

PAISAGENS, PRÁTICAS VISUAIS E REVISTAS DE CINEMA: O DEBATE CINEMATOGRAFICO ITALIANO (1939 - 1944)

Landscapes, visual practices and film magazines: the Italian cinematographic debate (1939 -1944)

Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior¹

RESUMO

O texto almeja mostrar a formação das referências de paisagem no cinema italiano, na passagem dos anos 1930 aos 1940, construída entre práticas visuais e demandas pela italianidade na imprensa cinematográfica. A demanda por uma outra paisagem italiana conduziu à construção de noções e esboços de paisagens por meio de usos de imagens nas revistas de cinema e livros fotográficos, destacando-se a revista *Cinema*, publicada entre 1936 e 1943. Nesse sentido, o texto trabalha os agenciamentos da noção de paisagem e o papel da fotografia entre as práticas visuais na revista *Cinema*, na qual a paisagem desejada pelos agentes do campo cinematográfico foi originalmente elaborada.

Palavras-chave: cinema italiano; revistas de cinema; fascismo e cultura visual.

ABSTRACT

The goal is to show the formation of the landscape in Italian cinema from the 1930s to the 1940s, built between visual practices and demands for Italianity in the cinematographic press. The demand for a new Italian landscape was not a discovery of a country off camera, but a construction that occurred in the assemblages of descriptions and photographs in Italian

¹ Formado em história pela UFPI. Mestre em multimeios pela UNICAMP. Doutor em história pela UFF. Professor da UFRN desde 2009. Professor do Programa de pós-graduação em História e do Programa de Pós-graduação em Ensino de História (Profhistória) da UFRN. Coordenador do grupo de pesquisa CNPq “Espaços, poder, práticas sociais”. E-mail: santiago.jr@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2690-5222>.

film magazines and photographic books, notably in the magazine *Cinema*, published between 1937 and 1943. In this sense, the text works on the assemblages of the notion of landscape and the use of photographs as visual practices in the magazine *Cinema*, where the landscape desired by the agents of the cinematographic field was originally elaborated.

Keywords: italian cinema; Film magazines; Fascism and visual culture.

De acordo com os estudos históricos e críticos, desde os anos 1930, foi articulada uma nova paisagem italiana no cinema, como é possível observar a partir dos textos seminais *Per un film sul fiume Po*, publicado em 1939, por Michelangelo Antonioni, e *Per un paesaggio italiano*, de Giuseppe De Santis, publicado em 1941, ambos veiculados pela *Cinema*, revista fundamental do ambiente cinematográfico italiano. Partindo da relação entre espaço e paisagem, Antonioni e De Santis propunham coordenadas para uma ética das práticas filmicas. Essas reflexões são constantemente revisitadas pela crítica, que parece concordar (GRIGNAFFINO, 1981; ROCHE, 2015) no tocante às reverberações alcançadas pelo pensamento desses dois autores, cujas indicações ressoaram nos filmes considerados pré-neorrealistas (*Ossessione* (1943), de Luchino Visconti, por exemplo) e se tornaram a base de filmes neorrealistas, tais como: *Roma, città aperta* (1944) e *Paisà* (1948), de Roberto Rossellini; *Riso Amaro* (1949), de Giuseppe De Santis; *Ladri di biciclette* (1948), de Vittorio de Sica; e *La Terra Trema* (1948), de Luchino Visconti; entre outros, nos quais a paisagem explorada era uma categoria de produção de novas imagens da cultura filmica italiana dos anos 1930 e 1940.

Este texto apresenta a elaboração das referências paisagísticas como categorias de debate no campo cinematográfico italiano, na passagem dos anos 1930 aos 1940, revisitando os ensaios acima citados, incluindo outras fontes, e, acima de tudo, abordando-os no seu contexto material, ou seja, na imprensa cinematográfica ricamente ilustrada da época. Veremos que a indagação e a demanda por uma nova paisagem combinavam o tratamento e a busca pelos ambientes, lugares e construções “tipicamente” italianos – assim, uma busca pela italianidade – à identificação de antiguidade, velhice ou desgaste desses itens como elementos paisagísticos.

Esse movimento foi praticado em importantes publicações da época, das quais destacamos a revista *Cinema* (1936-1944). Mais do que discursos

escritos, tais definições do que seria a paisagem foram praticadas na estrutura editorial da revista, oferecendo-se como prática visual que combinava textos e imagens, notadamente, fotografias. Ocorria, como veremos, nessa imprensa ilustrada, práticas visuais nas quais a paisagem italiana não era apenas definida, mas apresentada visualmente. Nesse sentido, indagamos: qual a especificidade do discurso paisagístico cinematográfico italiano entre 1939 e 1944? Por meio de que práticas visuais a paisagem e os sinais de passado foram articulados? Qual a relação dessa nova tradição paisagística com os projetos de nação do fascismo?

Até alguns anos atrás, a historiografia do cinema tratava a paisagem como uma “descoberta” neorrealista, em especial, pelo gosto pelos ambientes naturais (FABRIS, 1996, p. 66). De fato, os filmes italianos neorrealistas tematizaram lugares, planos e imagens novas que foram associadas à identidade nacional. Hoje, a historiografia aborda esses aspectos pelo que é chamado de “invenção da paisagem” (BRUNETTA, 1996; PARIGI, 2014). Gian Brunetta (2015) evidenciou como a “descoberta do olhar” e da paisagem se juntava a uma série de metáforas visuais que caracterizavam o vocabulário do neorrealismo (PARIGI, 2014). Segundo essa referência, a paisagem, como caracterizadora da diversidade humana, era um *tropo*, figura de linguagem, que fazia parte das chaves da escritura sobre cinema (PARIGI, 2014). Como *tropo* (MITCHELL, 2009), a paisagem não é apenas uma forma de pensar um território, é também o olhar para ele, que permitia aos críticos, realizadores e espectadores tratarem o espaço por meio de sua pretensa “italianidade”. Neste sentido, a revista *Cinema* foi abordada como uma fonte histórica na sua materialidade, ou seja, uma combinação imprensa de diversos recursos editoriais, entre eles o das imagens impressas. A nossa hipótese é que a paisagem fora elaborada – descoberta/inventada – *antes do realismo* ser uma questão na forma de tropos e práticas visuais presentes nas revistas de cinema e outros materiais.

As fontes tratadas neste texto foram publicadas, em sua maioria, em *Cinema*, revista técnica e de crítica que circulou entre 1936 e 1943, nas quais atentaremos para reportagens, escritos e imagens. Todos esses materiais e a paisagem são tomados aqui como um problema da cultura visual,² campo de

2 A paisagem natural é uma composição histórica e uma variante da “paisagem política”. É um processo social de transposição da experiência de espaço em a(re)apresentação de lugar: (a) designa a uma porção de terra/domínio; (b) o modo como se “percebe/olha/imagina” o mundo empírico; (c) a “tradição visual” das representações do mundo empírico. Cf. VIEIRA, 2013. Nos escritos da revista *Cinema*, oscilam as 3 concepções.

problematização interdisciplinar, que teve uma de suas matrizes nos estudos de cinema, e que foi sistematizado por Ulpiano Meneses (2004).

Os textos e escritos foram analisados por meio de uma combinação entre a iconologia de W. T. J. Mitchell (2009) e a abordagem filmológica de Stefania Parigi (2006). A iconologia é o estudo das práticas culturais que migram entre *images* (imagem intangível) e *pictures* (imagens materiais) e especialmente da interface entre linguagem e representação visual (MITCHELL, 2009). Ela se ocupa dos *tropos*, figuras e metáforas, da relação entre imagens e linguagem. Nessa perspectiva, este texto trabalhará com a ideia de que a paisagem surge nos textos escritos e nas fotografias como *tropos* e ícones que se retroalimentam entre si. Como se a paisagem fosse encapsulada em práticas visuais que podem ser observadas na troca entre imagens e textos ocorrida na materialidade das páginas das revistas, *loci* de circulação dessas imagens.

Ainda na seara dessa discussão, a análise da cultura fílmica italiana compreende também “os discursos que as acompanham [as imagens]”, os quais, “neste caso, são naturalmente depósitos sobre imagens” que as transformam (PARIGI, 2014, p. 12). Stefania Parigi (2014) trata os discursos críticos como estratégias discursivas historicamente situadas que possuem o poder definidor de alguns dos padrões de visibilidade e valor socialmente partilhado das imagens. A revista *Cinema* funcionou, nesse sentido, como apresentação de textos nos quais se definem aspectos centrais da cultura fílmica da época.

A abordagem filmológica-iconológica pode ser desenvolvida por meio de uma aproximação intertextual, na qual se entende que, “se os estudos da história do cinema tiveram seu óbvio epicentro nos filmes” (TORRE, 2014, p. 9), a “periferia” dos numerosos textos e artefatos a estes coligados contempla uma tipologia vasta de impressos que circularam no espaço público, tais como revistas de *fans*, revistas especializadas, fotoromances, manifestos, jornais etc. Estes funcionaram como componentes fundamentais da constituição da semântica (DE BERTI, 2009) e da materialidade das imagens na cultura visual italiana, fortemente marcada pelo avanço da imprensa ilustrada nos anos 1920 em diante (DE BERTI, 2009), quando se criou, nas publicações que circulavam na Itália, a interconexão imprensa & cinema “no panorama da cultura de consumo nacional” (MITAYNE, 2016, p. 9).

Nesse contexto, as revistas de cinema são concebidas como paratextos, no duplo sentido do termo emprestado de Gerard Genette

(2009)³: o periódico contém uma série de textos paralelos aos filmes produzidos; ao mesmo tempo que a imprensa ilustrada se apresentava como um conjunto de materiais e práticas visuais e de leitura da própria cultura cinematográfica (MITAYNE, 2016, p. 200), ampliando os significados e a visualidade filmicas, notadamente definindo concepções e ícones de paisagens, espaços e de identidades. Para contemplar essa intertextualidade, esta investigação está dividida em quatro partes: a primeira apresenta o material documental notadamente e a revista *Cinema*; a segunda, dedica-se à tematização da paisagem no debate italiano entre 1939 e 1944; a terceira, identifica a transformação da paisagem como um problema do verismo e do seu engajamento na definição da italianidade; e a última parte aborda o impacto crítico do filme *Ossessione*, evento definidor de certa maneira de pensar, ler e mostrar a paisagem.

As revistas de cinema e a cultura filmica italiana

A revista *Cinema* fazia parte das quatro publicações que mudaram o panorama da cultura cinematográfica italiana (BRUNETTA, 1993) surgidas no final dos anos 1930. As outras eram *Bianco e Nero*, *Film e Lo Schermo*. Rapidamente, *Bianco e Nero* – publicação acadêmica e dirigida por Luigi Chiarini e Luigi Freddi – e *Cinema* se tornaram os principais fóruns de debate. Esta última foi fundada em julho de 1936, resultado do patronato de Luciano De Feo, que foi seu diretor responsável, junto a Giacomo Paulucci de Calbino, então presidente do Instituto L.U.C.E., Lando Ferretti (diretor da revista *Lo Schermo*) e Luigi Freddi, o Diretor Geral da Cinematografia. O primeiro número da revista definia sua proposta: De Feo afirma a arte cinema era como uma “enciclopédia escrita por imagens em movimento” que deveria ser abordado em todos os seus aspectos:

3 Nenhum texto se apresenta de forma “nua”, havendo uma série de produções, verbais e não-verbais que o cercam e o *prolongam* para torná-lo *presente* de uma dada forma. Genette concebia que o paratexto compõe-se de um “conjunto heteróclito de práticas e de discursos de todos os tipos” (GENETTE, 2009, p. 10).

