois motivos principais: do ponto de vista da caracterização do personagem, pela fragilidade psicossocial etária e pela presumida ausência de base educacional e ética de uma criança que cresceu sozinha em meio à guerra; e, no que diz respeito às caracterizações externas atribuíveis ao personagem, pelo retrato de um menino em luta pela sobrevivência facilitar alusões metafóricas ao futuro, tanto dele enquanto sujeito quanto como representante da sua geração e país.

Essa alusão metafórica, será utilizada de forma recorrente ao longo da narrativa, e pode ser exemplificada até mesmo em uma sequência sem falas, de uma só tomada, um longo plano-sequência cuja duração e (só)aparente gratuidade dramática tornam significativa: após ser repreendido por um policial por catar carvão do chão, Edmund é mostrado de frente, em plano médio, caminhando em direção à câmera em um caminho ladeado de escombros. Ele para, olha à direita e à esquerda, para onde decide caminhar. A câmera o acompanha de lado, em travelling paralelo que acaba por se transformar em um movimento panorâmico horizontal, até que, com a música dramática num crescendo, o menino é mostrado

de costas, em profundidade de campo, caminhando por uma rua ladeada de escombros de ambos os lados. Para onde?

A resposta a esta questão será dada, de forma trágica, ao final dos 78 minutos do filme. Os acontecimentos que a pavimentam estarão diretamente ligados à cidade em ruínas, mesmo quando encenados em ambientes interiores. Mas, no que diz respeito propriamente à trama, é o encontro casual, na rua, de Edmund com um ex-professor, Karl-Heinz (Franz-Otto Krüger), que deflagra o processo que induzirá ao desfecho. Valendo-se da notória influência que exerce sobre o ex-pupilo, o professor o convence a ir ao quartel-general dos norte-americanos tentar vender nada menos que um discurso de Hitler. O filme fornece, assim, uma primeira caracterização de Karl como um simpatizante nazista – que será corroborada sequências adiante, por meio de um diálogo com um amigo –, e uma metáfora sobre o desprestígio da educação, em mais uma amostra do grau de corrupção moral daquela sociedade. A segunda sequência após o reencontro entre os dois oferece, não apenas no entorno documental, mas com destaque, um precioso registro cronotópico do transporte urbano de Roma, com um grupo de pessoas no ponto esperando o bonde, sua chegada dominando todo o lado direito da tela, o desembarque dos passageiros – com uma delas olhando diretamente à câmera, com um sorriso envergonhado que quebra e denuncia o ilusionismo filmico –, sucedido do embarque dos demais passageiros, incluindo o professor e seu ex-aluno, e a partida do bonde, até sair completamente de quadro, deixando ao fundo, por uma duração que a destaca, a imagem de um prédio em ruínas.

As pregações amoraís do mestre – que, através do encontro com um amigo, tem seu passado de apoiador do nazismo corroborado para o espectador – acabam sendo compreendidas pelo ex-aluno como um estímulo cifrado para que mate o próprio pai, acamado. Trata-se de uma sequência paradigmática do modo como a *mise en scène* não apenas utiliza os escombros para fins dramáticos, mas eventualmente os prioriza em relação aos personagens de carne e osso: Edmundo é acompanhado, em *plongée*, do momento em que ele entra no prédio (cujo primeiro andar está em ruínas) até quando sobe para o segundo andar e, agora com a tomada em *contra-plongée*, atinge o final da escada, onde a escuridão não permite ver praticamente nada. A tela fica escura; ouvem-se apenas e gemidos. O pai está morto.

O bloco narrativo em que se dá a débâcle final de Edmund, embora se inicie no apartamento do professor – que reage furioso ao saber que Edmund matara o pai –, tem todo seu desenvolvimento espacial e dramático nas ruas de Berlim: ao sair correndo do apartamento, Edmund tenta se enturmar com garotos que jogam bola, mas é rechaçado, numa sequência que acaba, mais uma vez, com uma tomada metaforicamente significativa do garoto caminhando sozinho no sentido contrário ao da tela, ladeado por escombros. Privado da infância, Edmund torna-se definitivamente um pária ao ser rejeitado pela família, que não o perdoa pelo parricídio.

