

HISTÓRIA CULTURAL: O CINEMA COMO REPRESENTAÇÃO DA VIDA COTIDIANA E SUAS INTERPRETAÇÕES

YVONE DIAS AVELINO*
MARCELO FLÓRIO**

RESUMO

O presente artigo pretende discutir as possibilidades de trabalho do historiador sob a perspectiva da História Cultural, que encontra um universo rico, de múltiplas interpretações e reflexões. Através de um fio condutor, a linguagem, que intermedia e nos leva a incursões as mais diversas, no cotidiano, somos levados aos estudos que interseccionam culturalmente História e Cultura. Nessa dimensão de análise, o trabalho com o documento cinematográfico, foco de nossas reflexões aqui postas, possibilita o resgate da historicidade de práticas culturais cotidianas, onde a interpretação referenda as intencionalidades do cineasta, isto é, suas representações da realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Neo-Realismo, história cultural, representação.

ABSTRACT

The objective of this study is to discuss the possibilities of the historian duties from the Cultural History perspective, which finds a rich universe of multiple interpretations that goes through a central thread to findings brought on situations like mishaps, cheerfulnesses, sudden surprises and everyday breakouts. For instance, one of the reflections developed by the Cultural History are the overlapped studies of Science, History and Culture. From this analysis dimension, the cinematographic work study allows a historian to recover the historicity of the cultural practices, in the case of the interpretation of the filmmaker intentions, in other words, his reality representations.

KEYWORDS: Neo-Realism, cultural history, representation.

História Cultural e Cinema: Práticas e Representações

Nos anos 80, o Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, depois de algumas reuniões e discussões entre os pares, optou por mudar as suas Linhas de Pesquisa de “Movimentos Sociais” e “Ideologia”, compostas por reflexões de cunho iminentemente marxista, para o eixo central História e Cultura, criando as Linhas de Pesquisa que ainda hoje fazem parte de seu currículo: “Cultura/Cidade”, “Cultura/Trabalho” e “Cultura/Representação”. Estas mudanças ocorreram pelo interesse despertado entre os historiadores nos novos estudos em História Cultural, que implicavam em representações e bifurcações das preocupações da História Social, com orientação marxista, e a nova corrente, com uma virada e abordagem linguística, ou seja, uma releitura dos conceitos de História Social.

Vários outros Programas no Brasil, cujas Linhas de Pesquisa eram em História Social e História Econômica passaram para o eixo da História Cultural. Outros Programas que foram surgindo centraram-se diretamente na História Cultural. Segundo indicações do Professor Doutor Diogo da Silva Roiz, pesquisador do Departamento de História da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS,

(...) as pesquisas nos últimos vinte anos estão concentradas em História Cultural, perfazendo um total de 80% de tudo que tem sido produzido nas Universidades brasileiras, tornando-se uma temática constante no mundo inteiro.¹

Desde então, observamos uma riqueza de produções nessa área, gerando um imenso lucro para o mercado editorial, dadas as temáticas deveras significativas que se desdobram, que seduzem o leitor e implicam em hipertextos, ou seja, uma obra remete o leitor a outra, que remete a outra, assim por diante, envolvendo uma sociedade que antes, talvez, não tivesse tanto interesse pelos títulos apresentados. Então, usando uma

expressão popular, poderíamos dizer que a História se “desbloqueou”, estabelecendo diálogos importantes e substanciosos com vários ramos do conhecimento, exercendo nos agentes dessas relações o inter, o multi e o transdisciplinar.

Uma das reflexões desenvolvidas em História Cultural são os estudos que interseccionam Cinema, História e Cultura. O historiador francês Marc Ferro compreende a análise cinematográfica como a possibilidade do resgate da historicidade de relações sociais e práticas culturais caso a análise interpretativa referende as intencionalidades do cineasta, isto é, suas representações da realidade.² Dentro dessa dimensão de análise, o filme pode representar as contestações sociais, de modo a fazer aflorar o “latente por trás do aparente” e o “não-visível através do visível”, isto é, os silêncios de sujeitos sociais que muitas vezes não conseguiram imprimir suas falas em documentações escritas e que podem ser capturadas pelo imagético. Para atingir esse intento, o caminho epistemológico proposto por Ferro está em conceber a imagem enquanto documento histórico e não como documento que ilustre, confirme ou desmintas o saber escrito, mas que ao contrário disto, desvele modos de vida e suas diversas maneiras de resistir no cotidiano.