Põem-se problemas do controle do estado sobre a produção e o seu objetivo ideal; da exploração do Cinema para os fins da educação e do ensinamento; dos aspectos legislativos, propagandísticos, nacionais e internacionais dessa novíssima atividade artística-industrial; dos reflexos estéticos; da divulgação histórica em meio à tela... Não se acabaria nunca [de elencar temas]. Este, acima de todos e no seu complexo, é o grande mundo genuíno do Cinema; este é, em suma, *Cinema* (DE FEO, 1936, p. 8).

Nos primeiros anos, destaca-se a cobertura de aspectos práticos, técnicos e tecnológicos da mídia cinema na revista, com matérias sobre o som, a atuação, os truques ópticos, a montagem de roteiro etc., além da recorrente menção e propaganda sobre a fundação da “Città del Cinema”, a Cinecittà, cuja construção iniciara em janeiro de 1936 e foi inaugurada em 1937 em meio a publicidade que celebrava a “vitalidade industrial” nacional. *Cinema* fazia propaganda constante dos valores nacionais e fascistas e tematizava o avanço do estado, realçando, por exemplo, a constituição do Império Fascista com a invasão da Etiópia, defendendo que o cinema deveria contribuir para “a conservação da pureza da raça” e a “salvaguarda do prestígio” (RAVA, 1936, p. 9) italiano.

Para facilitar a apreensão dos aspectos técnicos, educativos, propagandísticos e nacionalistas, a revista era ricamente ilustrada, mas, diferente das *rotocalchi*, como eram chamadas, na Itália, as revistas de fãs (*fans magazines*), não tinha por fim o *divismo* (o culto às estrelas de cinema). As edições eram repletas de publicidade de aparelhos e componentes técnicos de imagens, tais como filme virgem, câmeras fotográficas e filmicas, apresentando também publicidade a bancos, casas comerciais, produtos e filmes que eram lançados na época. As reportagens, ensaios técnicos ou outros textos eram ilustrados com materiais publicitários com reprodução fotográfica de cenas de filmes, cenários, plantas, figurinos, de roteiros, *storyboards* etc. O uso de imagens na revista, portanto, era organizado como uma maneira de fazer compreender o tema tratado, o que lhe atribuía, além do cunho ilustrativo, a função cognitiva. A revista, nesse sentido, combinava práticas de leitura com práticas visuais.

A partir de outubro de 1938, a direção da revista passou a ser de Vittorio Mussolini, reconhecido apaixonado por cinema, em especial o estadunidense. O filho do Duce disputava a proeminência no campo do

cinema italiano, competindo diretamente com Luigi Freddi e Luigi Chiarini, que controlavam, respectivamente, a Direção Geral de Cinematografia e o Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC), a primeira escola de cinema do mundo ocidental, responsável também pela publicação da revista *Bianco e Nero*. Vittorio não impedia posicionamentos pessoais, tornando *Cinema* um *lócus* de colaborações diversas, nas quais tanto se celebrava a propaganda do “grande” cinema nacional-fascista como promovia discussões que, com o acirramento da segunda guerra mundial, encaminharam-se em crescente hostilidade contra o regime fascista (BRUNETTA, 1993; PARIGI, 2014).

Era quase unânime entre os articulistas a defesa do caráter *nacional* do cinema. O próprio Benito Mussolini declarou em famoso discurso que “o cinema era uma arma do estado”. A onda nacionalista relacionada com a invasão da Etiópia, em 1935, trouxe ao primeiro plano a necessidade de engajamento da cinematografia, tese que foi encampada pela maioria das revistas de cinema como *Lo Schermo*, *Bianco e Nero* e *Cinema*. Nestas, críticos e intelectuais em geral pronunciavam-se sobre a construção da cultura cinematográfica italiana e como esta poderia prosperar junto ao regime. Eles incentivavam a confecção de filmes sobre o passado histórico da península e o mundo africano, filmes históricos que remontavam à origem romana ou medieval⁴, dando continuidade às alegorias⁵ da nação, comuns aos filmes históricos italianos da era muda.

Recorde-se também que a passagem dos anos 1930 e no início da guerra foi a época dos filmes “telefones brancos”, um tipo de cinema de evasão, que mostrava ambientes estrangeiros ou a aristocracia e alta burguesia que frequentava hotéis e salões, ambientes construídos em

4 *Scipione* (1937) ilustra esse processo bem. Produzido na Cinecittà, narra uma das guerras púnicas: o general romano era o italiano conquistador do povo bárbaro de Cartago, espelhando de alguma forma a invasão de Mussolini na África.

5 Luigi Chiarini defendeu explicitamente o procedimento alegórico quando a equipe da revista *Bianco e Nero* empreendeu um experimento: exibiu *Scipione l'africano* para um grupo de crianças em uma escola (não identificada) de Roma. Chiarini afirma que estudar o efeito dos filmes “na psicologia infantil permite compreender a psicologia das massas mais ingênuas” (CHIARINI, 1939, p. 9), realçando como o “espetáculo imponente e coreografado, em uma trama que, reinvocando as tradições mais gloriosas de Roma” pode “discretamente referir-se à atualidade mais próxima” (CHIARINI, 1939, p. 10). Giuseppe Bottai, no editorial deste fascículo observou: “Scipione, para as crianças, não é um herói romano, mas sim Mussolini. Os atos de Scipione tornam-se, por virtude da ingênua da transposição, os atos de Mussolini. *A analogia torna-se identidade*” (BOTTAI, 1939, p. 6, grifos do autor). Tanto Bottai como Chiarini usam um *tropo* de infantilização das massas para descrever o filme como espelhamento do império colonial. Cf. GEERTS; CACIORGNA; BOSSU, 2014.

estúdios e cuja artificialidade passava a incomodar (FABRIS, 1996). Alguns filmes de comédia se afastavam de tudo isso, como *Gli uomini, che mascalzoni* (1932), de Mario Camerini, concebidos como mais populares e “veristas” (AUGUSTO, 2014; FABRIS, 1996).

Na revista *Cinema*, em especial, havia um debate sobre cenografia e sua importância na trama fílmica. Se *Cinema* enaltecia o regime e seus esforços, a pouca intervenção de Vittorio Mussolini e as modificações da revista a partir de 1939 fizeram-na enveredar pela ampliação do papel da crítica, destacando-se, por exemplo, quando Giuseppe Isani assumiu, em 1939, *Film di questi giorni* (*Filme destes dias*), uma das colunas fixas da revista, na qual combinava, na avaliação crítica, a aclamação ao regime à reclamação da má qualidade do cinema nacional. Muitos escritores, de 1940 em diante, assumiram textos mais opinativos, e os lugares estratégicos postos à disposição foram ocupados por alguns colonistas, inclusive, futuros cineastas, como Giuseppe de Santis, que também assumiu a coluna *Film di questi giorni* a partir de janeiro de 1942 (DE SANTIS, 1942), ampliando os discursos sobre a falta no cinema italiano para além dos vários ensaios opinativos com os quais já colaborara nos anos anteriores, como veremos adiante.

Todos os ensaios comentados a seguir apontam a articulação da paisagem. A emergência do tema inicia-se com a ideia da câmera na rua, que fora requisitada por críticos, como o fascista Leo Longanesi ou por antifascistas como Cesare Zavattini. Quando a questão da paisagem em *Cinema* se organizou, a partir de 1939, formaram-se duas perspectivas: a primeira, aberta por Michelangelo Antonioni e Umberto Franciscis, abordava a paisagem por meio da tematização da contraposição entre elementos do passado e do presente, combinando ensaio e usos de fotografias pelo ponto de vista dos fragmentos no espaço. Essa mesma compreensão abriu também o problema da cenografia como tópico para debater a paisagem. Já a segunda perspectiva, foi aberta por Giuseppe De Santis e Mario Alicata, a partir de 1941, e tomou como ponto de apoio o modelo da literatura de Giuseppe Verga e consolidou uma discussão da paisagem pela ambientação *verista*.

O filme como rio e o problema de cenografia

A primeira emergência da nova paisagem ocorria em texto e imagens que a tematizavam de maneira fragmentada, sem criar propostas de síntese geral do que seria “italiano”, como veremos a seguir. Em 1939, Michelangelo Antonioni perguntava, em ensaio ilustrado nas páginas do n. 68 da revista *Cinema*, sobre como fazer um filme sobre o rio Pó e a *pianura padana*. Em *Per un film sul fiume Po*, apresentava no título o jogo de palavras entre filme (*film*) e rio (*fiume*). A metáfora era o rio como filme e vice-versa:

Não é uma afirmação patética dizer que as gentes padanas são apaixonadas pelo Pó. Efetivamente um alo de simpatia, poderíamos dizer de amor, circunda este rio que, em certo sentido, é como o déspota de seu vale. A gente padana *sente* o Pó. Em que se concretiza esse sentir, não sabemos; sabemos que é difuso no ar e que vem súbito como uma magia sutil. Ê, de fato, fenômeno comum a muitos lugares marcados pelos grandes cursos d’água. Parece que o destino destas terras se reúne no rio. A vida adquire modos e caminhos particulares [...] Se estabelece, em outras palavras, uma intimidade especial alimentada de diversos fatores, entre os quais a comunhão dos problemas e a luta das populações contra a água (ANTONIONI, 1939, p. 254).

O objetivo do filme seria apresentar a cheia do rio, a qual, mesmo em sua violência, não conseguia abalar a ligação com a gente do Pó, ambas parte da “ordem natural das coisas”. Para Antonioni, o rio conferia a própria dimensão do tempo da *pianura* (planície):

Outro ponto interessante e significativo vem do particular reflexo da civilidade na gente do rio. A qual, tinha, em outros tempos, aspecto bem mais romântico e pacato. Vegetação enrugada, cabanas de pescadores, *moinhos flutuantes* (ainda existe um outro exemplar), *balsas rudimentares*, pontes de barcos: tudo submerso em uma *aura imemorial e estática*, em um sentido de força irresistível que parecia evaporar da grande massa de água e desanimar cada coisa (ANTONIONI, 1939, p. 254, grifos nossos).