Alemanha, Ano Zero, para além de um registro (semi)documental ou de uma ficção de forte tonalidade realista acerca de um momento histórico, é intencionalmente dotado de uma teologia dramática, para a qual o espaço urbano desempenha papel fundamental:

O diretor expressa significados implícitos, escondidos em tomadas de paisagens aparentemente reais, entrelaçando continuamente dois mundos sobrepostos: por um lado, o das ruínas da guerra que acabou de terminar e por outro um primordial e mítico que pode ser vislumbrado” (STEVANOVSKA, 2019, p. 15).

Mas o final do filme não deixa margem para esperança. A dupla significação metafórica atinge a culminância através do paralelismo entre os escombros físicos que a guerra causou à cidade e o desmoronamento psicológico que aflige o menino, culminando com seu suicídio – que, reforçando a significância de tal paralelismo, se dá pulando do que restou de um edifício para as ruínas abaixo.

O final de *Alemanha, Ano Zero*, além de romper um tabu ainda hoje vigente em termos de representação da infância, explicita tanto o engajamento crítico quanto estético do movimento: “Com cenas filmadas in loco, em locais devastados por bombas, transformados em ruínas, ou paisagens de uma urbanidade perdida, assim como a esperança e civilidade de seus habitantes, o cinema neorrealista se impôs como crítica social e denúncia de uma realidade que a estética tradicional filmica não mostraria” (SANCHEZ, 2015, p. 232).

A cidade como metáfora do poder e do capital: Umberto D

Assim como *Alemanha, Ano Zero*, a tomada inicial de *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1953) também prioriza a imagem de uma cidade. Mas, ao contrário do filme de Rosselini, a tomada é estática, em leve *plongée* e, enquanto os créditos iniciais são exibidos, não focaliza destroços, mas sim a atividade de uma movimentada via urbana, ladeada de prédios e estabelecimentos comerciais e com intenso tráfego de carros, motocicletas e carroças. Aos poucos, o que, nos segundos iniciais, não passava de uma mancha escura indistinta, em profundidade de campo, no canto inferior esquerdo da tela, revela-se uma passeata de protesto, que vai tomando quase toda a rua, com predomínio de homens de idade avançada, que brandem cartazes pedindo aumento nas aposentadorias.

Ao chegarem ao prédio do ministério, a polícia os impede de avançar. Com exceção de dois planos de conjunto que estabelecem a disposição física de protestantes e agentes da lei, toda a sequência é construída com closes sucessivos, com um quê de montagem soviética, de indivíduos que ora descrevem a miséria em que se encontram, ora verbalizam reivindicações. Após a dispersão, executada através de jipes militares que saem das estreitas ruas circundantes, o que resta dos protestantes é enfocado em um plano geral, em profundidade de campo, contrapondo-os ao enorme edifício ministerial, cuja monumentalidade, reforçada pela tomada em *contra-plongée* e pelo intenso reflexo da luz solar em sua fachada, sugere a retomada, em clave neorrealista, dos procedimentos de representação identificados por Dale VACCHE parágrafos acima mencionados: metafóricamente, é como se o poder do Estado, encarnado pelo prédio que o abriga, oprimisse os manifestantes e, assim como efetivamente os policiais o fazem, os ameaçasse.

O protagonista Umberto (Carlo Battiti), em diálogo com Orazio, companheiro de fuga e outro idoso na miséria, relata que, das 18 mil liras que recebe de aposentadoria, 10 mil se destinam a pagar o aluguel do quarto em que mora, valor que acaba de ser aumentado. No início do filme, portanto, a cidade, é apresentada não apenas como local de embate entre forças sociais – aqueles que reivindicam condições dignas de vida versus a polícia, braço armado do Estado, que os reprime –, mas, ao sopesar, através do diálogo, o peso do aluguel no orçamento mensal de Umberto, o meio urbano é caracterizado também como

fator de carestia e opressão econômica.

No próximo bloco narrativo (GOMES, 1974), diversas sequências em interiores detalham a situação de Umberto – sem dinheiro para a subsistência, faminto, prestes a ser despejado, doente, tendo como aliados apenas seu cãozinho Flike e Maria, a empregada da pensão (Maria Pia Casilio). Ante o despejo iminente, ele concorda em ser internado num hospital público, seja por uma cama para dormir, seja pela esperança em se curar. Mas, ante o pouco-caso dos médicos e a alta rotatividade indicativa da pobreza geral, logo é posto pra fora. A sequência em frente ao hospital é paradigmática da apreensão neorrealista das técnicas de representação do cinema fascista, ressignificadas narrativamente: a monumentalidade do hospital é inicialmente destacada em um plano aberto lateral, em profundidade de campo, que faz com que a construção ocupe mais da metade da tela. Umberto e um amigo saem para a rua atravessando o arco da porta, e se evidencia a desproporção entre o tamanho dos dois homens e o da construção. O cumprimento que trocam, despedindo-se, é interrompido pela chegada de uma ambulância que quase os atropela ao adentrar pelos arcos, sublinhando a desconexão dos personagens com a velocidade do mundo moderno.

