

## **A Lição Neo-realista**

### **A breve longa história de um movimento de resistência e libertação do cinema hegemônico**

**Isabel Regina AUGUSTO<sup>1</sup>**

#### **Resumo:**

O neo-realismo cinematográfico italiano, em particular no seu caráter humanista e respectivo modelo de produção, foi apontado por cineastas e críticos na sua recepção no Brasil a partir dos tardos anos 1940 como o ideal para uma cinematografia periférica, ou “subdesenvolvida” (Paulo Emilio Sales Gomes: 1973). De fato, este foi o modelo que estimulou o surgimento do cinema “pré-neo-realista brasileiro” (Mariarosaria Fabris: 1994) ou “proto-Cinema Novo” (Ismail Xavier: 2001), ou seja, o cinema brasileiro moderno, da segunda metade dos anos 1950; assim como o nascimento do próprio Cinema Novo nos 60. Este artigo visa uma breve análise do percurso e implicações deste Movimento cinematográfico italiano, feito de manifestações, embates políticos e leis, que se refletem na produção dos filmes e que, por sua vez, servem a esclarecer aspectos importantes do paradoxo que constitui a sua breve vida em território italiano e, ao mesmo tempo, a sua profícua germinação no florescimento dos Novos Cinemas dos anos 60 pelo mundo. Que fez do mesmo um modelo de cinema do “subdesenvolvimento” (Miccichè, 1974). O que revela a permanente atualidade da sua lição, principalmente como modelo de produção (assim como em suas valências ideológico-estéticas), para realidades de “pós-guerra permanente” como a brasileira (Nelson Pereira dos Santos, entrevista inédita, BsB, 2006).

**Palavras-Chave:** História, Cinema, Guerra, Pós-guerra, Neo-realismo, Subdesenvolvimento.

---

<sup>1</sup> Pesquisadora e professora do Programa de recém-doutor FACITEC-UFES junto ao Departamento de Desenho Industrial – DDI e membro do Núcleo de Imagem: pesquisa e produção – NIPP- Centro de Artes –DDI-UFES. Doutora em História e Civilização pelo European University Institute – Firenze/Fiesole, Itália, mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília-UnB, especialista em Cinema pela FAC - UnB, especialista em Desenvolvimento Rural pelo Centro Studi Agricoli – CORI SpA, Lucca-Itália, jornalista pela UFES. Associada à INTERCOM, sócia da SOCINE, membro da comissão para cine-foto-vídeo da Lei Rubem Braga da Secretaria de Cultura do município de Vitória e da comissão DOC-TV do Espírito Santo. E-mail: isabelaugusto2005@yahoo.com.br .

## O breve percurso de uma escola de resistência, transgressão e libertação

“O cinema italiano deve ser destruído”<sup>2</sup>

A criação do *Centro Sperimentale di Cinematografia* em 1936, a inauguração dos estabelecimentos de *Cinecittà* em 1937, a reconstrução de uma sociedade de distribuição como a *Enic*, a existência de um circuito de salas, dão início a um plano orgânico de reestruturação e potencialização do setor mirando constituir um cinema de Estado na Itália, a exemplo da Alemanha, que culmina com um progressivo fechamento aos produtos norte-americanos a partir de 1938<sup>3</sup>. Ao lado das limitações de mercado, às importações e a uma acentuada intervenção do Estado, começam a se levantar vozes, especialmente na revista *Cinema* de Vittorio Mussolini (da “primeira série”)<sup>4</sup>, a favor de um mais elevado grau de concentração de estruturas produtivas, até então pulverizadas<sup>5</sup>.

De 1938 a 1943, o regime fascista tenta constituir um cinema nacional: os modelos de referência são *Hollywood* no que diz respeito à organização, equipamentos, os métodos de trabalho e a cinematografia soviética pelo seu caráter integrado de cinema de estado. A tentativa fascista ocorre no interior de um plano geral visando alcançar a autarquia em todos os setores produtivos e tem como eixo a limitação das importações de filmes americanos e a reestruturação e potencialização da indústria cinematográfica nacional<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> Almirante Stone – Comissão Militar Aliada, 1945 in: Quaglietti, Lorenzo. *Il cinema italiano del dopoguerra. Leggi, produzioni, distribuzione, esercizio*. Quaderno Informativo n. 58 della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, 1974.

<sup>3</sup> Ver Isabel Regina Augusto, *Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 60*, tese de doutorado, European University Institute, Firenze, 2005.

<sup>4</sup> Conforti, Michele & Massironi, Gianni. “*Il modo di produzione del neorealismo*” in: *Il neorealismo cinematografico italiano*, 1999.

<sup>5</sup> É corrente considerar que o debate sobre o neo-realismo cinematográfico foi iniciado por um artigo “*Corrispondenza da Venezia*” de Umberto Barbaro, de setembro 1939, na Revista *Bianco & Nero*. Em seguida, este encontra sua sistematização teórica em uma série de artigos de Alicata e Giuseppe De Santis, nos anos 40, principalmente na revista *Cinema* (dirigida por Vittorio Mussolini), que preexistia à Guerra, mas que retorna em uma “nova série”. Posteriormente, a discussão foi levada por André Bazin aos *Cahiers de Cinema* na França e, principalmente, pela revista *Cinema Nuovo*, de Guido Aristarco na Itália.