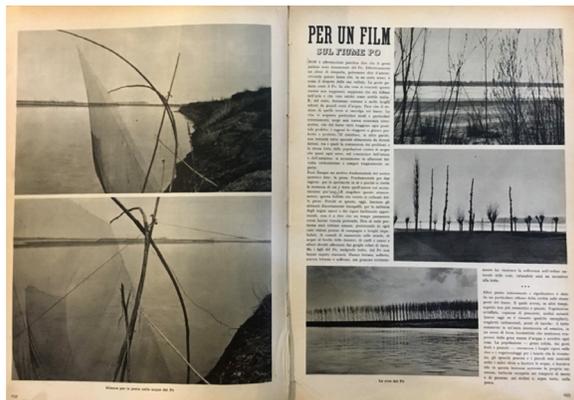
A descrição procura alinhar traços e sobrevivências na atmosfera fluvial. Isso era tão mais importante, porque:

Chega também ao Pó o tempo do despertar. E foram as pontes de ferro sobre as quais longos trens chacoalham dia e noite, foram edifícios de seis andares salpicados de enormes janelas e vomitando pó e barulho, foram barcos a vapor, docas, fábricas, chaminés esfumaçadas [...] foram em suma, todo o mundo moderno, mecânico, industrializado que chega a meter em confusão a *harmonia daquele antigo* (ANTONIONI, 1939, p. 254).

Antonioni usa a descrição acima para valorizar, como motivo visual, os eventos que transformaram o Pó em um ambiente funcional moderno, que destruiu o antigo ao mesmo tempo em que se perguntava como selecionar os elementos do rio e sua selvagem vegetação. O tema, ele avisa, “quer ser cinematográfico” e deveria traduzir-se em ato fílmico, e nas páginas em que foi publicado, *Cinema* apresenta o filme a ser feito por meio de material fotográfico que ilustra o ensaio.

Na apresentação tipográfica do ensaio, acompanhado por fotografias, entre outras coisas, aparece pouco as mudanças históricas mencionadas. Nas quatro páginas do ensaio, figuram nove fotografias. A primeira página não apresenta textos, apenas duas fotos do rio tiradas da margem com a legenda: “Balança para pesca nas águas do Pó”. A segunda contém três fotografias das margens do rio: todas estão divididas em duas partes (inferior e superior) pela linha da água do rio, que ocupa o centro horizontal dos quadros, formando uma linha topográfica que realça o contraste das águas com a vegetação e a planície ao fundo, sem colinas. Não há presença humana, apenas o leito fluvial, um céu nublado, as margens alagadas ou lamacentas e linhas de árvores (**Fig. 1**).

Fig. 1: *Cinema*, n 68, 1939, p. 254-255. Acervo: Cineteca di Bologna, Bologna, Itália. Fonte: acervo pessoal.

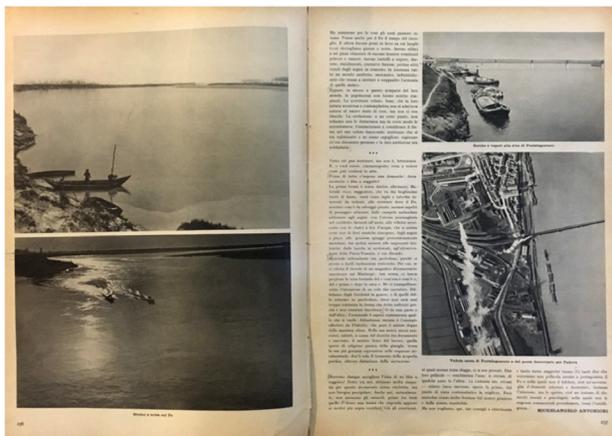


A terceira página contém duas fotos que acentuam o leito do rio, conferindo-lhe amplidão. Destacam-se dois barcos e duas canoas com uma pessoa dentro da última, como sinal de atividade humana. Tais imagens ilustram um texto que menciona a “vegetação selvagem”, semelhante à “paisagem africana”, expressão por meio da qual o autor evoca uma espacialidade anacrônica, fora do tempo do progresso, contrastado com a marca humana ancestral da pesca. Apenas na última fotografia realça-se a mudança histórica com presença de barcos à vapor, pontes e, acima de tudo, uma das então mais modernas formas de registrar espaços (**Fig. 2**):⁶ uma foto aérea que constitui um mapa do rio fotografado e que conclui, ilustrando, a reportagem. Mas se “ilustram” o texto, as imagens também competem com ele, mostrando espaços desabitados. As fotos foram realizadas pelo próprio Antonioni, em 1939, quando pensava em fazer o filme, o qual, de fato, só foi iniciado em 1943, sob o título de *Gente del Po*. Elas não são creditadas na própria revista, e hoje sabe-se que, em outras imagens não publicadas Antonioni fotografara pessoas e *canoas rudimentares*, predominando ainda o rio que espelhava o

6 A fotografia aérea foi uma ousada inovação da imprensa ilustrada da primeira metade do século XX, momento no qual ocupava lugar central, uma vez que tinha profundo efeito plástico, sendo muito comuns, inclusive, nas revistas de vanguarda (COSTA, 2012). Aparentemente, a foto aérea não era da autoria de Antonioni.

céu⁷. Em *Cinema*, as fotos selecionadas permitem acompanhar a plástica do rio, com curvas e leito refletindo a luz, diferenciando-se das terras lamacentas.

Fig. 2: *Cinema*, n 68, 1939, p. Fonte: acervo pessoal, p. 256-257. Acervo: Cineteca di Bologna, Bologna, Itália. Fonte: acervo pessoal.



Se no texto Antonioni diz como o filme deveria ser feito e define a paisagem padana, afirmando que deseja evitar o tratamento folclórico, a caracterização intimista constituiu a base de uma composição visual voltada ao registro do presente através da diferenciação, em suas imagens, dos sinais do passado que ainda sobrevivem. A menção aos moinhos flutuantes ou à “paisagem africana” remete a uma tentativa de evidenciar uma região ainda ancestral, marcando sua diferença por meio de artefatos em desaparecimento ou marcadamente anacrônicos, dos quais o rio torna-se a própria imagem como composição textual e fotográfica recortada na revista imprensa.

Percebe-se que, ao tematizar a paisagem, Antonioni procura realçar aspectos visuais e temáticos de um passado sobrevivente no presente. As páginas da revista *Cinema* eram espaços privilegiados para a irrupção e

7 Fotos encontradas por Elisabeth Antonioni nos anos 2000. Antonioni, deve-se recordar, nascera na *pianura padana*, em Ferrara, em 29 de julho de 1912. Para saber mais Cf.: http://www.ansa.it/lifestyle/notizie/people/storie/2014/09/09/antonioni-e-il-po-le-foto-ritrovate_692de87b-458e-417c-8d6a-3416a85b9547.html#.

elaboração de uma epistemologia visual da realidade. Ora, qual episteme está se abrindo? Algo alternativo ao ambiente fascista o qual realçava a identidade italiana por chaves turísticas (o apreço aos monumentos), de ambientes rurais ou citadinos burlescos ou de desenvolvimento urbano que revelavam crescimento econômico⁸. As imagens que realçam a sobrevivência e os gastos do tempo, permitindo entrever em corpos e lugares como passados-presentes não domesticados pelo fascismo, revelam alternativas visuais contra o ideário nacionalista centralista e patriótico presente na maioria das publicações da época.

Em *Per un film sul fiume Po*, abriu-se uma maneira de articular o problema: a partir do mesmo ano, tornou-se comum refletir sobre o que seria uma “verdadeira cenografia” contra uma “cenografia falsificante”. A maior parte dessas discussões realçava a ausência da *macchina di presa* (a câmera cinematográfica) na rua, a fim de que gravassem os planos de situação dos ambientes externos. Raros eram os filmes recebidos como tendo exercido bem a caracterização cotidiana da cultura italiana. A valorização da paisagem ocorria ao lembrar-se de filmes anteriores ao período, por exemplo, as imagens de Milão que abrem fitas como *Gli uomini, che mascalzoni* (1932), de Mario Camerini, recurso presente também em outras comédias “realistas”. Ainda assim, não havia a organização de uma economia da paisagem que avançasse para além da localização topográfica básica pelos filmes. As fitas de Camerini, de Raffaello Matarazzo e Mario Mattoli constam como as poucas que usaram locações “veras”. O filme *verista* e de uma cenografia adequada tornar-se-ia uma questão para debate, porque colocaria o tema da paisagem como um problema da técnica fílmica e não apenas da moral do cineasta, como em Antonioni.

Em 1940, o crítico Umberto de Francisic publicava o ensaio *Scenografia vera* (Cenografia verdadeira), no qual afirmava que a Itália

8 Infelizmente, por falta de espaço, não serão apresentadas as propostas de Cesare Zavattini e de Alberto Lattuada, que dialogavam diretamente com as de Antonioni. Zavattini escrevia para inúmeros periódicos, inclusive Cinema, no qual publicou a hoje famosa nota Mio paese, de 1940, na qual propunha certa paisagística. Nos anos 1950, publicou com Paul Strand o livro fotográfico Un paese (1953). Lattuada publicou, em 1941, o livro fotográfico Occhio Quadrato, no qual exercia o mesmo movimento fotográfico de Antonioni, com uma caracterização da paisagem como antiquariado do cotidiano. A fotografia amadora (de Antonioni, Lattuada) fora um dos principais ambientes de tradução das ideias fílmicas. Cf: LUCAS; AGLIANI, 2015; FABRIS, 2006.

tinha uma paisagem anônima, faltando-lhe um caráter nacional. Conclusão que o estudioso italiano alcançou após uma crítica severa da ambientação/cenografia construída nos filmes italianos:

Faz-se antes de tudo realçar o anonimato que informa a nossa ambientação; anonimato que é mais grave nas cenas de exteriores do que nas de interiores. É costume corrente da nossa produção fazer de tudo para que os acontecimentos que se desenrolam pareçam ambientadas em qualquer lugar que não seja a Itália [...] e assim todas as comédias produzidas na Itália se ambientem em uma cidade x (e aqui o x deve ser tomado no seu verdadeiro valor, isto é, aquele sinal de incógnita) (FRANCISCIS, 1940, p. 108).

A reclamação dirigida às comédias (“telefones brancos”) seria ampliada. O autor afirmava que, para conquistar o mercado estrangeiro, o cinema italiano deveria sair do anonimato das ambientações em prol de caracteres nacionalistas. Franciscis tomava como exemplo o *western*, com a sua “paisagem inequivocamente americana” (FRANCISCIS, 1940, p. 108) e os filmes franceses. Um bom filme só poderia sair se fosse aderente “à própria mentalidade e ao próprio sistema de vida” (FRANCISCIS, 1940, p. 109). Franciscis pedia, portanto, por filmes “veramente e tipicamente italianos”, sendo a ambientação uma das formas de conseguir isso.

No seu discurso, portanto, os motivos visuais podem ser também temas nacionais que se impregnam de um caráter de cenografia/paisagem, ambos elementos que estão inseridos em uma discussão sobre ambientes (*ambientazione*) ao “gosto” italiano. Para tanto, segundo ele, deve-se evitar os temas à moda dos cartões postais (os ícones conhecidos, padronizados como o Vesúvio para Napoli ou a Piazza de San Marco de Venezia), uma vez que tais marcos se apresentam como acessórios da paisagem que interessariam apenas aos colecionadores.