O entorno documental das sequências externas seguintes, que retratam o esforço de Umberto para resgatar Flike, recolhido a um canil público e prestes a ser sacrificado, além do que oferecem de elementos para a análise dos direitos dos animais em perspectiva histórica, são ricas pelo que retêm das ruas do subúrbio de Roma, por onde circulam: veem-se operários trabalhando no asfalto, militares em meio aos transeuntes, velhos comerciantes em uma feira de rua montada numa praça. O volume e o modelo de carros que por elas circulam servem de objeto a uma cronotopia automobilística, pois o que foi apreendido como realista quando da exibição do filme, tende a causar estranheza ao espectador de hoje, seja pelo ritmo e volume menores de trânsito, em comparação com o de uma capital europeia atualmente, seja pelo tamanho maior e pelos formatos dos carros, muito diferentes dos atuais.

Após o ultimato da senhoria a Umberto, de que será atirado às ruas no dia seguinte, anarrativa se vale de uma iluminação mais escura e, através da angulação dos enquadramentos, da ênfase na contraposição das dimensões físicas humanas à das construções, enfatizando a monumentalidade das edificações do centro de Roma. O cair da noite marca a passagem para as sequências que constituem o

clímax dramático do filme. Logo no início, uma tomada demora-se no retrato de um cinema de rua, seus cartazes, seus luminosos, a disposição espacial com a bilheteria na centro e as entradas ao lado, a chegada de homens de terno e mulheres de vestidos, ambos de chapéu, formando um registro valioso para uma cronotopia da atividade cinematográfica, que *Ladrões de Bicicleta*, próximo filme sob análise, enriquecerá.

Formando um bloco narrativo unido não apenas espacialmente (as ruas centrais de Roma), mas dramaticamente, com quase sete minutos de duração e composto de 33 tomadas, as sequências que encenam as tentativas desesperadas de Umberto de conseguir dinheiro para subsistir marcam, segundo a maioria dos críticos, o ápice do filme, tanto em termos estéticos quanto dramatúrgicos. Tanto seu embaraço e constrangimento ao abordar amigos quanto, sobretudo, sua ao fim insuperável vergonha em esmolar – função para qual designa o cachorrinho – primam por um agriadoce equilíbrio entre a dramaticidade e um leve tom cômico que tem algo de chapliniano. São, também, as mais profícias em sugestões de temas para análise da representação da cidade no neorrealismo. A expressão do protagonista, a fotografia escurecida, a música e, sobretudo, a mencionada contraposição da fragilidade humana à monumentalidade das edificações impregnam a narrativa de uma atmosfera crepuscular, desesperançada, visando transmitir ao espectador o estado de ânimo de Umberto.

De volta a seu quarto, encontra-o vazado por um enorme buraco na parede, fruto de uma reforma que a senhoria decidiu fazer sem sequer avisá-lo. Ali, tomado pelo desespero, Umberto aventa uma solução radical, em um sequência cujo sentido é construído apenas com recursos visuais e sonoros, sem fala ou expressão de pensamento. Um plano de conjunto retrata Umberto sentado em sua cama, pensativo, quando o reflexo das faíscas de luz provocadas pelo atrito do bonde com os trilhos, na rua, chama a sua atenção. Ele levanta-se e caminha, acompanhado por uma panorâmica à direita, até ficar em primeiro plano; quebra-se o eixo da câmera e ele é mostrado, em plano de conjunto, do lado oposto à cama, olhando pela janela. Uma elegante tomada em plano médio, em *contra-plongée*, captura, visto por cima, o bonde passando, os trilhos ladeados pelos paralelepípedos molhados e um lampião acima, em primeiro plano. Em nova sucessão plano de conjunto/quebra de eixo, Umberto abre a janela. Com a música num crescendo dramático e o zoom fechando primeiro no rosto de Umberto,

depois nos trilhos do bonde, a ideia do suicídio é claramente anunciada.