Se pensarmos a História e o papel do historiador ao utilizar uma narrativa para produzir as mais diversas interpretações de um acontecimento, estabelecemos a recuperação dos cacos e dos ruídos polifônicos do passado, de modo a criar uma relação nem sempre apaixonante, mas extremamente necessária, como no caso do cinema neo-realista. O historiador, ao buscar outras áreas de conhecimento que o seduzam, dialoga com elas. Contudo, não abandona o elemento documental, mesmo ao se afastar momentaneamente da História, o que nos permite observar que há sempre, parafraseando Mircea Eliade, um eterno retorno à História.³

O historiador encontra um universo rico, de múltiplas interpretações, através de um fio condutor, que o leva a conclusões através de percalços como sustos, alegrias, sobressaltos e rupturas, como pensa Certeau, “(...) o historiador se instala na fronteira, onde à lei de uma inteligibilidade, encontra seu limite como aquilo que deve incessantemente ultrapassar (...)”.⁴

Buscando inspiração em Franz Boas que, no início do Século XX fez uma aproximação entre História e Antropologia,⁵ até hoje bastante utilizada, chegando a influenciar obras como *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, discípulo de Boas, acreditamos que a guinada para a História Cultural permitiu ao historiador avanços mais expressivos nos diálogos constantes com outras áreas, onde antes não se atrevia.

A definição de Cultura nem sempre vem da Antropologia. Alfredo Bosi define-a a partir da linguística e da etimologia da palavra cultura/culto/colonização, verbo latino “colo”, que significa “eu ocupo a terra”, não só no sentido de agricultura, mas na produção de valores e conhecimentos.⁶ Na segunda metade do Século XX, com a História Nova, e as conexões entre a História e outras áreas do conhecimento, com temas mais voltados para o cotidiano e as mentalidades, proliferaram-se os trabalhos em História Cultural. É correto afirmar que a História Cultural é, na realidade, aplicação de um outro nome para aquilo que nos anos 70 era chamado de “História das Mentalidades”. Esta História Cultural resulta em uma especial afeição pelo informal e, sobretudo, pelo popular, ou melhor, pela popularização, ou seja, pelo encontro e disseminação dos saberes.

Um exemplo disso em histórias mais recentes é “O Grande Massacre dos Gatos”, de Roberto Darnton, que visita a sociedade francesa do Século XVIII. Também podemos apontar o historiador americano Lynn Hunt, com sua obra “A Nova História Cultural”, produzida em quatro ensaios, onde analisa a história da cultura à moda

de Foucault, a história da cultura dos “historiadores”, comparando as ideias de Thompson e Natalie Davis, a história da cultura de inspiração antropológica, comparando Geertz e Sahlins, e a história cultural relacionada à crítica literária e a discussão das relações entre história e literatura, comparando Hayden White e Dominick La Capra. Ou seja, no conjunto da obra, comprova o autor a citada pluralidade que caracteriza e dissemina a História Cultural.

Citamos também o italiano Carlo Ginzburg, com a obra “o Queijo e os Vermes”, sobre as ideias de um moleiro condenado como herege pela Inquisição Papal do Século XVI. Foi nesta pesquisa que Ginzburg abandonou o conceito de mentalidade e adotou o de cultura popular, ou seja, uma continuidade do processo.

A cultura popular, segundo Ginzburg, se define antes de tudo pela sua oposição à cultura letrada ou oficial das classes dominantes, o que confirma a preocupação do autor em recuperar o conflito de classes, numa dimensão sociocultural globalizante. (...) o moleiro Menocchio personifica (...) não a cultura popular em si, mas o complexo processo de circularidade cultural presente num indivíduo que, embora egresso das classes subalternas, sabia ler, e com certeza lera certos textos produzidos no âmbito das classes dominantes, filtrando-os através de valores da cultura camponesa.⁷

Roger Chartier, com o conceito de representação, em sua obra *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*, afirma que o social só faz sentido nas práticas culturais, e que as classes e grupos só adquirem identidade nas configurações intelectuais nos símbolos de uma realidade contraditória representada.