Para Franciscis os sinais monumentais devem ser inseridos em outro contexto espacial, a partir de *outro* recorte. Como elemento autônomo – ou fragmento – eles não servem a nada:

A paisagem italiana não está apenas nos palácios ou os monumentos célebres. As características paisagísticas italianas são notáveis, baseadas no contraste com as montanhas e planícies, sob os jogos de luz e sombras, sobretudo em sua doçura e aspereza [...]. A paisagem italiana está sobretudo em certos aspectos de uma Itália menos famosa, nas ruas nas quais passam todos os dias, em uma praça adormecida, em certas estradas dos bairros periféricos nos quais as casas à margem da cidade parecem beirar ao campo, em alguns detalhes dos edifícios e construções industriais que existem também na Itália (FRANCISCIS, 1940, p. 109).

Incapaz de achar nos filmes locais os exemplos visuais sobre os quais fala, Franciscis afirma que escolheu fotografias capazes de mostrar seu ponto de vista. Seu ensaio apresenta fotos realizadas por Francesco Pasinetti, importante crítico e historiador do cinema italiano e colaborador constante nas principais imprensas cinematográficas, além de professor no CSC. O autor identifica o fotógrafo como “um homem de cinema que ofereceu uma documentação para a nossa nota, documentação notabilíssima, mas que não é mais do que a mínima parte dos ensaios de paisagem que temos à disposição” (FRANCISCIS, 1940, p. 110).

As fotografias usadas no ensaio em *Cinema*, segundo Franciscis, mostravam “aspectos ignorados da cidade a serem explorados cinematograficamente” (FRANCISCIS, 1940, p. 110). A nota ocupa quatro páginas ilustradas com seis fotos, todas constituídas em uma editoração de página dupla (trata-se de uma leitura orientada das páginas para enquadrar as imagens e textos particulares que a compõem). Elas evitam os exemplos de imagens cartão-postal: a primeira mostra dois carros de boi ladeando um trilho de trem, na convivência entre moderno e arcaico, em uma das entradas de Roma (**Fig. 3**); seguida das que a legenda identifica como “Veneza menor”, tomadas inesperadas em Veneza, na época; e, em especial, a última fotografia mostra panos estendidos em San Polo, bairro de Veneza (**Fig. 4**).

Fig. 3: *Cinema, Roma, ano V, v. 1, n. 88, 25 fev 1940, pp. 108-109.*
Acervo: Cineteca di Bologna, Bologna, Itália. Fonte: acervo pessoal.



Fig. 4: Foto de San Polo, em Veneza. *Cinema, Roma, ano V, v. 1, n. 88, 25 fev 1940, pp. 110-111.*
Acervo: Cineteca di Bologna, Bologna, Itália. Fonte: acervo pessoal.



Franciscis desloca-se em relação à perspectiva de Antonioni. Se partilha do interesse por novas cenas e olhares mais próximos da vida das pessoas e de suas impressões espaciais, de fragmentos inéditos e arcaicos – nos quais o revoar de lençóis e os carros de bois das fotografias de Pasinetti poderiam encarnar essa paisagem nova –, Franciscis se afasta de Michelangelo ao realçar a “cor local” como metáfora da “paisagem nacionalista”. As fotografias de Pasinetti realçam o antigo ou tradicional que engasta o presente ao mesmo tempo em que destaca um ou outro elemento moderno. A chave visual de Franciscis é o recorte não realizado e as cenas inusitadas urbanas, rurais e das fronteiras entre ambos.

A paisagem e o homem italiano

A segunda emergência da paisagem ocorreu de 1941 em diante e, como veremos, pedia por uma abordagem de conjunto, que preferia pensar a própria ideia de quadros ou vistas da Itália. Essa perspectiva foi aberta por Giuseppe De Santis, no ensaio *Per un paesaggio italiano*. De Santis organiza o tópico ao redor de princípios: 1) seu conceito de paisagem remete ao gênero pictórico; 2) ele se apresenta como uma tradição; 3) que tem funções dramáticas; 4) existem resoluções cinematográficas; 5) estas não são usadas na Itália:

A importância de uma paisagem e a escolha dela como elemento fundamental dentro do qual os personagens deveriam viver trazendo, quase, os sinais dos seus reflexos, assim como interessaram aos nossos grandes pintores quando quiseram sublinhar melhor ora o sentimento de um retrato, ora a dramaticidade de uma composição, são aspectos de um problema quase sempre resolvido no cinema dos outros países, mas não no nosso (DE SANTIS, 1941b, p. 262).

Nos cinemas americano, francês e russo a paisagem é organizada ao redor de princípios formais e dramáticos específicos. De Santis (1941b)

cita filmes como, por exemplo, *Tabú*, de Robert Flaherty, e *Tempestade sobre a Ásia*, de Vsevolod Pudovkin:

Isolando os caracteres especiais que os filmes supracitados respeitam, é sem dúvida que o fascínio que deles deriva reside sobretudo naquelas atmosferas, impossíveis de se criar artificialmente, às quais todo o nosso íntimo participa realmente em virtude da extraordinária e *maravilhosa natureza* que, junto com a ação dos personagens, desdobram diante de nossos olhos. Mas, de outro modo, seria impossível entender e interpretar o homem, se o isolar dos elementos nos quais ele vive todos os dias [...] Não dizemos, certo, coisas novas, se afirmamos que a paisagem na qual todos nascemos e vivemos contribuiu a fazer-nos diversos uns dos outros (DE SANTIS, 1941b, p. 262 grifo nosso).

A “atmosfera” impossível de definir difere da noção paisagística de Antonioni, por ter uma proposta de síntese. De Santis trata o espaço/paisagem como *constitutivo da subjetividade dos sujeitos*⁹ e definidor da diversidade dos homens italianos: “A paisagem na qual todos nós nascemos e vivemos contribuiu a fazer-nos diversos uns dos outros” e nela “está o signo da Divindade que infelizmente habituamos a ver profanada a tal ponto que um camponês da Sicília pode parecer parecido aquele dos Alpes Giule” (DE SANTIS, 1941b, p. 262).

Enquanto Antonioni trabalhava a paisagem como um problema moral, para De Santis, a questão era dramática:

Deveria ser próprio ao cinema, uma vez que mais do que qualquer outra, esta arte fala no mesmo momento a todos os nossos

9 De Santis usa de um *topos* comum da discussão cinematográfica dos anos 1930, já apresentada nos escritos de Luigi Chiarini e de Umberto Barbaro. Para eles, o cinema autêntico corresponderia à vida e assim *deveria ser* o cinema italiano, ao qual faltava vínculo com a vida: “O homem não habita o mundo [...] fechado na sua limitadíssima concha; é circundado das companhias dos seus, dos animais, dos jardins, das estradas, das montanhas, de um céu, de um mar, da vida” (DE SANTIS, 1941a, p. 388). A vida, entendida como relações entre coisas e pessoas traduzidas em arte, era uma chave cara a Luigi Chiarini, que remetia ao legado oitocentista de Francesco De Sanctis e ao idealismo de Benedetto Croce.

sentidos, a preocupação com uma autenticidade, seja assim fantástica, dos gestos, do clima, em uma palavra, dos fatores que devem servir e exprimir todo o mundo no qual os homens vivem. Esta tendência que poderíamos fazer recuar ao primeiro cinema americano dos ‘westerns’, embora tenha surgido de uma maneira consciente ou respondendo às razões de ordem espetaculares, foi, mais tarde, levada pelos russos para um sabor muitas vezes excessivamente estetizante.

O equilíbrio principal entre uma e outra estrada, parece-nos tenha sido encontrado pelos franceses nos últimos anos. Jean Renoir, filho daquele Auguste Renoir pintor, fixou em alguns de seus filmes – *Grande ilusion*, *Bête humaine* – as seqüências que permanecerão exemplos clássicos, neste sentido, na história do cinema (DE SANTIS, 1941b, p. 262).

Assim como Franciscis, De Santis organizava a exposição a partir das tradições do cinema, nas quais a paisagem desejada para o filme italiano estava presente, citando o *western* e os filmes de Renoir. Em especial as soluções cenográficas e de roteiro na seqüência final de *Grande ilusão*, filme de 1937, evidenciariam a possibilidade de de a paisagem acompanhar o estado de espírito dos personagens, integrando espaço e homem. Em outra parte do texto, o autor evoca o pai do diretor francês, o pintor Auguste Renoir, com o qual o cineasta poderia ter adquirido maior sensibilidade na direção de câmera e na encenação. De Santis postula a “educação pictórica” que teria “aberto os olhos” do Renoir filho a um “mundo desconhecido”. A paisagem, conectada ao *gênero pictórico*, esperava por ser *revelada/descoberta* em cinema:

Ou falta a Itália uma paisagem? Não é esta a terra que todos invejam por suas belezas? Mas que fazem os nossos cineastas, ou quem por eles, para revelá-la ainda melhor? Não basta acostumar-se em possuir uma coisa bela, se não se demonstra de merecê-la ou saber amá-la [...] A paisagem não terá alguma importância se não houver o homem e vice-versa (DE SANTIS, 1941b, p. 263).

A educação pictórica, uma paisagem (fílmica) que falta, mas que se sabe possível, a ligação entre gênero pictórico espacial e territorial com o habitante e o homem, evidencia a necessidade de encontrar o que existe (homem e espaço), incorporando-o à cena fílmica. De Santis cita alguns poucos filmes locais, terminando por deter-se no então recente *Piccolo Mondo Antico* (1941), filme de Mario Soldati, adaptação do romance homônimo de Antonio Fogazzara. O sucesso pictórico desse filme advinha de que “pela primeira vez vimos o nosso cinema uma paisagem, não mais rarefeita, cafona-pitoresca, mas finalmente correspondente à humanidade dos personagens seja como elemento emotivo, seja como indicador dos seus sentimentos” (DE SANTIS, 1941b, p. 263). No filme, o lago de Garda, o amanhecer, o campo, correspondiam a elementos dramáticos.

O registro visual de De Santis estava ligado ao uso de metáforas do olho aberto (*occhio*), do olhar (*sguardo*) e da estrada/caminho (*strada*), termos comuns nas principais revistas italianas da época, em especial, na *Cinema*. Nas declarações de De Santis, porém, não há acento do passado, mas um chamado de responsabilidade sobre o mundo natural e urbano da Itália contemporânea. Sintomaticamente, na busca pela paisagem italiana (nacional), o artigo de Santis não apresenta fotografias, mas reproduções de fotogramas dos filmes mencionados, inclusive, uma destacada imagem lacustre da película de Soldati.