Mas ao voltar-se para o quarto, Umberto depara-se com Flike, e dar um destino digno ao cachorro passa a ser a o fio que o liga à vida, a motivação última antes de deixar de viver.

O último bloco narrativo retrata os esforços do protagonista para dar um destino digno a Flike. O anticlimax das tomadas da cidade ao amanhecer, captando as ruas povoadas do dia anterior agora vazias - e o cinema fechado - colabora para a atmosfera depressiva. O périplo em busca de um cuidador para o cão inclui tanto uma sequência inteira no interior de um bonde - em um valioso acréscimo para o registro cronotópico dos transportes públicos nos filmes-tema deste artigo -, quanto uma visita a zonas suburbanas da cidade, oportunidade para constar que, embora as edificações, em medidas verticais, não fiquem nada a dever às das zonas centrais, seu estado de conservação denuncia seu grau de decrepitude.

Embora permaneça urbano, o ambiente da última sequência diferencia-se bastante dos anteriormente apresentados no filme: o parque, próximo à linha férrea, onde se dão as últimas tentativas de Umberto de se livrar de forma digna de seu bicho de estimação, presenteando uma garotinha. Após o cão conseguir evitar a própria morte sob os trilhos do trem, nos braços de seu dono, será também o palco onde, reforçando a caracterização chapliniana, Umberto e Flike, caminhando parque adentro, em profundidade de campo, se resignam a continuar a vida, ainda que sem remédio ou solução.

A ambiguidade da cidade capitalista em Ladrões de Bicicleta

O filme abre, ainda com os créditos sendo apresentados, com uma panorâmica circular à direita focalizando uma jardineira chegando ao ponto final, no que pode ser elencado como mais um elemento para um estudo das cronotopias do transporte público em Roma. O ponto localiza-se em "um bairro periférico, em que se tem a arquitetura de conjuntos habitacionais da classe operária, denotando desde já a importância desse aspecto para a narrativa do filme" (SANCHEZ, 2015, p. 235).

Da jardineira e dos arredores vem uma pequena multidão de homens, à espera de serem chamados para trabalhar. Antonio (Lamberto Maggiorani) é

chamado, mas não tem uma bicicleta, imprescindível para a vaga. As sequências seguintes, que mostram seu périplo para arrumar o veículo, se iniciam com seu encontro com a esposa, Maria (Lianella Carell), oportunidade para o filme retratar tanto a aridez e a pobreza da vida nos conjuntos habitacionais quanto a dureza da lida das mulheres, obrigadas a carregar pesados baldes para obter água de um poço. Apenada da situação, Maria vence a resistência dele e penhora todo o enxoval da casa, possibilitando recuperar a bicicleta da família, que também havia sido penhorada.

Como observa Pierre Sorlin, a representação da cidade em *Ladrões de Bicicleta* (Vittorio De Sica, 1948) apresenta como diferencial a atenção que dá a áreas suburbanas de Roma, algo raro de se ver nas demais produções do movimento filmadas na capital: a maioria das sequências externas se passa no empobrecido lado Oeste da cidade, com incursões a áreas mais afluentes (centro e zona Leste) praticamente limitadas ao cumprimento das funções trabalhistas por parte de Antonio (SORLIN, 1991, p. 120-123).

A notória exceção, com duração de um minuto e meio e formada por sete tomadas, todas nas ruas de Roma, é sequência em que o casal, alegre após recuperar a bicicleta, se desloca sobre ela, do local de emprego de Antonio para uma cartomante. O grau de resolução da *mise en scène* (ritmo, decupagem e movimentos de câmera, iluminação, trilha sonora, desempenho dos atores) corrobora aquela habilidade especial dos realizadores neorrealistas para o tratamento do ambiental e do humano à qual o citado Bazin se refere. Aos olhos de hoje, fornece, ainda, um registro variado da vida, tanto nas ruas centrais quanto no subúrbio, com destaque para diversidade da fauna urbana – padres de batina, trabalhadores braçais, madames, militares, muitas crianças –, para as fachadas e vitrines dos estabelecimentos comerciais e, uma vez mais, para o transporte nas movimentadas artérias centrais.