No Brasil, Sandra Pesavento, em “História e História Cultural”, no decurso de oito capítulos, preocupou-se em refletir as principais contribuições da nova história cultural às pesquisas históricas na contemporaneidade. Segundo Pesavento, as duas principais correntes do pensamento historiográfico criticadas foram o marxismo e o movimento dos Annales, dos quais derivam a nova história cultural, produzida

justamente no interior do marxismo inglês refletida em Thompson, e no movimento dos Annales da França.

Nesta perspectiva, o cinema é uma prática cultural que pode veicular normas desviantes, na medida em que proporciona acesso ao imaginário e desvenda segredos, avessos e lapsos de uma sociedade. Desse modo, o cinema pode ir contra as ordens dominantes preestabelecidas na sociedade e mostrar a inutilidade de determinados poderes/saberes, como os do Estado.⁸

Parte-se também do pressuposto teórico de que a história cultural possibilita interpretar a linguagem cinematográfica a partir da aceção de que os mecanismos de olhar propostos pela tela cinematográfica e jogos de câmera potencializam os modos de percepção da realidade social, alterando os sentidos e as sensações físicas e mentais do ser humano. Para tanto, torna-se extremamente significativo atentar para a concepção benjaminiana de cinema, que permite outras interpretações de análise para além da noção de estética como o campo das belas artes/teoria das artes. Essas questões foram ressaltadas por Norbert Bolz, ao efetuar uma análise filosófica em que propõe que as reflexões de Benjamin sobre cinema estão impregnadas do conceito de estética no sentido etimológico grego de *aisthesis*, ou seja, a estética cinematográfica é concebida como doutrina da percepção humana. Segundo Bolz:

Benjamin não mais pensa no conceito da estética no sentido tradicional para nós, no sentido de uma teoria das belas artes, nem mesmo no sentido de uma teoria das artes, mas pensa na estética a partir de sua etimologia grega, isto é, da *aisthesis*, ou seja, como doutrina da percepção.⁹

Walter Benjamin desenvolve uma crítica à história oficial que se ocupa de uma temporalidade contínua, linear e que entende o passado como passível de ser resgatado na íntegra. O autor aponta que o historiador, ao dialogar com os instantes, as reminiscências e imagens do

passado, pode recuperar o tempo como repleto de “agoras”, de modo a trazer à tona fragmentos e ruínas do cotidiano vivido. Nesse sentido, a estética cinematográfica em Benjamin constitui-se como uma linguagem do fragmentário e, apesar de suas ressalvas em relação ao progresso tecnológico, entende que diante do filme, o espectador trafega por novos territórios de sensibilidade estética e visual. O filósofo empreende interpretações de que o cinema flagra, em imagens, a subjetividade humana através da captura de expressões faciais dos intérpretes, o que faz com que o filme seja uma construção autoral do real, à medida que autor define o encadeamento e seleção das cenas através da montagem.¹⁰

Sobre a possibilidade de apreensão cinematográfica da realidade social, o olhar fílmico captura múltiplas formas de sociabilidades e vivências subjetivas, psíquicas e inconscientes. Nessa dimensão de análise, o filme é um das fontes de conhecimento das cidades, desnuda tanto suas injunções socioeconômicas, como também - ao situar-se entre a cidade real e ideal - aponta para imagens que escapam do olhar cotidiano e expõe recalques da existência humana. O cinema não abarca a totalidade das relações sociais como entidade abstrata, e sim, as ambiguidades, desejos, angústias e aspirações da sociedade no cotidiano e apresenta também um caráter catártico.¹¹ Desse modo, o cinema é compreendido como uma linguagem imagética constitutiva do tecido social e que apresenta o imaginário do cineasta e suas representações do cotidiano vivido com as tensões, conflitos e embates da realidade social, assim como a construção dos personagens e de suas múltiplas tramas são representações de mundo do cineasta que demonstram seus valores, comportamentos e sentimentos.