Os modelos de paisagem desejada de Giuseppe De Santis eram pictóricos, fílmicos (estrangeiros) e literários. O autor escreveu junto com Maurizio Alicata (1941a, 1941b) dois artigos para *Cinema* que se tornariam antológicos na historiografia do cinema italiano: *Verità e poesia. Verga e il cinema italiano* (ALICATA; DE SANTIS, 1941b) e *Ancora di Verga e il cinema italiano* (ALICATA; DE SANTIS, 1941a). Neles, o escritor siciliano Giovanni Verga foi tomado como modelo literário de um tipo de estilística realista que existia, segundo os autores, por exemplo, no cinema francês¹⁰. A partir de 1941, o tema da paisagem e das ambientações foi incorporado, nessa tradição de chave nacional, ao debate sobre o *verismo*, o *cinema realistico* etc. Os filmes realistas estariam interessados pelo homem na vida,

10 Como chamam atenção Gian Brunetta (2015) e Stefania Parigi (2014), Verga permitia aos autores tematizar o sul da Itália e a busca por fontes de italianidade preservada. A paixão por Verga também era compartilhada por Visconti, cujo primeiro projeto fílmico não realizado era uma adaptação do romance *L'amante di Gramigna* (FABRIS, 1996).

pela observação das coisas em suas relações com os homens, pelo ambiente, espaço/paisagem como metonímias da realidade, apresentando a “poesia do ambiente” (ALICATA, 1942, p. 75).

Isso já era claro no título do texto de Francis de 1939 – *Scenografia vera* –, mas foi potencializado nas importantes produções de De Santis e Alicata voltadas ao debate sobre verismo e a *verità* no cinema, no diálogo com os modelos literários. Em *Verità e Poesia*, o vocabulário da paisagem cede espaço à noção da criação verista de espaços, lugares e ambiente dotados de vida. Esse verismo está relacionado a uma fé na realidade que só pode ser construída pela sua verdade:

Fé na verdade e na poesia da verdade, fé no homem e na poesia do homem, é o que pedimos ao cinema italiano. É uma afirmação simples, um programa modesto: mas para esta simples modéstia sempre nos sentimos apegados, toda vez que olhamos à história do nosso cinema, a vemos aprisionada na sua parábola entre o dannuzianismo retórico e arqueológico de *Cabiria* e a evasão nos inexistentes paraísos pequeno-burgueses das cantinas da Via Nazionale, onde desabafam nossas donas de casas das nossas comédias sentimentais (ALICATA; DE SANTIS, 1941b, p. 212).

Rejeitava-se a narrativa decadente de matriz nostálgica à D’Annunzio em filmes históricos, bem como o escapismo das comédias e “telefones brancos”. Como se podia perceber essa fé? No cinema, ocorria por meio de cenas emocionais vinculadas a espaços ou personagens, como “a corrida do trem atravessando o campo francês deserto na *La Bête Humaine*”, em referência ao filme de Renoir (ALICATA; DE SANTIS, 1941a, p. 217), ou a “Mario Soldati, que escreveu alguns dentre os mais livres e fortes contos italianos de hoje, abandonando as suas tabernas e os seus pórticos, os seus internos opressivos e sem luz e suas passagens coloridas e puras, pelos risotos com trufas¹¹ de Antonio Fogazzaro” (ALICATA; DE SANTIS, 1941a, p. 217). Tais autores foram citados para introduzir Giuseppe Verga como um modelo a ser seguido:

11 O risoto de trufas é um prato mitológico de *Piccolo Mondo Antico*, citado no começo do romance que virou filme realizado por Soldati e referendado por De Santis.

Giuseppe Verga não criou apenas uma grande obra de poesia, mas criou um país, um tempo, uma sociedade; para nós que acreditamos na arte especialmente em quando criadora da verdade, a Sicília homérica e lendária dos *Malavoglia de Mastro Don Gesualdo e do Amante di Gramigna*, do *Jeli il pastore* nos parece ao mesmo tempo mais milagrosamente virgens e verdadeiras, que possa inspirar a fantasia de cinema no qual certas coisas e fatos em um tempo e um espaço da realidade, para afastar as fáceis soluções de um mortificado gosto burguês (ALICATA, DE SANTIS; 1941b, p. 217).

Indicar a criação de um espaço e de um tempo é a marca maior da proposta verista de fé no cinema como fé na realidade. O artigo de De Santis e Alicata criou reações imediatas, e houve aqueles que os acusaram de subordinar o cinema à literatura, como Fausto Montesanti (1941). Complementando a tese, os autores publicaram um novo ensaio em *Cinema*, no mês seguinte à publicação do primeiro texto, intitulado *Ancora di Verga e del cinema italiano*, no qual ambos declararam defender “o encontro do cinema nacional com a nossa autêntica tradição narrativa” a partir do exemplo da poética de Verga. Contudo, o que eles realmente queriam era:

levar a nossa câmera nas estradas, nos campos, nos pórticos, nas fábricas do nosso país: também nós estamos convictos que o um dia criaremos o nosso filme mais belo seguindo o passo lento e cansado do operário que volta para casa, narrando a essencial poesia da vida nova e pura que fecha, em si mesma, o segredo da sua aristocrática beleza (ALICATA; DE SANTIS, 1941a, p. 315).

O uso do *tropo* do paroxismo – um filme sobre um operário é a imagem de beleza aristocrática – combinado com a sinédoque nacionalista – a rua revelada pela câmera que nela transita valerá pelo país inteiro – revela o sentimento antiburguês idealizado dos autores, que recorrem a uma chave espacial de ambientação para encontrar o cinema da realidade. O termo verismo aparece pouco nesse segundo ensaio, que se interessava

mais pela tradição da paisagem e em evidenciar que o cinema desejado é o do país ainda não visto, com suas ruas e gente comum. Curiosamente, assim como *Per un paesaggio italiano* e *Verità e poesia*, as imagens ilustrativas eram fotogramas de filmes estrangeiros como *Tabu*, mas sem maiores referências aos espaços cenográficos, valorizando mais a presença dos personagens.

Nas discussões sobre o verismo ou realismo, um papel significativo, portanto, foi ocupado pela paisagem, embora frequentemente seu entendimento fosse arrolado ao redor de outros termos nas publicações, tais como: *scenario* (cenário); *scenografia* (cenografia); *ambiente*, *ambientazione* (ambientação); e a disparidade *esterni/interni* (externos, internos) para os tipos de sets. A ideia de uma realidade verossímil é o que a tornava histórica na medida em que se “escolhe um ambiente” significativo ao filme. Esse ambiente, porém, foi abordado em chave marxista por Mario Alicata em outro texto no qual assinou sozinho:

A existência de uma sociedade chega a sua plena realização histórica, de um ambiente social desenvolvendo-se a fim de poder tomar exata consciência dos seus costumes, dos seus interesses e dos seus ideais de vida, como o pressuposto necessário (ainda que não suficiente) de uma ampla e sólida civilidade narrativa [...] [de maneira que] uma participação consciente do ambiente na sociedade na qual se insere o conto é frequentemente a medida mais íntima [...] da validade moral e psicológica do próprio personagem (ALICATA, 1942, p. 75).

A realização histórica em um ambiente social marca a modificação do idealismo antifascista de antes, presente entre os críticos italianos, e o advento discreto de categorias marxistas, muito pela forte influência da atuação de Umberto Barbaro como professor do CSC, frequentado por De Santis e Alicata. Uma narrativa histórica advém de um ambiente dramaticamente simbólico, o que demanda uma modificação no cinema vigente:

A rigorosa presença de um ambiente e de uma sociedade no enredo cinematográfico, onde além de tudo, deve valer o

prejudicial do seu resíduo “documentário”, que nós, pelo menos espertos, aqui podemos também limitar-nos a exemplificar como a necessidade de mover a câmera em uma perspectiva real das estradas, casas, praças, onde aos gestos e às palavras bem discriminadas e calculadas dos próprios personagens, possam, afirmativamente, encontrar-se com outros gestões, outros sons, outras vocês de uma indiscriminada vida (ALICATA, 1942, p. 74).

Para Alicata, o ambiente histórico deveria ser acrescentado ao enredo ficcional de maneira visual, inserindo os personagens, ao invés de deixá-los às voltas em uma “paisagem imprecisa e indefinível”, num vazio de sentido. O cinema italiano seria “surdo à poesia do ambiente” (ALICATA, 1942, p. 75), pois quase todos os personagens “não possuem história, vivendo de lugares comuns”, uma vez que se entende que *para possuir história, é necessário também ter um espaço/ambiente*. Nessa perspectiva, o literato se aproxima dos cineastas, transformando sua pena em câmera, ao afirmar que: “Aqueles que tiverem como nós o gosto de gravar pelas estradas da própria cidade e colher a inexaurível poesia do que naturalmente existe, e tenha dado à própria fantasia a simples e frutífera lei de que todo homem ao qual se conhece é um personagem” (ALICATA, 1942, p. 75).

Ao contrário de De Santis, Alicata decidiu propor a sua paisagem na forma de imagens também, afirmando ser possível evidenciar como a realidade é mais rica do que a fantasia. Para isso, apresentou três fotografias de álbuns de sua família, com as quais “oferece aos leitores” uma “verdade poética”. As fotos, realizadas 30 ou 40 anos antes, em “cantos indefinidos” do país, permitiriam encontrar os segredos do “ar livre e imaginoso” contidos no “cotidiano”. As fotos são comentadas em poucas linhas, deixando ao leitor a tarefa de localizar o “amor da poesia pela verdade” (ALICATA, 1942, p. 75). Marca-se de todo um caráter documental, de um tempo mal designado, com pessoas e lugares sem identificação (uma foto familiar, um transeunte na rua, um evento público). São traços de tempo guardados e realçados para serem *visualmente* compreendidos. Novamente, foi na fotografia como mídia se encontrou o que faltava às imagens dos filmes italianos, que eram desejadas por essa geração que ingressava no campo cinematográfico por meio da escrita.

Uma característica desse momento foi o acirramento dos debates. *Verità e Poesia e Ancora di Verga e del cinema italiano*, por exemplo, aparecem no final de 1941, época da subida de tom na crítica do cinema vigente, a qual empreendia uma *retórica da falta*, inventariando o que faltava ao cinema italiano (paisagem, vida, verdade, realidade, realismo, autenticidade, identidade) e aliando a conceitos e a metáforas que, mais do que problemas, diagnosticavam *demandas*. Isso coincidia com o esforço social mais acirrado da guerra e coadunava com mudanças importantes na *Cinema*: desde 1940, um conjunto de escritores e críticos hostis ao regime e/ou ao estado do campo cinematográfico frequentava as páginas da revista. Frequentemente, conforme avançou o colapso italiano na guerra, cinema e o conflito espelhavam-se em *Cinema*: expressar os problemas e as faltas do cinema era uma forma de expressar os problemas da sociedade italiana, sendo esta, aliás, uma *tópica* comum nos discursos sobre o cinema na passagem dos anos 1920 para os anos 1930¹². A grande diferença é que, antes, a *tópica* figurada – o cinema nacional como a Itália –, nos anos 1920, designava também a construção da sociedade fascista, enquanto, nos anos de guerra, o problema tornava-se a construção de uma Itália diferente, e por isso, ainda que nem sempre explicitamente, não-fascista.