A introdução, na trama, do filho de oito anos de Antonio, Bruno (Enzo Staiola) adiciona lirismo – e uma pitada de humor –, através do retrato do carinho paterno e da idolatria do garoto pelo pai. Ponto alto do filme, a sequência em que, com o dia nascendo, os dois saem, da casa para o trabalho, na bicicleta tornou-se um ícone do cinema mundial, sendo reiteradamente citada e aludida – inclusive no filme brasileiro *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1959), com Gianfrancesco Guarnieri emulando Antonio. Com duração de dois minutos e vinte segundos, compõe-se de nove tomadas que, alternando-se entre, por um lado, tomadas fechadas que

sublinham o estado de ânimos dos personagens, e planos abertos elaborados e sugestivos em termos de significação, eventualmente em movimento, com particular cuidado com a iluminação, de modo a transmitir ao espectador que se trate de um périplo longo e que se inicia ainda com os resquícios da noite e termina com o sol já alto. O resultado é, ao mesmo tempo, de incomum plasticidade e notável técnica cinematográfica, a serviço tanto da eficiência narrativa quanto do estímulo à empatia espectatorial com os personagens, humanizando-os ainda mais.

O idêntico figurino de pai e filho, o mesmo omelete embrulhado que guardam no bolso do macacão operário, o fato de ambos se deslocarem no mesmo horário de outros vestidos como eles – divididos entre muitas bicicletas e uma jardineira com passageiros dependurados para fora –, culminando com o diálogo em que Antonio diz ao filho (quando este desembarca no posto de gasolina em que trabalha) que passa às 19 horas para apanhá-lo aponta para a continuidade histórica de um processo de exploração trabalhista que indistingue adultos e crianças. Toda a sequência é altamente sugestiva em termos de cronotopias, tanto em relação à já mencionada representação do transporte quanto do trabalho.

O modo como a sequência correlaciona os personagens e o espaço é ilustrativo de um processo que David Brancaléone, autor de um livro em dois volumes sobre a influência do neorealismo na América Latina, assim descreve:

Pode-se argumentar que a prática espacial neorrealista revela a complexa realidade da cidade dialética e trabalha através de um novo tipo de ficção, que se inscreve e se confronta com a vida cotidiana. Ela descreve e pesquisa, mapeia e mede, determina e define o espaço, trazendo-o à visibilidade por meio da câmera. O pano de fundo da cidade ganha vida quando ela é encontrada e atravessada por personagens neorrealistas” (BRANCALEONE, 2014, p. 5-6).

Em termos de representação da cidade, a sequência delineia com clareza, ao longo do trajeto dos personagens, as diferenças urbanísticas entre o subúrbio e as ruas mais centrais de Roma: à medida que a caravana de trabalhadores avança, vai deixando para trás ruas empoeiradas e esburacadas, depois largas avenidas ladeadas de árvores e com desolados conjuntos habitacionais ao fundo, refletidos pelo sol, e adentrando vias asfaltadas e mais estreitas, ladeadas de estabelecimentos comerciais e com grande fluxo de pessoas e veículos – incluindo bondes no lugar de jardineiras.

Ainda no mesmo bloco narrativo, mas em novo conjunto de sequências, o início da atividade de Antonio como colador de cartazes de filmes dá ensejo a uma série de alusões metacinematográficas, que vêm adensar as cronotopias da atividade cinematográfica anteriormente propostas. Inicia-se com uma referência ao cinema clássico e ao star system hollywoodiano com Antonio colando um cartaz da icônica imagem de Rita Hayworth no filme *Gilda* (Charles Vidor, EUA, 1946), que a mitificou como “a mulher inesquecível”. Seguem-se referências às comédias do período silencioso, primeiro na interação entre o outro colador e as crianças que os rodeiam, depois na alusão ao personagem de Charles Chaplin, quando uma das crianças acompanha um senhor que caminha em direção contrária da tela, em profundidade de campo, emulando Carlitos.

O bloco narrativo seguinte se inicia com uma acentuada mudança na tonalidade dramática, como o roubo da bicicleta de Antonio por um transeunte. Toda a sequência da tentativa de perseguição ao ladrão é, ao mesmo tempo, de grande tensão e suspense e muito dinâmica em termos de movimentação espacial. As ruas comerciais de Roma são mostradas de diversos ângulos, incluindo planos bem abertos do alto, que fornecem, ao mesmo tempo, a dimensão dos termos da perseguição e um registro semidocumental das movimentações e fluxos urbanos, com destaque para o caótico trânsito de veículos e a considerável quantidade de pessoas (muitas aparentemente sem consciência prévia das atividades de filmagem, a julgar por suas reações).