Este trabalho de pesquisa, refletindo também a partir da concepção de estética moriniana, entende que o cinema possibilita despertar o imaginário humano e o duplo que está presente em nossas imagens mentais, ou seja, nos nossos desejos inconscientes, ideias,

recordações e sentimentos. Edgar Morin enfatiza que a imagem cinematográfica aciona o mecanismo cerebral do duplo, isto é, do conflito permanente entre objetividade e subjetividade. Pensar a questão do duplo - que está em estado latente na subjetividade - é questionar que esteja apenas vinculado às imagens e às formas materiais. Nessa vertente teórica, o encanto imagético é perceber a transferência das imagens mentais para as imagens materiais, o que significa dizer que toda forma também projeta o imaginário humano.¹²

A imagem é parte integrante do ser humano e não nasceu com o advento das técnicas de reprodução; ao contrário, as imagens sempre irromperam na desordenada e conflituosa mente humana de acordo com a cultura de cada povo. Segundo Morin, as primeiras projeções materiais ocorreram através da operação manual:

A qualidade de duplo é, pois, projetável sobre todas as coisas. Projeta-se, noutro sentido, já não apenas em imagens espontaneamente alienadas (alucinações), mas também em e sobre imagens ou formas materiais. Uma das primeiras manifestações de humanidade é, por intermédio da mão artesanal, esta projeção de imagens materiais em desenhos, gravuras, pinturas, esculturas: aquilo a que se chama anacrônica e impropriamente arte pré-histórica.¹³

História, Cultura e Cinema: O Neo-realismo Cinematográfico italiano

A escola neo-realista de cinema italiano teve início com a atuação do diretor Roberto Rossellini em mostrar a capital italiana nos anos 40 de modo realista; um país que, como toda a Europa, havia sofrido grandes danos com a Segunda Grande Guerra Mundial: “A Itália encontrava-se em estado de penúria, destruída pela guerra e Rossellini teve a preocupação de mostrar os locais verdadeiros, filmar a ação num só plano, captando o que se definiu como o real em seu fluir”.¹⁴ O filme *Roma, Cidade Aberta* (*Roma, Città Aperta*), de 1944, inaugurou o que se convencionou chamar de neo-realismo. Os principais cineastas que

integraram essa concepção artística foram também: Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Federico Fellini e Michelangelo Antonioni. De acordo com Fabri, o cineasta Luchino Visconte atribui a paternidade do termo “neo-realismo” a Mario Serandrei.¹⁵

Vittorio De Sica, diretor da obra analisada neste artigo, nasceu na Itália em 1901 e faleceu em 1974. Sua estreia no cinema deu-se em 1922. Ao todo, De Sica atuou em cento e cinquenta filmes, e foi diretor de trinta e cinco outros. É importante destacar que o cineasta, a partir de 1942, teve como grande colaborador de seus filmes, Cesare Zavattini. Segundo Pedro Butcher, Zavattini contribuiu para que o cinema neo-realista de De Sica tivesse personagens multifacetados. Butcher comenta poeticamente que o cineasta e seu colaborador estabeleceram uma relação direta com a solidariedade humana:

De Sica é, sim, do tempo em que um cineasta podia dizer 'faço filmes a favor dos pobres e infelizes' ou 'filme contra a ausência de solidariedade humana, contra a indiferença ao sofrimento' e não ter vergonha disso. Quem afirma uma coisa dessas hoje em dia? É preciso ter peito para ser humano. E De Sica o foi.¹⁶

O filme *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di Biciclette*), de 1948, de De Sica, é um dos grandes expoentes do neo-realismo italiano. Essa produção fílmica relata a história de um pai de família, Ricci e seu filho em busca da bicicleta roubada, da qual dependia o emprego na prefeitura como colador de cartazes e, conseqüentemente, o sustento de sua família. Ele resolve então roubar também uma bicicleta pelo mesmo motivo daquele que roubou a sua: miséria, fome e desespero na cidade de Roma, completamente destruída, no contexto do final da Segunda Guerra Mundial.

A primeira cena do filme apresenta um plano geral sobre as construções arquitetônicas rústicas, ônibus e indivíduos do sexo masculino amontoados, parecendo desorientados e desesperados,

correndo em direção de uma casa. Num determinado momento, a câmera enquadra em primeiro plano um homem que aparece na sacada com uma prancheta na mão e uma fila enorme se forma diante dele. Fica claro que todos estão ali à procura de emprego. A partir desta cena, e durante o decorrer do filme, observa-se que os cenários são naturalistas, bem simples e rudimentares. Percebe-se a situação de miséria, crise financeira e de sobrevivência física e psíquica que a câmera captura da realidade da cidade de Roma.