<sup>6</sup> Conforti e Massironi, op. cit.

Portanto, o neo-realismo se origina na Itália no interior de uma estrutura de produção e de um plano cultural, anterior, com características bem definidas que tiveram a sua estruturação já durante os últimos anos do regime fascista, que cai com a Guerra.

Terminada a Guerra, entretanto, o cinema italiano continuou no *front* de batalha. De modo semelhante aos embates nas trincheiras daquela que foi singular e complexa para a Itália em particular, fascista, mas também “*partigiana*”, um país dividido com uma guerra civil dentro da Grande Guerra. Primeiro o regime fascista do lado do eixo e, ao final, na resistência com os aliados na Libertação. Pelo direito à vida o cinema italiano lutava contemporaneamente contra dois inimigos: o fascismo vencido o qual renegava, mas também contra a indústria *hollyoodiana* bem representada pelo *Film Board* e P.W.B nas forças aliadas vencedoras. O Neo-realismo surge justamente destes confrontos, caracterizando-se por uma “arte de resistência”.

Deve-se compreender a intrincada dialética entre as forças em jogo na Itália da época para entender o que foi o neo-realismo em suas contradições: um movimento político e artístico, que se confunde com aquele próprio momento e a luta contra o fascismo e que “não teve nem mesmo tempo de fundar-se como escola estética”, como define Lino Micciché, que o destaca mais pelo seu valor moral.

Para Lino Micciché o neo-realismo cinematográfico italiano não foi somente “a realidade brevemente feliz do cinema italiano pós-bélico, combatida e destruída pela restauração moderada do centrismo. Em suas palavras, o neo-realismo cinematográfico foi, ao contrário, desde o início, um episódio rico em transgressividade em relação às tendências gerais de oferta e da demanda cinematográfica da época, mas produtivamente bem mais circunscrito e comercialmente em tudo marginal, ainda que culturalmente vistoso”. Segundo este autor, não foi a restauração moderada que acelerou o processo de marginalização, jogando com os mecanismos diretamente repressivos dos quais dispunha, quanto sua mesma reação de rejeição por parte do mercado, leia-se público, que além dos parâmetros externos, “pouco mudara e continuava a amar os mesmos contadores de estórias – e as mesmas estórias – que o havia deliciado nos anos do fascismo antes do ciclone da Guerra”. Como já dito, o



mesmo autor ressaltava a projetualidade do herdeiro Cinema Novo brasileiro que justamente faltou ao Neo-realismo.

Embora em acordo com Micciché, de que não foram somente as forças externas a decretarem o fim do Movimento italiano, o que não teria ocorrido naturalmente se houvesse um projeto e se não existissem tantas contradições e conflitos internos, é produtivo analisar o percurso, reconstituindo os fatos que marcaram e fizeram o próprio Movimento, como o processo de debate e constituições de leis para o setor que acabaram por se constituir em mecanismos repressivos e os papéis desenvolvidos pelo novo governo e as associações culturais, assim como o surgimento de comitês de defesa e agitação, manifestos e manifestações públicas, e o reflexo destes fatos na produção artística. Fatos que escreveram a história da escola cinematográfica italiana do pós-guerra, ou seja, “a pequena parábola do cinema neo-realista”, que diz respeito aos aspectos político-sociais e produtivo-econômicos.

É ponto pacífico que o início com a Guerra de Libertação e o espírito coletivo surgido desta fornece o material para o surgimento do Movimento. Percorrer em detalhes este imediato pós-guerra e nos desdobramentos e relações de instituições em reorganização com o setor cinematográfico (1943-1953) se faz necessário, pois é daí que tiramos os elementos mais importantes para uma avaliação crítica do Neo-realismo em sua dinâmica complexa entre as forças e contradições internas e as forças externas, para avançar no entendimento do mesmo, augurado por Carlo Lizzani<sup>7</sup>

### **1945-1946: Governo provisório e *Comitato di Liberazione Nazionale* – CLN, a Comissão Aliada e o *Comitato Temporaneo per la Cinematografia***

O imediato pós-guerra é o momento da *Comissione Temporanea per la Cinematografia*, ainda com as negociações do Tratado de Paz, da reorganização das instituições, com um novo governo de transição da CLN – Comissão de Liberação Nacional

---

<sup>7</sup> Carlo Lizzani, *Il Neorealismo: quando è finito, quello che resta*, 1974, 1999 908-105.



que fornece a primeira lei que regulamenta o setor, após o período fascista. Era o momento da transição por excelência, pois com o fim da Guerra e o caos produtivo e social e a necessidade de recomeçar do zero a reconstrução do País, tudo era precário e provisório. Uma transitoriedade e tensão que permeiam todo o Movimento, na verdade o que o alimenta e mantém vivo. Parece que o neo-realismo tira da tomada de “consciência” (e a Guerra fornece a “experiência”<sup>8</sup>) da vulnerabilidade e miséria do ser humano (da sua “finitude”) a sua força, mostrando-se como uma verdadeira “arte de resistência”.