A rigor, o bloco narrativo em questão só irá se encerrar perto do final do filme, quando Antonio perder as esperanças de recuperar sua bicicleta e decidir-se por uma medida desesperada. Entre o roubo e tal momento, há uma série de oito sequências em que predomina o esforço de recuperação do veículo, em meio a tramas acessórias envolvendo temas conjugais e morais com tramas acessórias passadas em interiores (igreja, escritório, casas de Antonio, da cartomante, do jamais autuado ladrão), em sua maioria protagonizadas pelo pai e seu filho. O ponto culminante do bloco é o modesto jantar numa pizzaria, no qual, através das reações de Bruno à empáfia de outro garoto, sentado em uma mesa onde um grupo bem-vestido desfruta de um banquete com vinhos e diversos pratos. Saudada, entre outros, por Paulo Emílio Salles Gomes e David Neves, a sequência evidencia a capacidade de combinar denúncia social e lirismo.

No que se refere especificamente ao espaço urbano, o fato de o roubo da bicicleta os obrigar a de deslocarem a pé gera uma acentuada mudança na

velocidade do deslocamento, o que por sua vez limita a diversidade de ambientes. O grande destaque são as sequências em uma feira livre, muito similar àquela de *Umberto D*, com a impressão de realidade sugerindo um registro semidocumental do modo de se vestir e se comportar em um comércio popular.

Após resultarem infrutíferas suas tentativas de recuperar a bicicleta mesmo após Antonio localizar e confrontar o ladrão, ele se ostra desolado, perambulando pelas ruas de Roma com o filho. As sucessivas imagens de bicicletas sem dono por perto, disponíveis nas ruas de Roma, contrapostas a tomadas de Antonio a observá-las, fazem coincidir o olhar do espectador e o do personagem no interior da narrativa, permitindo ao primeiro identificar o estágio psicológico do segundo e antecipar sua predisposição ao ato de furtar. Trata-se de um expediente que parece exemplificar o diagnóstico da pesquisadora Renata Latuf Sanchez segundo a qual, [em *Ladrões de Bicicleta*], “o espaço urbano representado exerce uma influência constante sobre as ações dos personagens, que parecem ser guiados por este espaço e suas atividades” (SANCHEZ, 2015, p. 238).

Em vários filmes neorrealistas, a cidade, do ponto de vista sociológico, é representada como um microcosmo da sociedade italiana mais popular, habitat do “homem do povo”. Neste sentido, “torna-se um “material” moral e sociológico, um lugar em que, sobretudo, concentra-se uma aglomeração humana e social de miséria e desespero, [ainda que] sua significação em termos metafóricos resulte ambígua e mais diversificada” (VIGNI, 2017, p. 17). Em *Ladrões de Bicicleta* ela pode significar, por exemplo, tanto o espaço de exploração quanto de oportunidades para o trabalhador, pois é a necessidade de divulgar os filmes que o cinema da cidade exibe que dá ao pai a chance de ganhar o sustento de sua família; mas, por outro lado, é um crime majoritariamente urbano – o furto de um meio de transporte – que determina tanto seu desespero, ao ver-se privado de seu meio de ganhar a vida, quanto sua desgraça, ao tentar furtar outra bicicleta.

Se a piedade que Bruno mostra-se capaz de despertar salva o pai do linchamento e da prisão, custa a este o respeito do filho, que em vergonha se transforma. Mas, ao final, as mãos dadas ao caminharem, ladeados de uma multidão, em direção ao crepúsculo, em profundidade de campo, aponta para o perdão.

Tudo somado, o final de *Ladrões de Bicicleta* oferece uma visão negativa da cidade. A exclusão de pai e filho parece sugerir uma metáfora segundo a qual as benesses que o meio urbano pode oferecer são vetadas aos menos favorecidos. O

fato de o menino tomar parte da multidão que marcha em direção ao crepúsculo, somado à anteriormente estabelecida continuidade de posição social entre pai e filho, indica, metaoricamente, que se trata de um estado de coisas que tende a se prolongar para as próximas gerações.

Conclusões

Ao lado de Bazin, Siegfried Kracauer, expoente da segunda dentição da Escola de Frankfurt, se valeu de forma pioneira e extensiva do neorealismo italiano para aprofundar o debate sobre o realismo no cinema. Segundo ele, *Ladrões de Bicicleta* e *Umberto D* estão entre os filmes em que “os protagonistas não são tanto indivíduos particulares, mas tipos que representam grupos inteiros de pessoas” (KRACAUER, 1965, p. 164).