A chave realista e o cotidiano arruinado: Ossessione

O filme *Ossessione*, de 1943, de Luchino Visconti, catalisou muitas demandas por novas paisagens. Desde 1939, Mario Alicata, Giuseppe De Sanctis, Ingrao e todos que se conheciam no Centro Sperimentale di Cinema (CSC), lentamente, nas aulas do marxista heterodoxo Umberto Barbaro, estavam tornando-se antifascistas e passariam a escrever para a revista *Cinema*. Visconti também estava tornando-se um marxista, aproximando-

12 Pode-se observar essa diferença por meio da revista *Il cinematografo*, publicada entre 1927 e 1930 e editada pelo advogado e cineasta Alessandro Blasetti. Eram comuns críticas, reportagens e editoriais sobre os problemas do cinema italiano, metaforizados como problemas da sociedade italiana. No primeiro número, por exemplo, o próprio Blasetti (1927) acusava o público italiano de ser americanizado pela contínua projeção de filmes americanos e pela degeneração inócua que era o jazz. O motivo antiamericano aparecia (frequentemente com claras conotações racistas) acompanhando o *tropo* fascista da degeneração dos italianos que indicava a necessidade de uma *restauração* da italianidade.

se de Alicata e De Santis. Tão logo *Verità e Poesia* fora publicado, Visconti declarou¹³ que estava preparando roteiros baseados em romances de Verga e, interessado no verismo para mostrar a vida atual, elaborou um roteiro que daria origem a *Ossessione*. Alicata e muitos outros críticos de *Cinema* apoiaram o empreendimento.

As metáforas visuais e do olhar nos textos de Michelangelo Antonioni e de Umberto Franciscis conduziam a uma busca por um presente marcado de passado, que começou a instituir uma tradição de tematização da paisagem. A procura do inusitado e dos fragmentos, do lugar ainda não identificado, o qual podia ser obra humana ou natural (o rio Pó), demandava novas imagens. Os textos de Mario Alicata e Giuseppe De Santis produziram um deslocamento nessa tradição, voltada a uma tematização italiana-nacionalista que não tinha no passado um foco destacado de interesse¹⁴, mas nas cenas da vida que ainda não foram apresentadas. Tais aspectos não excluía um ao outro.

A busca do fora-do-filme a partir das noções de olho, olhar, cenografia, ambiente e paisagem eram chaves metafóricas sobre práticas filmicas desejadas que se realizavam como práticas de escrita em *Cinema*, na materialidade das trocas entre textos e imagens usadas, notadamente fotografias, que davam origem a práticas de leituras combinadas a práticas visuais.

A tendência nacionalista parece ter adquirido um ponto culminante no debate acerca de *Ossessione*, película que mobilizou o *staff* de *Cinema* e que atingiu também outras publicações como a revista *Si Gira*. No filme trabalharam membros da redação da revista *Cinema*, a qual o tratou como um manifesto visual de as propostas defendidas na escrita da revista. O filme foi debatido ainda em 1942, quando a discussão sobre o realismo estava plenamente em voga, após a repercussão dos textos de autores como De Santis e Alicata, que foi assumida por outros autores como Antonio Pietrangeli, que declarava que “na arte não há renovação se não há realismo” (PIENTRANGELI, 1942, p. 393).

Pietrangeli combinou as demandas dos realistas à de De Santis ao redor de um mesmo princípio de novidade. Ele afirmava que o filme que

13 Visconti escreveu dia 28 de outubro para Alicata declarando seu amor a Verga e mencionando o roteiro de *Ossessione*. Cf. LUSSANA, 2002, p. 1092.

14 Também Cesare Zavattini apresentou muitas contribuições a essa tradição. Contudo, no decorrer de sua obra, o roteirista, crítico e articulador oscilou entre níveis diversos de tematização do passado.

estava sendo realizado por Luchino Visconti, *Ossessione*, seria uma obra na qual:

toda uma humanidade espoliada, descarnada, ávida, sensual e feroz criada pela cotidiana luta pela existência e pela satisfação dos instintos irrefreáveis [...] Criaturas humanas, as quais palpitam traços de sua dolorosa verdade [...] [que se movem] entre árvores verdadeiras, na erva, no campo, nos prados, entre os elementos naturais, ou nas zonas acidentadas e destruídas da periferia citadina onde toda pedra, todo canto quebrado, todo caminho, todo pátio narra, na usura de sua fisionomia originária, *toda a longa história do cotidiano arruinado* dos homens (PIETRANGELI, 1942, p. 394, grifos do autor).

Entusiasmado com a paisagem italiana concebida em *Ossessione*, Pietrangeli realçava os elementos do arruinamento. A intervenção de Pietrangeli usou uma caracterização espacial, elencando espaços e suas populações ao redor do princípio do *cotidiano humano* e *verdade* de suas circunstâncias, que se *revelaram* em forma filmica. Trata-se de mostrar as gentes italianas e de realçar o ser humano arruinado num ambiente de “dolorosa verdade”, sendo que os personagens:

[...] não saberiam se mover nas maquetes desenhadas dos teatros posados, mas entre arvores verdadeiras, na grama, no campo, nos prados, entre elementos naturais, ou nas zonas acidentadas e quebradas da periferia urbana onde cada pedra, cada ângulo emburacado, cada caminho, cada jardim narra, na usura de sua fisionomia originária, *toda a longa história da ruína cotidiano* dos homens (PIETRANGELI, 1942, p. 394).

A metáfora da ruína do homem contida no ambiente fora de estúdio remetia ao filme “mais realista possível”, revelando dois cruzamentos no ensaio: a perspectiva antifascista da *Cinema* e a ideia de vida espoliada, que podia ser exposta como uma fisionomia, ou seja, uma *forma visível*. O *tropo* da *ruína* foi usado para qualificar a destruição do ambiente e das

pessoas, imagem do abuso do homem e também da verdade sobre a realidade apresentada¹⁵. Para Pietrangeli, homem, natureza e tempo gozariam de uma mesma extensão a partir dos signos visíveis.

O aspecto a ser destacado nessa discussão é de que a *fisionomia carrega uma história*, cujo sintoma são as formas visíveis de um presente de batalha e de destruição humana. O *Ossessione*, desejado por Pietrangeli e outros críticos, foi marcado pelo realismo e pela “verdade” das situações e personagens. Consolidava-se, assim, o princípio do espelhamento entre homem e espaço na qualificação da cenografia de um filme.

Curiosamente, o artigo hoje muito célebre de Luchino Visconti, *Il cinema antropomórfico*, de 1943, publicado na *Cinema* e lançado pouco depois do filme, ia na contramão dessa leitura, ao apresentar fraco interesse pela fisionomia dos espaços e um forte acento sobre o *ethos* do homem. O diretor afirmava que o cinema o “havia conduzido no empenho de contar histórias de homens vivos: homens vivos nas coisas, não as coisas por si mesmas” (VISCANTI, 1943, p. 108), e que se devia reconhecer a vida de um homem na superfície dos seus atos, inclusive, nos objetos inanimados. O texto de Visconti apresentava um desvio em função de um dramático antropomorfizado que, no geral, representava uma perspectiva antropológica pré-etnológica¹⁶.

Para Visconti, seu primeiro longa-metragem apresentava um interesse dramático em integrar espaços e personagens, remontando com isso a uma ambientação que só poderia ser pensada a partir de uma chave dramática, tal como afirmado por Giuseppe De Santis anos antes. O texto de Visconti dialogava mais com a preocupação do real e do realismo que já se organizava ao redor das chaves de *ethos* e que tentava estabelecer vínculos

15 Trata-se de um *tropo* da ruína e da decadência, uma das bases fundamentais da paisagística fílmica dos anos de guerra. Será na abertura semântica do *tropo* da ruína que emergirá parte do tratamento da iconografia do realismo/neorealismo do pós-guerra, quando depois do lançamento de *Roma, città aperta* (1944), a ruína será deslocada pela coisa/tropo do escombros tematizado nos filmes de Rossellini e De Sica, nos roteiros e no interesse pela viagem pela Itália de Zavattini. A ruína retornará fortemente em *La Terra Trema*, o segundo filme de Visconti, quando o neorealismo começará a se despedir do *tropo* do escombros. Cf. PARIGI, 2014.

16 Importante entender que um interesse etnológico, como o de Visconti, não configurou uma atitude etnológica em 1943. O olhar etnológico como componente da encenação cinematográfica é interessado pela alteridade cultural dos sujeitos-personagens. Assume frequentemente, por exemplo, uma idealização das diferenças a partir do agenciamento de aspectos como o trabalho, a religião, os costumes e o ambiente. A atitude etnológica fílmica está próxima das noções de registro-documentação do mundo social como encenação cinematográfica e intervenção ideológica e epistemológica orientada. É um *framing* interpretativo de cineastas e da escritura sobre filmes da crítica cultural e na imprensa. Cf. SANTIAGO JR., 2014.

com gêneros literários. O texto era também subversivo e antifascista, porque fora publicado em setembro de 1943. Em junho-julho de 1943, a Itália capitulou com a invasão aliada, sendo Mussolini destituído. Em meio a esse contexto, a revista *Cinema* continuou sendo publicada após a queda do regime, quando também Vittorio Mussolini fora destituído do cargo de editor-chefe e Gianni Puccini assumiu a edição. Ela publicaria 5 números antes de ser definitivamente fechada no final de 1943, com a invasão alemã. Nesse meio tempo, o ataque e crítica a pessoas, políticas ou signos culturais fascistas esteve liberado e o *Il Cinema antropomórfico* tinha por fim orientar uma nova atitude cinematográfica antifascista interessada no *ethos* do homem e na “dialética da vida”:

A vocação não existe, mas existe a consciência da própria experiência, o desenvolvimento dialético da vida de um homem em contato com os outros homens, penso que somente através uma experiência sofrida, cotidianamente estimulada por um afetuoso e objetivo caso humano, se possa chegar à especialização [...] [um trabalho] só será válido se for produto de uma múltipla testemunha da vida, se for uma manifestação da vida (VISCONTI, 1943, p. 108).

A imagem da vida e da arte combinava o conceitual marxista-dialético, a experiência como origem da consciência, trabalho modificando o homem em sociedade, e realidade como resultado da integração entre homens. Nesse âmbito, Visconti, emergia com um texto subversivo:

A experiência me ensinou sobretudo que o peso do ser humano, a sua presença é a única “coisa” que verdadeiramente enche o fotograma; que o ambiente é por ele criado, pela sua presença viva (...) a sua momentânea ausência no retângulo luminoso reconduz todas as coisas a um aspecto de uma natureza não animada (VISCONTI, 1943, p. 109).

Ele combinou a demanda pela vida na arte ao primado da experiência do homem sem acentuar o ambiente. Este só tem significado na medida em que está em relação com os seres humanos, e a vida passou

a ser vista como um elemento do presente, que podia desenvolver-se em ambientes decadentes.