As dificuldades que o marcaram o Neo-realismo, e que subsistirão por muito tempo ainda, certamente não o determinaram, mas o constringiram a encontrar soluções das quais tirou a sua força e genialidade. “Assim como acontece com as verdadeiras correntes estéticas, é o fato que determina a teoria, e não o oposto”, como afirma Leprohon<sup>9</sup>.

O neo-realismo é fruto de uma complexa dinâmica e, principalmente do dialético confronto entre as diferentes forças em jogo durante e logo após a Libertação. A negação do passado fascista na transgressão das normas e cânones estéticos na cinematografia do regime (bases culturais), que retornam em certas práticas de alguns políticos, que a partir da eleição de 1948 definitivamente tomam a direção do País, passado e valores dos quais ele não consegue se livrar e continua combatendo a partir da segunda lei (1947) que regulamenta a cinematografia (bases econômicas e políticas). As normas do período Andreotti (Mario Andreotti, subsecretário do *Spettacolo* e depois Ministro) que não deixavam a dever às leis fascistas no que concerne à censura e aos contributos e benefícios maliciosamente articulados de modo a comprometer empresários e produtores e assim obter o controle total do cinema naquele País.

---

<sup>8</sup> O que parece contradizer a idéia de W. Benjamin em sua tese histórica, “O Narrador”, sobre a baixa da “experiência comunicável” do homem que volta da Guerra. E a sua afirmação de que o “verdadeiro narrador” é aquele que “ensina” e “comunica experiências” longe no tempo e no espaço. Talvez seja um paradoxo, se visto à luz da referida tese de Benjamin, o caso italiano do pós-guerra que narra os horrores da Guerra, mas também este que é um cinema “anti-narrativo” e “anti-espetacular”. É realista e tem como objetivo, como dizia Alberto Latuada (G. P. Brunetta, 1995) na reunião histórica dos profissionais do setor, à qual se atribui o nascimento do Movimento cinematográfico: terminada a Guerra “era preciso fazer as contas com feroz honestidade e mostrar ao mundo as suas misérias”.

<sup>9</sup> Leprohon in Michel Martin (org.), “A crítica francesa”, Pesaro, 1974.





Ainda poucos dias após a libertação de Roma (1945), enquanto *Cinecittà* havia sido transformada em campo de refugiados, em uma sala de Via Veneto, nº 33, requisitado e transformado, por sua vez, na sede da Comissão Militar Aliada, nos escritórios da *Film Board*, representantes das forças armadas aliadas, alguns representantes dos trabalhadores no espetáculo, dos industriais do cinema, pode ser identificada a primeira “cena” explícita da batalha que deverá travar o cinema italiano. O Almirante Stone, representante dos EUA nas Forças Aliadas, quem assume o lugar na poltrona reservada ao presidente, e diz calma e decididamente que: “*o cinema italiano deve ser destruído*”<sup>10</sup>. Diante da perplexidade de todos presentes e do embaraçoso silêncio que se seguiu a tal declaração, o almirante foi obrigado a esclarecer que “toda a legislação criada pelo fascismo deveria ser abrogada”. Nas próprias palavras do almirante norte-americano, o cinema italiano foi inventado pelos fascistas e, portanto, deveria ser suprimido. E deveriam ser suprimidos também os instrumentos que deram corpo a esta invenção.

Deve-se registrar que todos os setores, o cultural, ou melhor, o cinematográfico era o único não contemplado com verbas pelos americanos no plano de reconstrução do País. E não faltaram inclusive projetos, como o da construção de uma cidade cinematográfica em Firenze (que acaba por ser um documento a testemunhar as disposições dos EUA com relação à cinematografia italiana), conforme documenta um relatório confidencial do Exército Americano da época, que apontava a renascente cinematografia italiana como uma ameaça, portanto devendo estar fora das verbas destinadas à reconstrução, ao contrário dos outros setores da indústria<sup>11</sup>.

O primeiro passo para o domínio do mercado pelos americanos era constituído pela abrogação de todas as normas protecionistas dos filmes italianos. Um dos pontos de maior polêmica eram as propostas concernentes ao reembolso de uma quota da taxa fiscal e a obrigatoriedade de programação a favor do filme italiano. Além da instituição de uma taxa de dublagem de películas estrangeiras, reivindicada pelos trabalhadores, como forma de criar

---

<sup>10</sup> Lorenzo Quaglietti. *IL cinema italiano Del dopoguerra, Leggi, produzione, distribuzione, esercizio. Quaderno informativo nº 58 della 10 Mostra Internazionale Del Nuovo Cinema di Pesaro*, 1974.

<sup>11</sup> Gian Piero Brunetta, *Cent' Anni di Cinema Italiano. Dal '45 ai Giorni Nostri*. Roma/Bari, Laterza, 1995.

mecanismos que limitassem a importação de filmes que viriam à tona a seguir. Aliás, os dois principais pontos de discórdia tanto na primeira discussão, com em todas quatro normativas que surgiram no período do pós-guerra (respectivamente a de 1945, de 1947, de 1949 e 1956).