À luz do que afirma Kracauer, pode parecer uma contradição a constatação de que os três filmes neste artigo analisado cumprem duas das principais propostas programáticas de Cesare ZAVATTINI (1979) para o neorealismo: retratar o cotidiano de pessoas comuns, e fazê-lo através do recurso ao *pendimento*, ou seja, acompanhando “de perto” e com vagar seus atos, sem as abreviações apressadas e “objetivas” do modo institucional de representação hollywoodiano (que se vale da montagem para suprimir gestos e acelerar a narrativa).

Nos três casos analisados, tais escolhas acabam por reforçar a centralidade do humano nos filmes neorealistas e, ao mesmo tempo desempenham papel fundamental no retrato da infância arrasada pela guerra em *Alemanha, Ano Zero*; na falta de perspectivas – materiais, sociais, psicológicas – da velhice em *Umberto D*; e na denúncia de um ciclo de exploração e exclusão que tende a se perpetuar em uma sociedade fragmentada por desigualdade e corrupção em *Ladrões de Bicicleta*.

A aparente contradição entre a produção de metáforas sociais – no sentido mais amplo do adjetivo –, a partir de retratos cotidianos e humanistas do(s) protagonista(s), denota, para além da intencionalidade dramatúrgica que a construção de roteiros proporciona, uma capacidade de transformação do particular no universal que constitui uma das pedras de toque do neorealismo italiano.

Mas, talvez a análise dos filmes neste artigo apresentada permita sugerir que esse diferencial representativo centralizado no indivíduo mas metaforicamente eficaz tem um preço - e o custo seja pago, em parte pelo menos, pelo espaço (no sentido físico, geopolítico do termo). E de duas maneiras principais, combinadas ou não: "despersonalizando" o espaço, deixando de valorizar o que a cidade tem de peculiar, de famoso, de distintivo, de turístico, de mais simbólico; e "metaforizando" o espaço, ou seja, impregnando-o de sentidos metafóricos, a exemplo do que acontece com os protagonistas.

Esse processo dual é corroborado por todos os filmes neste artigo examinados. Nenhum deles dá destaque ou sequer contempla com algum vagar marcos urbanos distintivos das cidades retratadas. Tanto *Umberto D* quanto *Ladrões de Bicicleta* têm, como apontado, diversas sequências em que Roma tem um papel relevante para a narrativa, porém quando não metafórico (o uso das edificações como símbolo do poder em *Umberto D*; o final de *Ladrões...* com a multidão marchando ladeada de prédios sugerindo um matadouro) ou alegórico (a cidade como espelho do capitalismo, como apontado por diversos críticos em relação a *Ladrões...*), não suficiente para distinção exclusiva. Pois mesmo do que se consegue distinguir no entorno narrativo ou em algumas sequências urbanas - a perambulação de Umberto pela zona central; o périplo do casal, de bicicleta, por ruas comerciais - , o que se vê são ruas de uma cidade aparentemente grande com veículos e pessoas cujo vestuário remete a meados do século XX. Não fossem alguns letreiros em italiano, seria preciso alguma familiaridade com as ruas de Roma para identificar a capital. Claro que o idioma e o gestual dos atores não deixam dúvidas quanto ao país em que se passa a ação, mas, em relação à Roma em si, não se verifica a intenção de distingui-la visualmente.

O processo de "metaforização" se dá mesmo em relação à Berlim de *Alemanha, Ano Zero* -, o filme em que a ligação entre história e espaço urbano é mais rica de significados para a narrativa, entre os três analisados. Pois parece válido argumentar que, a depender do grau de conhecimento histórico do espectador e à medida que as décadas passam e o pós-Guerra se torna uma referência cada vez mais distante para o espectador do tempo presente, a Berlim em ruínas ali mostrada tende a ser menos apreendida como aquela cidade na sua concretude, e mais como uma metáfora para a destruição do meio urbano pela guerra, cuja cronotopia pode remeter, por exemplo, a Sarajevo, Bagdá ou Gaza.