Curiosamente, a imagem que ilustra a primeira página do ensaio de Visconti é uma reprodução fotográfica de um cenário de *Ossessione*, que apresentava o prédio da Trattoria ficcional, uma construção desgastada e empobrecida¹⁷ (Fig. 5). Lembremos que nas cenas do filme¹⁸ muitos ambientes e edifícios eram construções desgastadas, sendo este um motivo visual que não era mencionado no ensaio de Visconti. O texto de Pietrangeli, que transformara *Ossessione* em manifesto, por sua vez, tomava a ruína como o tropo pelo qual a fita deveria ser compreendida. Em *Il cinema antropomorfico*, Visconti evitou esse elemento, mas a reprodução fotográfica de um “exterior” de *Ossessione* aponta para essa direção (Fig. 6). Foi na impressão gráfica e fotográfica das imagens que o gosto pelo desgaste emergiu em *Cinema*, ocasião em que pela primeira vez, com o filme de Visconti, apresentava-se imagens de sets de um filme atual que eram a expressão visual, por meio dos desgastes dos edifícios e de objetos, da tão desejada cenografia. A reprodução entrava em choque com um não-dito do ensaio: os ambientes arruinados.

Fig. 5: artigo “Il Cinema Antropomorfico”. *Cinema*, Roma, ano VIII, v. II, n. 173-173, 25 set 1943, p. 108-109. Acervo: Cineteca di Bologna, Bologna, Itália. Fonte: acervo pessoal.



17 O ambiente do filme permite pensar o diálogo com as pranchas do livro fotográfico *Occhio Quadrato*, de Alberto Lattuada, publicado em 1941. Por motivos de espaço, não foi possível inserir esse material neste texto.
18 Isso pode ser acompanhado por uma análise filmica do próprio filme. Infelizmente, não há espaço aqui para analisar tais motivos visuais nas películas.

Fig. 6: detalhe de um cenário com a Trattoria de *Ossessione*. *Cinema*, Roma, ano VIII, v. II, n. 173-173, 25 set 1943, p. 108. Na legenda se lê: “Um exterior de *Ossessione*, direção de Luchino Visconti”. Acervo: Cineteca di Bologna, Bologna, Itália.

Fonte: acervo pessoal.



Mais importante: é evidente a circunstância editorial, algo que emergia na revista no *design* da paginação dupla, com uma ilustração destoante do discurso de Visconti. Esse mesmo exterior apareceria em outras reportagens, tanto na *Cinema* como em outras revistas, chegando inclusive, a ilustrar outro texto de Antonio Pietrangeli na revista *Si Gira*, em um editorial (**Fig. 7**) que, curiosamente, sequer debatia o filme, mas o papel dos intelectuais (cineastas e críticos engajados no debate cultural) no cinema realista. Novamente, ali o arruinamento é um dado visual e não algo dos discursos escritos.

Fig. 7: páginas do editorial *Ancora per gli intellettuali*, da revista *Si Gira* nos quais aparecem os exteriores de *Ossessione* e, novamente, a Trattoria marcada pelo desgaste. Fonte: *Si Gira*, Roma, n. 3-4, ano III, n. 3-4, abr-mai 1943, p. 2-3. Acervo: Cineteca Nazionale, Roma, Itália. Fonte: acervo digital da Biblioteca Luigi Chiarini.



Deve-se lembrar que, nas tradições visuais e literárias da península itálica, a *ruína* é um *tropo* visual comum. Ela adquiriu cidadania cultural no Renascimento e se consolidou na cultura italiana a partir do século XVIII, destacando-se o papel fundamental de alguns arquitetos, como Giovanni Battista Piranesi. A ruína estava ligada à transformação de lugares, artefatos e construções em sinais do passado que convivem no presente. Mais tarde, no romantismo, a ruína tornou-se um dos tópicos nostálgicos de confronto com grandes forças da natureza, que remetiam aos estados de espírito e à subjetividade, uma vez que permitia a identificação fraturada do tempo, seja este histórico, mítico ou subjetivo. Não por acaso, aquela foi a época da emergência de um apreço afetivo pelas fraturas e rachaduras, as mesmas qualidades que atrairiam Antonioni e Pietrangeli no século seguinte.

A ruína, como o fragmento, não depende de uma narrativa em si mesma, mas permite a formação de narrativas. É consenso que após a Grande Guerra (1914-1918) a ruína deixaria muitos dos campos semânticos para ser cada vez mais associada ao escombros. Contudo, o período entreguerras foi a época da consolidação da legislação patrimonial nos países europeus,

inclusive, na Itália¹⁹. Isso conferiu à ruína e ao monumento histórico uma nova vida semântica.

O interesse pelos muros e moinhos em desaparecimento, gastos pelo tempo, expostos por Antonioni como fragmentos do passado, permitiriam entender o presente. Quando Pietrangelo, ainda antes do lançamento de *Ossessione*, incorporou a ruína como tropo e articulou seus personagens como sujeitos na *história*, algo estava mudando: a paisagem era composta por múltiplas temporalidades, sendo realizada numa troca entre fotografias de autores de textos ou seus colaboradores, impressas nas páginas de *Cinema*, as quais dialogavam diretamente com as ideias propostas. O debate sobre a paisagem, portanto, era construído na combinação entre textos e imagens e construíam práticas de leitura e de olhar, nas quais encontrar a paisagem italiana era identificar os signos da *experiência do presente composta de tempos e elementos diversos*.

Considerações Finais

A abordagem apresentada acima, sobre a história da paisagem como combinação de práticas de leituras e práticas visuais na passagem dos anos 1930 para os anos 1940, ocupa-se da composição da visualidade por meio do funcionamento das imagens, identificando como grupos sociais se comportam ao criar as referências de olhar e os ícones pelos quais conseguem constituir certas práticas culturais. O interesse aqui foi em entender a *configuração de mundo* (no passado e no presente) que as imagens tornaram possíveis, e como, por meio das metáforas visuais e práticas visuais fotográficas na imprensa, notadamente na revista *Cinema*, a paisagem emergiu numa dada conjuntura histórica da cultura fílmica.

Foi demonstrado como surgiu uma nova tradição de paisagem fílmica, inicialmente, a partir de 1939, com a abordagem algo intimista de Michelangelo Antonioni e Umberto Franciscis e explicitamente negadora do olhar turístico. Nesse momento inicial, despontava uma caracterização

19 Sobre isso Cf. GIOVANONNI, 2013.

visual do presente por meio de traços visuais que realçavam a temporalidade de ambientes, naturais ou não, e de objetos. Nesse momento, o uso de fotografias nos ensaios publicados em *Cinema* foi fundamental. Por meio das fotos impressas nas páginas da revista, a paisagem reivindicada a compor os filmes italianos não era apenas indicada, mas também materializada como imagem no espaço público através da imprensa, inaugurando uma dialética entre fotos e filmes que seriam realizados. A partir de 1941, a reflexão sobre a paisagem passou a buscar referências diretas da arte pictórica e da literatura, e com Giuseppe De Santis e Mario Alicata surgiu a ideia da paisagem como gênero ou ambiente dramático cada vez mais nacionalista. No diálogo com a literatura, principalmente, começava a se consolidar a chave do verismo como a maneira de debater e propor uma paisagem. Em muitos dos ensaios acima discutidos, as imagens que mostrariam as paisagens desejadas para os filmes italianos foram reprodução de fotografias de fitas francesas e estadunidenses, com um ou outro caso de filme italiano como exceção raríssima. Neste segundo caso, a aparição dos *fotogramas* de filmes e imagens promocionais estabeleceu também a dialética entre filme e foto, na medida em que impressas nas páginas de *Cinema* as imagens dos filmes adquiriam estatuto fotográfico sem deixar de serem filmicas.

Encontrar as imagens, elaborar o olhar para um país ainda não visto, buscando ambientes e paisagens que permitissem mostrar as pessoas e os espaços italianos não exibidos foi uma marca dessa conjuntura que não se confundia - ainda - com o que um dia seria conhecido como neorealismo. Surgiam posturas frente às imagens a serem *produzidas* sobre espaços, sobre filmes e fotografias que já haviam sido realizadas e sobre imagens que precisavam ser produzidas.

Cinema, notadamente a partir da discussão sobre o filme *Ossessione*, fora um loci no qual as caracterizações dessas demandas (os detalhes inauditos dos ambientes não vistos e o quadro nacional) foram apresentadas de formas conflitantes, sempre combinando descrição de filmes, usos de metáforas e usos de imagens como fotografias e fotogramas de filmes. A fotografia, nesse caso, foi fundamental, como ilustram as fotografias pessoais de Mario Alicata, com imagens com parca identificação efetiva (não se sabe bem o onde das fotos ou quem estava nelas): as fotos de família eram o mundo real que precisava ser transformado em filme, contudo, a realidade desse mundo e sua paisagem só ficava clara quando mostrado como *fotografia impressa e pública*. Os fotógrafos eram, por

vezes, os próprios críticos ou seus colaboradores imediatos, muitos deles futuros cineastas (Antonioni, De Santis). Fotografias, fotogramas e imagens promocionais usavam sinais do cotidiano, do não-visto, do não-turístico, das paredes e ambientes que encarnam o tempo e a história, fossem estes naturais ou não.

Fundamentalmente, tratou-se de *produzir a paisagem como fotos*; de oferecer ao olhar como parte da e na revista ilustrada a paisagem que deveria existir como filme e cinema, unindo em jogo intertextual (e paratextual) escritos e imagens. Quando *Ossessione* foi tematizado, esse movimento se fundiu: o tratamento editorial dado ao filme em Cinema, principalmente, mas também em outras revistas, destacou da película fotografias de cenários e fotogramas nos quais a paisagem como ruína, antes só realizada na fotografia, foi afinal apresentada como paisagem fílmica italiana, realizada e materializada na fita de Visconti. Mas ainda antes do filme sair, a paisagem também foi apresentada primeiro como reprodução fotográfica na imprensa.

Trata-se, enfim, de práticas do olhar voltadas à configuração de espaços a partir de múltiplas demandas, sempre trabalhando, em alguma medida, *em uma retórica da falta – escritos que realçam o que falta ao cinema italiano, o que falta aos filmes e o que precisa ser feito – com uma visualidade da presença da paisagem desejada e produzida como discurso e fotografia impressa*. Naturalmente, isso não significa que não houvesse paisagem no cinema italiano de então. Havia tratamento de espaços, cenários e constituição de paisagens.

Segundo Ulliano Lucas e Tatiana Agliani (2015, p. 77), em *Cinema*, a fotografia foi usada para transpor em imagens as ideias, princípios e projetos descritos nos artigos dos intelectuais²⁰. Contudo, argumentamos que mais do que transpor, a combinação da fotografia como parte do material ilustrado era uma *materialização efetiva* da paisagem como uma prática editorial. A questão é que essas fotografias não eram tratadas por meio das chaves hegemônicas, porque o campo cinematográfico italiano de meados dos anos 1930 e na primeira metade da Segunda Guerra Mundial era um campo de disputas no qual críticos e cineastas interessados em

20 A importante seção *Fotografia-racconto* (Fotografia-relato), que iniciou no n. 103, de outubro de 1940, sempre é lembrada como um dos principais itens da revista para comprovar esta tese. Ela também é mencionada por Zavattini em suas memórias. Cf. LUCAS, AGLIANI, 2015.

nele se afirmar (Michelangelo Antonioni, Umberto Franciscis Giuseppe De Santis, Antonio Pietrangeli e Luchino Visconti), bem como críticos de cinema (Maria Alicata e Umberto Franciscis), disputavam um lugar ao sol, primeiro sob o fascismo e, depois, na crise deste.