Fruto de intensas negociações com participação ativa da EUA nas Forças Aliadas, em outubro de 1945 é promulgado o primeiro “*decreto-legislativo luogotenenziale*” para uma nova ordenação da cinematografia italiana, e corresponde à estação 1945-1946. São abrogadas todas as normas do regime fascista, mas se mantêm uma contribuição de 10% sobre a bilheteria a favor da produção de filme longa-metragem.

Lorenzo Quaglietti destaca que a completa liberdade da nova lei concedida pelo artigo 1º à produção cinematográfica aliada àquela pequena ajuda oferecida à produção nacional permitiu às empresas, que não haviam na verdade suspenso completamente suas atividades produtivas mesmo durante a Guerra, a aumentá-las e à numerosas outras de retomarem ou até de iniciarem suas atividades. Desse modo, a indústria italiana se torna lentamente em condições de retornar à produção e, na estação 1945-1946, são colocados em circulação 50 filmes<sup>12</sup>.

Alguns números são indicativos: em 1945 (ano coberto só em mínima parte pelo decreto nº 678) os filmes produzidos foram 25, mas 65 em 1946 e 70 em 1947. “Se analisarmos os vinte cinco filmes de 1945 sobre o metro da qualidade, o resultado médio é de um nível discreto com um par de filmes de maior empenho (*Le miserie del signor Travet* de Mario Soldati e *Il testimone* de Pietro Germi) e uma “ponta de diamante”: *Roma, città aperta* de Roberto Rossellini”. A realização deste último filme, distribuído pela Minerva, tem uma história exemplar e notória. E é importante ressaltar que a sua importância no primeiro momento não é tanto artística quanto a perspectiva aberta por este filme de Roberto Rossellini. Pois foi *Roma, città aperta* a afrontar em primeiro lugar a temática e a inaugurar um estilo que darão à produção italiana um caráter nacional próprio, abrindo as portas da exportação, dos mercados europeus antes e, depois, mundiais. Entretanto, *Roma, città aperta* por si só faz uma história à parte e pertence à História da arte cinematográfica, não à crônica

---

<sup>12</sup> Conforti e Massironi, op.c it.

da produção, mesmo que também para esta crônica, como todos os filmes do mesmo valor e peso, desempenhe um papel de extrema importância também no aspecto econômico-produtivo<sup>13</sup>.

Afinal, o filme que pouco depois receberá a etiqueta “*neo-realista*” abriu as portas do mercado externo para o cinema italiano. *Roma, città aperta* foi vendido nos Estados Unidos por três mil dólares e conseguiu arrecadar mais de um milhão de dólares<sup>14</sup>. É importante a constatação deste fato já que pela primeira vez depois do período de ouro precedente à primeira guerra mundial, a produção cinematográfica italiana ganhou peso no âmbito internacional tornando a Itália de país exclusivamente importador, também exportador. Mesmo que “os bons filmes tenham arrastado os medíocres e, também, os péssimos<sup>15</sup>”. De qualquer modo, aumentou para os produtores o incentivo a realizar filmes, de fato elevando o número da produção de 25 para 65 em um ano.

Constatamos que em 1946 os filmes de produção italiana saltaram de 25 para 65 subdivididos em três das 48 casas de produção, das quais somente 8 realizaram mais de um filme e precisamente: Lux (6), Excelsa (4), Scalera (4), Orbis (3), Titanus (2), Áurea (2), Ref (2), CVL (2). Pelo menos 10 dos 65 filmes realizados em 1946 eram de nível artístico superior à média e destes 10, pelo menos 5 eram importantes. São eles: *Paísà, Sciuscià, Il sole sorge ancora, Um giorno nella vita, Vivere in pace*. Eram cinco filmes que prosseguiram, desenvolvendo e enriquecendo, o veio descoberto por *Roma, città aperta*.

O triunfo, no entanto, dura pouco, pois imediatamente depois da feliz explosão de *Roma, città aperta*, começava a tornar-se difícil. Com a nova lei que teve participação ativa das Companhias hollywoodianas representadas pelas Forças Aliadas, é dado também enorme impulso à circulação de filmes estrangeiros na Itália. E com o público ansioso pelas fitas

---

<sup>13</sup> Quaglietti, Lorenzo. op. cit.

<sup>14</sup> Na onda do sucesso de alguns filmes neo-realistas é constituída a IFE – *Italian Film Export* – para a distribuição de filmes italianos no mercado norte-americano, e são feitas tentativas de co-produções com outros países europeus, especialmente com a França. A primeira experiência resulta completamente falimentar enquanto a segunda dá lugar a um grande número de co-produções e por um certo período atrai nos estúdios de *Cinecittà* os melhores diretores franceses.