É importante ressalvar, no entanto, que relativizar o papel das cidades como entes geopolíticos e históricos característicos, nos filmes aqui abordados não equivale a negar a importância que neles têm. Assim como Berlim desempenha um papel fundamental em *Alemanha, Ano Zero*, nem *Umberto D* nem *Ladrões de Bicicleta* seriam os filmes que são se não se passassem em Roma. Talvez seja possível dizer que as cidades metafóricas do neorealismo, ao expandir o imaginário em relação às cidades reais, as enriquecem ainda mais.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail M. **The dialogical imagination: Four essays**. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BELLOUR, Raymond. **The analysis of film**. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- BONDANELLA, Peter. **Italian cinema: from neorealism to the present**. 3a. ed. Nova Iorque: Continuum, 2004.
- BRANCALEONE, David. Framing the real: Lefèvre and neorealist cinematic space as practice. **Architecture_MPS**, v. 5, n. 4, p. 1-23, 2014. Disponível em <https://shre.ink/DIKw>. Acesso em 21 ago. 2024.
- CASAVOLA, Massimo. **L'attore di pietra. L'architettura moderna italiana nel cinema**. Turim: Testo & Immagine, 2001.
- COHEN, Jon; FEDERICO, Geovanni. **The growth of the Italian economy**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2001.
- ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. 2a. edição. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos**: um olhar neo-realista? São Paulo: Edusp, 1994.
- FABRIS, Mariarosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano**: uma leitura. São Paulo: Edusp, 1996.
- FANARA, Giulia. **Pensare il neorealismo**: percorsi attraverso il neorealismo cinematografico italiano. Roma: Lithos, 2000.
- FARASSINO, Alberto. **Neorealismo**: cinema italiano 1945-1949. Turim: EDT, 1989.
- FERRO, Marc. **Analyse de films, analyse de sociétés**: une source nouvelle pour l'histoire. Paris: Hachette, 1975.
- GOMES, Paulo Emílio Salles, **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- HOBSBAWN, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX. 2a ed. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- KRACAUER, Siegfried. **Theory of film**: the redemption of physical reality. Nova Iorque: Oxford University Press, 1965.

LA POLLA, Franco. La città e lo spazio. **Bianco e Nero**, Roma, ano XXXVI, fascículo 9-12, setembro-dezembro, p. 66-83, 1975.

LAGNY, Michèle. **De l'histoire du cinéma:** méthode historique et histoire du cinéma. Paris: Armand Colin, 1992.

MARCUS, Millicent. **Italian film in the light of neorealism.** Princeton: Princeton University Press, 1986.

MELANCO, Mirco. **Paesaggi, passaggi e passioni:** come il cinema italiano ha raccontato le trasformazioni del paesaggio dal sonoro ad oggi. Nápoles: Liguori, 2005.

MENDES, Euclides Santos. **Cristais de tempo:** o neorrealismo italiano e Fellini. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2013. Disponível em <https://shre.ink/Dlqz>. Acessado em 14 ago. 2024.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso:** princípios e procedimentos. 7a. ed. Campinas: Pontes, 2007

SANCHEZ, Renata Latuf de Oliveira. A cenografia e o espaço-tempo no neorrealismo como indicador da sociedade italiana no pós-guerra: uma breve análise a partir de *Roma, Cidade Aberta* e *Ladrões de Bicicleta*. **URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade**, Campinas, v. 7, n. 1, p. 228-261, 2015. Disponível em <https://encurtador.com.br/2fsi0>. Acesso em: 14 ago. 2024.

SOBCHACK, Vivian. Lounge time: Postwar crisis and the chronotope of film noir. Em: BROWNE, Nick (ed.). **Refiguring American Film Genres:** Theory and History. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1998, p. 129-170.

SORLIN, Pierre. **European cinemas, European societies, 1939-1990.** Londres: Routledge, 1991.

STEFANOVSKA, Ana. **Lo spazio narrativo del neorealismo italiano.** Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Università degli Studi di Padova, Pádua, 2019. Disponível em <https://shre.ink/Dlq7>. Acessado em 14 ago. 2024.

VACCHE, Angela Dale. **The body in the mirror:** shapes of history in Italian cinema. Princeton: Princeton University Press, 1992.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica.** Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

VIGNI, Franco. **Le città visibili:** lo spazio urbano nel cinema del neorealismo (1945-1953). Florença: Aska, 2017.

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

Filmografia

Alemanha, Ano Zero (*Germania Anno Zero*, Roberto Rosselini, Itália-França, Alemanha, 1948)

Gilda (Charles Vidor, EUA, 1946)

Ladrões de Bicicleta (*Ladri di Bicicletta*, Vittorio De Sica, Itália, 1948)

Roma, Cidade Aberta (*Roma Città Aperta*, Roberto Rosselini, Itália, 1945)

Umberto D (Vittorio De Sica, Itália, 1953)