Neste trabalho, contamos, em alguma medida, uma história de *tropos*/ícones que se desenvolveram em paratextos cinematográficos, os quais informavam a cultura fílmica em publicações como a revista *Cinema*, elaborando chaves de compreensão e apreensão do cinema que existia e daquele que se desejaria que existisse. Se aqui escreveu-se sobre uma iconologia da paisagem do cinema italiano do entreguerras e da guerra, as práticas visuais tratadas diretamente remetem também a uma arqueologia das mídias, que permite identificar a migração de imagens entre diferentes suportes, interconectando as diversas condições de sujeitos que estão em questão (DE BERTI, 2009). O leitor de *Cinema* era concebido e orientado por essa publicação como um espectador de fotos e de filmes, um visualizador das imagens e textos publicados; um sujeito formatado a partir de uma condição de leitor/espectador que recebe um material editorado, combinando mídias diversas, como fotografias, gráficos, diagramas, desenhos, ilustrações, que eram movidos na revista.

Um crítico-fotógrafo como Michelangelo Antonioni, produzindo imagens para prospecção fílmica que terminam publicadas, ou um historiador-fotógrafo, como Francesco Pasinetti, que realizava fotografia amadora, tiveram suas fotos incorporadas a *Cinema*, criando outra dimensão para a paisagem que era então reclamada. Se realizar fotografias faz de um sujeito um fotógrafo, a sua publicação em revista coloca tais imagens em condições públicas – entendida essa condição como uma maneira de fazer circular material fotográfico na arena cultural por meio de algum dispositivo ou instituição além da própria condição de realização do ato fotográfico ou de seu arquivamento. Trata-se de fotografia que *foi feita pública* para sujeitos orientados como leitores/espectadores da revista *Cinema*.

Compreender alguns dos funcionamentos das imagens permite surpreendê-las em uma interação histórica inusitada na formulação da paisagem, tentando escapar da chave hegemônica de interpretação historiográfica do período tratado, a qual afirma que a paisagem ou foi uma descoberta do neorrealismo (FABRIS, 2016) ou por este foi inventada (BRUNETTA, 2015). Ora, o neorrealismo foi (seria) um dos futuros das noções, metáforas e fotografias que aqui tratamos. A rigor, os fragmentos

de cotidiano e passado, a cenografia antiturística, o espaço integrado aos dramas humanos, a Itália verista e a paisagem foram apropriados pela discussão realista e neorrealista que se construiu no pós-guerra. Surpreender outros passados nas práticas visuais e de leitura, montando outra temporalidade para elas, significa desviar do “destino” neorrealista que hoje retrospectivamente parece impor-se na historiografia²¹.

As práticas visuais aqui abordadas, encontradas na materialidade das revistas, apontam-se como uma paisagem nova, que era formulada na integração de escritos e imagens com uma abertura de futuro que ainda será neorrealista. Como afirma Peter Geimer (2015), indagar sobre como uma imagem cria ou se torna um sinal de passado é tão mais poderoso quando aceitamos que, no começo, ela tinha muitos futuros ainda não diferenciados.

Fontes

ALICATA, Mario. Ambiente e società nel racconto cinematografico. *Cinema*, Roma, ano VII, v. I, n. 135, p. 74-75, fev. 1942.

ALICATA, Mario; DE SANTIS, G. Ancora di Verga e il cinema italiano. *Cinema*, Roma, ano VI, v. II, n. 130, p. 314-315, 25 nov. 1941a.

ALICATA, Mario; DE SANTIS, G. Verità e poesia: Verga e il cinema italiano. *Cinema*, Roma, ano VI, v. II, n. 127, p. 216-217, 10 out. 1941b.

ANTONIONI, M. Un film sur il fiume Po. *Cinema*, Roma, ano IV, v. I, n. 68, p. 254-257, 25 abr. 1939.

BLASETTI, Alessandro. *Cinematografo*, Roma, ano I, v. 1, p. 1, 6 mar. 1927.

BONTAI, Giuseppe. Il cinema e i bambini. *Bianco e Nero*, Roma, ano III, n. 8, p. 5-7, ago. 1939.

21 Infelizmente não há espaço, neste texto, para desenvolver esta fortuna e crítica historiográfica, tema que mereceria uma explanação mais ampla. Stefania Parigi (2014), por exemplo, que menciona a dificuldade de pensar a história do cinema italiano que não transforme os anos de guerra, antes de *Roma Città Aperta*, apenas em uma preñúncio neorrealista.

CHIARINI, Luigi. Premessa. *Bianco e Nero*, Roma, ano III, n. 8, p. 10-18, ago. 1939.

DE FEO, Luciano. Cinema. *Cinema*, Roma, ano I, v. 1, p. 5-8, 10 jul. 1936.

DE SANTIS, G. Film di questi giorni. *Cinema*, Roma, ano. VII, v. I, n. 133, p. 24-25, 10 jan. 1942.

DE SANTIS, G. Il linguaggio dei rapporti. *Cinema*, Roma, ano VI, v. II, n. 132, p. 388, 25 dez. 1941a.

DE SANTIS, G. Per un paesaggio italiano. *Cinema*, Roma, ano VI, v. I, n. 116, p. 262-263, 25 abr. 1941b.

FRANCISCIS, Umberto de. Scenografia vera. *Cinema*, Roma, ano V, v. 1, n. 88, p. 108-113, 25 fev. 1940.

MONTESANTI, Fausto. Della ispirazione cinematografica. *Cinema*, Roma, ano VI, v. II, n. 129, p. 280-281, 10 nov. 1941.

PIETRANGELI, Antonio. Analisi spettrale del film realistico. *Cinema*, Roma, ano VII, v. II, n. 146, p. 393-394, 25 jul. 1942.

RAVA, Maurizio. I popoli africani dinanzi allo schermo. *Cinema*, Roma, ano I, v. 1, p. 9-11, 10 jul. 1936.

Fontes

AUGUSTO, Celina Vivina Lima. *O gênero cinematográfico comédia all'italiana: uma proposta de estudo*. 220 f. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) -Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

DE BERTI, Raffaele. Il nuovo periodico: rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume. In: DE DE BERTI, Raffaele; PIAZZONI, Irene (orgs.). *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*. Milano: Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2009. p. 3-64.

BRUNETTA, G. P. (org.). *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*. Torino: Edizione della Fondazione Giovanni Agnello, 1996.

BRUNETTA, G. P. 'E un dia repente aqui el cinema italiano explodindo con Roma città aperta'. In: GUERRA, M. (org.). *Invenzioni dal vero: discorsi sul neorealismo*. Parma: Edizioni Diabasis, 2015. p. 21-43.

BRUNETTA, G. P. *Cent'annidi cinema italiano: 2. Dal 1945 ai giorninostri*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2004.

BRUNETTA, G. P. *Storia del cinema italiano*. Roma: Editori Riuniti, 1993. (v. 2)

CAVALLO, P. *Viva l'Italia: storia, cinema e identità nazionale (1937-1962)*. Napoli: Liguori Editore, 2009.

COSTA, A. Paesaggio e cinema. In: MADONADO, T. (org.). *Paessagio: immagine e realtà*. Milano: Electa, 1981. p. 339-357.

COSTA, Helouise. Surpresas da objetiva: novos modos de ver nas revistas ilustradas modernas. In: SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Edunicamp, 2012. p. 153-174.

FABRIS, M. *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: Edusp, 1996.

FERRO, M. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

GEIMER, Peter. Photography as a "space of experience": on the retrospective legibility of historic photographs. *Getty Research Journal*, Chicago, v. 7, p. 97-108, 2015.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê editorial, 2009.

GEERTS, Walter; CACIORGNA, Marilena; BOSSU, Charles (orgs.). *Scipione l'africano: un eroe tra rinascimento e barocco*. Milão: Jaca BOOKS, 2014.

GIOVANNONI, G. Gustavo *Giovannoni: textos escolhidos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

GRIGNAFFINO, G. Il Po si muove: da *Ossessione* a *Paisà* resalendo fino a Il Grido. In: MADONADO, T. (a cura di). *Paessagio: immagine e realtà*. Milano: Electa, 1981. p. 291-293.

LUSSANA; Fiamma. Neorealismo critico: politica e cultura della crisi in Luchino Visconti. *Studi Storici*, Roma, ano 43, n. 4, p. 1083-1103, out./dez. 2002.

LUCAS, AGLIANI, Tatiana. *La realtà e lo sguardo*: storia del fotogiornalismo in Italia. Torino: Einaudi, 2015.

MENESES, U. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, 2004.

MINUZ, A. Neorealismo, italianità e storia sociale del cinema. In: GUERRA, M. (org.). *Invenzioni dal vero*: discorsi sul neorealismo. Parma: Edizioni Diabasis, 2015. p. 159-172.

MITAYNE, Hélène. “*Mettere a fuoco il cinema*”: il ruolo della fotografia nei rotocalchi cinematografici italiani (1927-1954). 306 f. 2016. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Ca’Foscari de Venezia, Venezia, 2016.

MITCHELL, W. T. J. (org.). *Teoría de la Imagen*. Madrid: Akal, 2009.

MORREALE, E. Viaggi in Italia, viaggi a Luzzara. Su Zavattini e dintorni. In: GUERRA, M. (a cura di). *Invenzione dal vero*: discorsi sul neorealismo. Parma: Edizioni Diabasis, 2015. p. 65-76.

PARIGI, S. *Fisiologia dell’immagine*: il pensiero di Cesare Zavattini. Milano: Lindal, 2006.

PARIGI, S. *Neorealismo*: il nuovo cinema del dopo guerra. Venezia: Marsilio, 2014.

ROCHE, T. Neorealimo/paesaggio. In: GUERRA, M. (org.). *Invenzioni dal vero*: discorsi sul neorealismo. Parma: Edizioni Diabasis, 2015. p. 255-266.

RUSSO, A. *Storia culturale della fotografia italiana*: dal neorealismo al postmoderno. Torino: Einaudi, 2011.

SANTIAGO JR., F. das C. F. ... E a etnologia fez os cineastas sonharem: olhar etnológico e alteridade no cinema brasileiro entre 1970 e 1980. *Boletim do Museu Paranaense Emílio Goeldi*, Belém, v. 9, n. 2, p. 417-443, maio/ago. 2014.

TORRE, Roberto Della. *Invito al cinema*: le origine del manifesto cinematografico italiano (1895-1930). Milano: EDUCatt, 2014.

ENVIADO EM: 08/09/2021
APROVADO EM: 09/10/2021