<sup>15</sup> Quaglietti, Lorenzo. op. cit.



americanas das quais tinha sido privado durante o período fascista, e bem “educados” no gosto pelas películas dos “*telefoni Bianchi*” do mesmo regime (“telefones brancos” – como ficou conhecido o cinema de entretenimento produzido pelo regime fascista), ambos produtos de evasão (cujos aspectos os neo-realistas combatiam) somados normas e acordos que promoviam a invasão do mercado pelas películas norte-americanas, em breve também os tentáculos da “censura” que retornará: estavam colocadas as cartas na mesa que iriam decretar o fim da renovadora corrente cinematográfica, que não possuía na verdade um projeto sólido para o enfrentamento, dali a tão breve tempo.

O decreto de 1946 não tinha dispositivos adequados para defender o cinema nacional. O *Film Board* com ele havia conseguido duas vitórias fundamentais: a abolição de qualquer limite às importações de filmes estrangeiros e a exclusão na lei, de qualquer norma, ainda que indireta, que vinculasse a exibição para favorecer a projeção dos filmes nacionais. Entre as várias “liberdades” que o *Film Board* impôs e que o decreto 678 sancionou estava o direito à circulação na Itália dos filmes estrangeiros dublados no exterior.

Desse modo, o terreno estava preparado para as Companhias americanas que, até então, haviam atuado por interposta pessoa, delegando ao *Film Board* as negociações das condições econômicas e políticas gerais e atribuindo ao *PWB* as funções próprias de agência de distribuição dos seus filmes, retomassem o controle direto da situação. Logo, todas elas, “uma a uma, a “Metro Goldwyn Mayer”, a “Paramount”, a “Twenty Century Fox”, a “Warner Bros”, a “R.K.O.”, a “Universal International”, reabrem suas filiais na Itália, enquanto a Colúmbia se apoiava, como no passado, à “Ceiad”, da qual possuía a metade do capital acionário e a “United Artist” por sua vez à “Artisti Associati”, mesmo reservando-se o direito de dar a sua produção a quem desejasse e fosse disposto a pagá-la em dinheiro<sup>16</sup>”.

Importante ressaltar que a quota de arrecadação dos filmes italianos que entre 1938 e 1942 havia passado de 13% a 40% torna a cair em 1946 para 10% e somente dez anos mais tarde conseguirá alcançar o percentual do período ante-guerra<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Quaglietti, Lorenzo, op. cit.

<sup>17</sup> Conforti e Massironi, op. cit.

A “Comissão Temporária para a Cinematografia” deixa lugar para o “Serviço para a Cinematografia” ainda no período de transição em 1946 e a ANIC organizou-se e passa a se chamar ANICA – *Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini* – acolhendo no seu corpo os distribuidores e depois também as empresas de imprensa e divulgação.

Em maio de 1947, resultado de concorrido debate, o primeiro que participa Giulio Andreotti, vem emanado um novo ordenamento da indústria cinematográfica nacional no qual o contributo automático para o filme nacional é aumentado para 16%.<sup>18</sup>

Em decorrência da política empreendida pelo novo sub-secretário com base na nova lei de maio de 1947, enquanto em 1947 os filmes produzidos foram 68, já em 1948 ano inteiramente coberto pelos benefícios da lei, o número dos filmes produzidos cai para 48. Em 1948, em concomitância com a instalação de Andreotti e sua política na Via Veneto, sendo o núcleo central da produção representado pela Lux.

Os números relativos, à propósito, são eloqüentes: se *Roma, città aperta* foi o “campeão de bilheteria” da estação 1945-1946, a estação sucessiva via na ponta *Rigoletto* do reabilitado Gallone, seguido por *Genoveffa di Barbante* de Primo Zeglio e por *Áquila Nera* de Riccardo Freda, enquanto na estação 1947-1948 dominaram *Come si persi la guerra* de Carlo Borghesio (com Erminio Macário) e *La signora delle camelie*, outro filme-ópera de Carmine Gallone. Dominavam no que diz respeito os produtos nacionais, porque na realidade o mercado ficou inteiramente nas mãos de Hollywood, que naquele período inundou o País com a produção de seis anos, ou seja, dos anos nos quais tinha sido interrompido grande parte do fluxo dos filmes norte-americanos na Itália, por culpa do monopólio ENIC antes e depois pela Guerra. Enfim, prevalecia de modo geral o produto americano. “E as raras vezes nas quais o público italiano procurava um filme nacional, preferia Gallone em vez de Rossellini, Malasomma no lugar de De Sica”.

Das 48 casas produtoras que em 1946 produziram 65 filmes, somente oito realizaram mais de um filme. Em 1947, a produção dos 67 filmes concorreram entre 47 produtoras e

---

<sup>18</sup> Idem.

ainda oito foram as que realizaram mais de um filme também., precisamente: Lux (9), Excelsa (5), Scalera (3), Pegoraro (2), Cinopera (2), OFS (2), Romana (2), Amoroso (2)<sup>19</sup>.

O período de 1947 a 1948 foi bastante combativo: em dezembro de 1947 o primeiro ato da censura<sup>20</sup>, a constituição do primeiro “*Comitato per la Difesa del Cinema*” e seus manifestos com polêmicas nos jornais entre trabalhadores e Governo, culminando com as eleições políticas<sup>21</sup> que confirmam o desejo de boa parte da população do retorno dos valores conservadores perpetuados pelos filmes de evasão ao estilo do velho regime e na direção do País, que dá a vitória à Democracia Cristã do sub-secretário Giulio Andreotti. Conseqüentes cisões nos Círculos Culturais e entidades representativas também dos profissionais do cinema e o início do mais duro combate dos cineastas renovadores.