Segundo Mariarosaria Fabris, os cineastas do neo-realismo preferiam percorrer as cidades e campos em busca de ambientes naturais, diferentemente dos esforços fascistas que implantaram na Itália estúdios cinematográficos. Nessa concepção, a escolha deste tipo de ambientação significa a busca de uma nova percepção estética, que desobedecesse às normas do fascismo, que propunha uma Itália irreal e burguesa. Desse modo, Fabris entende que a estética fascista pretendia promover o cinema como evasão da realidade, e o cinema naturalista do neo-realismo apontava para uma nova fotografia, uma nova cenografia e respeito aos dialetos italianos que, anteriormente, com o fascismo, haviam sido exterminados da tela italiana: “Os dialetos, considerados pelo fascismo como uma força desagregadora da almejada unidade linguística nacional, haviam sido praticamente banidos das telas”.¹⁷

O receptor, diante desse filme, está diante de imagens que não mostram um mundo glamouroso com atores e atrizes que representam personagens felizes em regiões de prosperidade econômica, como é apresentado o estilo de vida norte-americano pelo cinema hollywoodiano dos anos 30/40. Nesse sentido, até a indumentária dos personagens de *Ladrões de Bicicleta* é simples, amarrotada e mostra que o filme conta sobre o cotidiano de pessoas sofridas e angustiadas e que apresentam subjetividades dilaceradas.

Uma das características desse movimento era não utilizar atores profissionais e sim, amadores. O objetivo era enquadrar, filmicamente, de modo realista, a emoção e sentimento daqueles que realmente viveram a situação de miséria do cotidiano sofrido da Itália de meados dos anos 40. A ideia era que esse tipo de cinema fosse feito totalmente nas ruas, numa realidade sem manipulações ideológicas. Fabris aponta para o aspecto mítico do uso dos atores não-profissionais no neo-realismo italiano e que o uso destes foi desenvolvido inicialmente em filmes corais:

No pós-guerra, o uso de atores não-profissionais foi uma prática bastante circunscrita – às vezes por razões econômicas; outras, adotada na busca de determinados resultados estéticos -, mas muito alardeada, principalmente fora da Itália, a ponto de se transformar num dos aspectos míticos do neo-realismo. (...) A utilização de atores não-profissionais havia sido recorrente a partir dos anos 30 na realização de filmes corais.¹⁸

Segundo Antonio Costa, o movimento neo-realista cinematográfico italiano definiu novos rumos estéticos pela Europa, que desembocaram no movimento *Nouvelle Vague* na França: “Aquele que foi imediatamente chamada de escola italiana tornou-se ponto de referência obrigatório para definir os novos rumos como no passado tinham feito a escola soviética dos anos 20 ou o expressionismo alemão”.¹⁹

Já na percepção de Gilles Deleuze, o objetivo do neo-realismo italiano não era expor toda a realidade, mas fazer ressaltar os que perambulavam internamente por uma sociedade deteriorada, buscando retratar a vida na cidade italiana, entendendo-a como proliferadora de um mal urbano.²⁰

O Neo-realismo cinematográfico italiano de Vittorio de Sica e a estética *star-system*

No filme *Ladrões de Bicicleta* pode-se dizer que De Sica faz uma crítica implícita à narrativa hegemônica norte-americana, ao incentivar que se produzisse um novo modo de ver o mundo que não fosse sobre a ótica do olhar hollywoodiano, que estava centrado nos anos 40 na estética *star-system*. O *star-system* consistia em projetar na tela astros e estrelas com rostos e corpos sedutores que vivessem histórias de grande glamour e riqueza, povoando assim, o imaginário de jovens de grande parte do mundo, que passariam a idolatrá-los e a buscar modificar suas maneiras de ser, agir e de se comportar. Para Meneguelo, principalmente nas décadas de 30/40/50, as pessoas mudavam seus modos de vida, reconstituindo suas subjetividades e corpos de modo a ficarem parecidas com os artistas hollywoodianos, principalmente em países como o Brasil, que foram impregnados pela estética norte-americana do *star-system* a partir deste período histórico.²¹