O ano de 1948 é cheio de contradições. Enquanto Andreotti vence a campanha eleitoral e Diego Fabri das colunas da “*Fiera Letteraria*” faz um convite ao reconhecimento da “majestade dos valores tradicionais”, o cinema lança algumas “obras pimas” – *Ladri di Biciclette*, *La Terra Trema*, *Germânia Anno zero*. O que, entretanto, se explica com o fato de que estes filmes haviam sido concebidos antes do 18 de abril e chegaram às telas no momento para eles menos propício<sup>22</sup>.

Era o período que antecedia a discussão da lei que se chamará Andreotti de 1949 e que por muito tempo o secretário irá protelar. O número de filmes importados em 1948 dá uma idéia precisa da seriedade da ameaça representada pelo filme americano: 864 filmes, dos quais 90% americanos. E a lei Andreotti entrará em vigor em dezembro de 1949

---

<sup>19</sup> Quaglietti, Lorenzo. op. cit.

<sup>20</sup> Cuja vítima fora *Gioventù Perduta* de Pietro Germi. Como reação um grupo de 35 diretores assinaram uma primeira “carta aberta” *Associazione Culturale Del Cinema Italiano* – ACCI enviada à toda imprensa italiana, mas integralmente reproduzida por poucos quotidianos de oposição. Ela trazia assinatura dos mais variados nomes possíveis: “de Visconti a Alessandrini, de Rossellini a Ballerini, de Fellini a Matolli. Engajados e não comprometidos, resistentes e republicanos, epuradores e epurados, católicos e comunistas, todos unidos para defender o cinema italiano daquele “jovem afável mas duro, flexível mas ameaçador”.

<sup>21</sup> A grande imprensa com Andreotti e os círculos do cinema apóiam oposição De um lado Pietrangeli pela “Frente Popular” contava com os Círculos. Nesse clima, Andreotti obteve a vitória sobre Pietrangelli. E os “homens do cinema que haviam votado em maioria pelo “Blocco Del Popolo”, não obstante as recomendações de Alida Valli, observavam a situação preocupados”.

<sup>22</sup> Quaglietti, Lorenzo, op, cit.

Na onda do triunfo, Andreotti aproveita para entregar centros de importância vital do cinema italiano nas mãos da Democracia Cristã. A operação não se limita ao setor econômico, mas inclui também o cultural: *Centro Sperimentale di Cinematografia*, revistas especializadas como “*Bianco e Nero*”, “*Cinema*” e tc, Círculos de Cinema. Com os Círculos e com cineastas o objetivo é alcançado totalmente, tanto que àquela altura a batalha política em defesa do neo-realismo entrou na ordem do dia.

O número 6 da Revista *Cinema* dirigida por Adriano Barracco, de 15 de janeiro de 1949, abre com um editorial denunciando que “havia um único filme sendo realizado no País, e este era estrangeiro.

Logo, “as forças vivas do cinema italiano”, refeitas da desorientação e desânimo após a derrota eleitoral reunidos no Comitê de Defesa se reencontram na *Piazza del Popolo*, num comício organizado pela CGIL, no domingo 20 de fevereiro de 1949. O tema é a falta de trabalho, a necessidade de oposição ao dumping continuado das *Mayors* de Hollywood. No palco dos oradores, ao lado de Di Vittorio estão Blasetti, Gino Cervi, De Sica e Anna Magnani, membros do *Comitato di Difesa Del Cinema Italiano* (o segundo dos tantos após o primeiro deles criado um ano antes, em fevereiro de 1948, após o primeiro ataque da censura): “um dos inúmeros comitês de vida efêmera que proliferarão nos anos seguintes” ao lado dos sindicatos e das associações de categorias. Mas a manifestação de *Piazza dle Popolo* não causa muitos danos à Andreotti e a *Democracia Crista*.

Dois anos depois da 2ª lei, com duas leis de 26 de julho de 1949 e de 29 de dezembro de 1949, é novamente reordenada e aperfeiçoado o inteiro complexo de normas relativas aos contributos a favor dos filmes, fixados definitivamente em 10% para os longa-metragens e 18% para cinejornais e documentários<sup>23</sup>.

Durante todo este período, a estrutura produtiva italiana é de novo pulverizada em um grande número de produtores, que às vezes nascem para um só filme, que não tem condições de fazer frente os americanos que dominam os 88% do mercado italiano em 1948<sup>24</sup>. De 1945

<sup>23</sup> Conforti e Massironi, (1974), op. cit.

<sup>24</sup> Idem Conforti e Massironi.

a 1949 são importados em média 500 filmes por ano e somente em abril de 1951, com um acordo ANICA – MPEAA, este número é reduzido para 230 e esta média é mantida constante no decênio sucessivo<sup>25</sup>.

A quota das entradas de bilheteria dos filmes italianos que entre 1938 e 1942 havia passado de 13% a 40% , torna a cair em 1946 a 10% e somente dez anos mais tarde retornará a alcançar o percentual do ante-guerra<sup>26</sup>.

Com a lei Andreotti (1949) as classes empresariais estão satisfeitas até porque se dão conta que festa da autarquia não retornará. Por outro lado, os exibidores, isto é, os que mais temiam medidas coercitivas com relação ao livre programação de filmes se dão conta de que a situação não é tão feia quanto havia sido pintada, após a pressão exercida por cineastas e trabalhadores na *Piazza del Popolo*. De fato, Andreotti teve a perspicácia de unir a programação obrigatória de filmes italianos por um certo número de dias com uma série de bônus fiscais com concessão de notáveis isenções fiscais. A partir daquele momento, ele se transforma para industriais e exibidores no salvador do cinema italiano, no que diz respeito certamente à iniciativa privada.

### **A grande crise do cinema italiano do pós-guerra em 1953 (fim do Movimento?):**

A escola italiana iniciou a sua guerra particular no fim da Grande Guerra e resistiu até 1948 para os mais exigentes, segundo outros entretanto, sobrevive até exatamente 1953, quando se dá a grande crise, embora os mais generosos a estendam até os anos 60 e até 70.

Nomeado sub-secretário para o Espetáculo em 4 de junho de 1947, Andreotti permaneceu definindo e dirigindo a política cinematográfica na Via Veneto até 20 de agosto de 1953. Quando nas eleições políticas de 1953, passa o cargo a outro. No entanto, os efeitos da lei Andreotti não tardaram a manifestar-se.

---

<sup>25</sup> Idem.

<sup>26</sup> Ibidem.



De acordo com Lorenzo Quaglietti, os problemas da primeira crise do cinema italiano ocorrem no início de 1954. “Pois o Partido dominante parece incapaz de dirigir um setor que havia obedecido docilmente ou quase a um homem habilidoso nas negociações como Andreotti. O governo prorrogava a lei batizada com seu nome por um ano. Algumas falências transformaram o alarme em pânico. Logo, uma nova lei que consentisse ao cinema italiano a retomada era indispensável. Entre 1954 e 1956 não se passou um dia sem que as associações de categorias, os Círculos Culturais, os organismos sindicais e a própria imprensa não discutisse a nova lei, para apresentar diferentes exigências individuais, para tutelar os respectivos interesses. Andreotti participava ativamente do debate, a essa altura como Ministro, continuando no controle do cinema.

Em 19 de janeiro de 1956, com 19 dias de atraso em relação ao prazo final da lei de 49, que há havia sido prorrogada até para 31 de dezembro de 1955, a comissão especial encarregada de analisar o projeto de lei inicia os trabalhos. O conselho dos Ministros aprovou o projeto nos primeiros dias do mês de dezembro de 1955.

O reflexo na produção não poderia deixar de se sentir depois de anos de censura e mecanismos repressivos e da lei do desempenho comercial. “O progressivo abaixamento do nível da produção nacional, a crise que apertava a nossa cinematografia, a sensível distancia do público em relação ao filme italiano tinha na censura a sua causa principal. Na censura e nos mecanismos burocráticos da lei de 1949”<sup>27</sup>. Mas evidente que uma liberalização dos critérios censórios (que são ainda aqueles das lei fascista de 1923) teria abatido também a burocracia. “Certos sistemas instaurados, indecisos entre a chantagem ou a ameaça e o paternalismo, não seriam mais eficazes sem o apoio de um instrumento contra o qual os produtores mais audaciosos, se existissem, obviamente, não tinha armas para se defender”, argumenta Lorenzo Quaglietti.

Veio à luz finalmente em 31 de julho de 1956 a nova lei que regulamentava a cinematografia italiana, a quarta nos 10 anos que se completavam do fim da Guerra, após a necessária discussão na comissão legislativa especial do Senado, que fez algumas

---

<sup>27</sup> Quaglietti, Lorenzo. op. cit.

modificações e tornado indispensável a provação da *Commissione Speciale Parlamentare*. Esta lei regulamentou a atividade cinematográfica italiana até 30 de junho de 1959. Este período coincide, ou melhor, cobre (pois há a diferença de 6 anos) aquele considerado por Cosulich, por exemplo (que escreve de dentro das trincheiras do movimento), como a estação neo-realista.

No entanto, “a crônica dos dados da produção italiana de 1945 a 1953 se resume em duas cifras: 25 e 161. Pois foram 25 os filmes realizados no ano de 1945; e 161 os realizados em 1953”, escreveu Lorenzo Quaglietti<sup>28</sup>. Como indica este autor, os anos respectivamente de nível quantitativo mais baixo e mais alto. Entre os dois, está o ano de 1948, denso de icognitas, incerto e por muitos motivos até mesmo dramático e também do apogeu, que nos ambientes da produção assumiu contornos de “sonho”, se não de suplantar, pelos menos de incomodar a indústria hollywoodiana e que, com efeito, suscitou do outro lado do Oceano alguma apreensão (que seja só pela fraqueza interna mais do que pela força do frágil concorrente italiano)<sup>29</sup>.

Como afirmara Lino Miccichè, “Neo-realismo” foi, sobretudo, o nome de uma batalha, de um *fronte*, de um conflito: aquele que os fautores daquela “ética da estética” conduziram contra os fautores de uma estética (aparentemente) sem ética”, ou seja, de uma prática artística que fingindo-se autônoma das coisas do mundo, é funcional à sua conservação já que é o “espetáculo” que “distrai” das penas que ele gera<sup>30</sup>.

É possível, como visto, através da reconstrução dos tortuosos caminhos de ações políticas, meandros jurídicos e a produção cinematográfica, conhecer melhor as “batalhas” que fizeram a história deste Movimento. A história de uma “escola” cinematográfica renovadora, de uma “arte de resistência”, de libertação do cinema hegemônico, que paradoxalmente prolonga-se no tempo fora do seu território, já que frutificou nos novos cinemas espalhados pelo mundo, e que representa um divisor de águas para a própria História do Cinema.

<sup>28</sup> Quaglietti, Lorenzo. “*Arte Industria o speculazione?*” in: *Neorealismo: leggi, produzione* (1974) op. cit.

<sup>29</sup> Quaglietti, Quaglietti op. cit.

<sup>30</sup> Miccichè, Lino. (1999). “*Per una verifica del Neorealismo cinematografico*”, op. cit.

## Referências Bibliográficas

- AUGUSTO, Isabel Regina. **Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos '60**, European University, Firenze, 2005.
- AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina. Teorias de cinema na América Latina**. São Paulo, EDUSP-Ed. 34, 1995.
- BAZIN, André. **Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération**, janeiro de 1948 revista "Espirit" e depois em *Qu'est ce que le cinema*, IV. *Une esthétique de la réalité: le neo-realisme*, Paris, Editions du Cerf, 1962, p.22.
- BRUNETTA, Gian Piero. **Cent' Anni di Cinema Italiano. Dal '45 ai Giorni Nostri**. Roma/Bari, Laterza, 1995.
- BURTON, Juliane. **Repensando os anos 50 in Neo-realismo na América Latina**, Rio de Janeiro, Revista *Cinemais*, n.º 34, abril/junho, 2003, pp. 201 a 212, , p. 204.
- CONFORTI, Michele & MASSIRONI, Gianni. **"Il modo di produzione del neorealismo" in: Il neorealismo cinematográfico italiano**, Veneza, Marsílio, 1999.
- DELEUSE, Gilles. **Aldilà dell'immagine-movimento in: L'immagine-tempo**, vol. 2, p. 11 pp.11-36, Milano, Uilibri, 1997.
- FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista ?**, São Paulo: Edusp, 1994.
- FABRIS, Mariarosaria. **O Neo-realismo cinematográfico italiano**.....
- FARASSINO, Alberto. **Neorealismo – cinema italiano 1945-1949**, 7º Festival Internazionale Cinema Giovani, EDT, Torino, 1989.
- HENEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**, São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- JAMESON, Frederic. **"A existência da Itália" in: Marcas do Visível**, RJ, Ed. Graal 1995.
- LIZZANI, Carlo. **Il Neorealismo: quando é finito, quello che resta**, Itália (1974) 1999, pp. 98-105.
- MIDA e QUAGLIETTI, **Dai Telefoni Bianchi al Neorealismo**, Bari, Laterza, 1980, p. 183.
- MICCICHÈ, Lino. **Il Neorealismo cinematográfico italiano**, Veneza, Marsiglio, 1999.
- MICCICHÈ, Lino. **"Sul Neorealismo Oggi"** prefácio à 3ª edição; **"Per una verifica del Neorealismo"** introdução à 2ª edição in: *Il neorealismo cinematográfico italiano*, Veneza, Marsílio Editori, 3ª edição, 1999, p. xiv.
- PARIGI, Stefania. **"Le carte d'identità del Neorealismo"** in: *Nuovo cinema (1965-2005) - Scritti in onore di Lino Micciché*, org. de Bruno Torri, Veneza, Marsílio, 2005.
- QUAGLIETTI, Lorenzo. **Il cinema italiano del dopoguerra, leggi, produzione, distribuzione, esercizio**. Quaderno informativo nº 58 della 10 Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, Itália, 1974.
- XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**, Paz e Terra: Rio de Janeiro, 2001.
- Salles Gomes, Paulo Emilio. **Cinema: uma trajetória no subdesenvolvimento**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- ZAGARRIO, Vito (org.). **Un neorealismo post-moderno"**. Itália, Scuola Nazionale di Cinema & Associazione Giuseppe De Santis, 2002.





ENCONTRO NACIONAL DE  
**HISTÓRIA  
DA MÍDIA**  
mídia alternativa e alternativas midiáticas

ZAGARRIO, Vito. “L’idea di modo di produzione e la tradizione di Pesaro” in: *Nuovo Cinema (1965-2005) – Scritti in onore di Lino Miccichè*, op. cit., p. 155-175, p. 156, Marsílio, Veneza, 2005.