Ainda de acordo com Meneguelo, os estúdios norte-americanos conseguiram disseminar o padrão estético *star-system* hollywoodiano por várias partes do mundo, o que lotou as salas de cinema, principalmente nos anos 30/40/50 – em contraponto à situação de países como Alemanha, Inglaterra e França, que interromperam suas grandes produções cinematográficas com o advento da Segunda Guerra Mundial. As salas de cinema em diversos países apresentaram concorridos filmes norte-americanos como os protagonizados por Rita Hayworth, Rock Hudson, James Dean, Gene Kelly, Bette Davis e Marilyn Monroe.²²

Sobre a estética *star-system*, Jacques Aumont e Michel Maire afirmam que:

(...) como na sociedade industrial em geral, essa lógica econômica é acompanhada por uma lógica simbólica: a estrela dotada de uma aura própria, que não coincide unicamente com seu valor de troca; ela tem, supostamente, uma qualidade de ser – ou ao menos, uma qualidade de

imagem – literalmente excepcional, que dá a cada uma de suas aparições (nos filmes e fora deles) um valor singular. (...) É dessa lógica econômica que, a princípio participa a star, a atração principal, supostamente irresistível, do filme em que ela aparece, e, conforme essa lógica, podemos, com todo rigor, falar de um star-system.²³

Dentro dessa dimensão de análise, os atores e atrizes eram valorizados no período da juventude e, após essa fase da vida, eram descartados e passavam a reinar apenas na memória dos fãs, pois eram esquecidos para sempre pela máquina lucrativa do cinema norte-americano, que não mais se interessava por eles e, assim, os eliminava.

O momento significativo no filme em que De Sica elabora esta crítica ao cinema hollywoodiano é quando a personagem Ricci cola um cartaz, em uma das ruas da cidade de Roma, da atriz Rita Hayworth, em pose sedutora, como a protagonista do filme “Gilda”, de 1946, e que era considerada, na década de 1940, uma das grandes estrelas norte-americanas. De acordo com Morin, os corpos sedutores das estrelas de Hollywood, do cinema mudo ao sonoro, são produtos manufaturados constituídos pelo capitalismo industrial, que não satisfeito só em transformar matéria prima em consumo material, apoderou-se também do imaginário humano. Nesse sentido, tratou de fabricar mitos e de torná-los mercadorias.²⁴ Seguindo essa linha de raciocínio, Morin entende que a emoção humana virou produto a ser consumido e consumidor. As estrelas de cinema são fabricadas passo a passo pelo *star system* e os corpos das mulheres bonitas são submetidas a ensaios e são encaradas como peças de uma engrenagem; as peças defeituosas são praticamente eliminadas e, caso sejam aprovadas, são tornadas estrelas, após um processo rígido de seleção. Esse produto manufaturado nunca controla sua própria vida, pois até sua vida privada é também racionalmente construída e divulgada.²⁵

Na cena acima citada, a imagem do cartaz contrasta totalmente com a pobreza de uma Roma miserável e, percebe-se que há uma crítica

explícita, que demonstra que os tentáculos de Hollywood buscavam alienar a dor dos italianos com o delírio das imagens de sonho e fantasia produzidos pelos estúdios norte-americanos. Nesta cena da colagem do cartaz, acontece o roubo da bicicleta e é, a partir deste fato, que se desenrola a narrativa sob os escombros físicos e morais do período.

Sobre as diferenças entre a estética neo-realista e estética hollywoodiana, Deleuze observa em suas análises que o neo-realismo pautou-se por desenvolver uma forma de narrar a realidade social, de modo a colocar em discussão crítica os parâmetros de filmagem do cinema norte-americana: “(...) bastava um novo tipo de narração capaz de compreender o elíptico e o não-organizado, como se o cinema tivesse de começar do zero, colocando em questão todos os créditos da tradição norte-americana”.²⁶

Pode-se captar Vittorio De Sica em *Ladrões de Bicicleta* como um dos narradores fílmicos da luta contra a injustiça social que se abateu sobre a Itália. Essa questão pode ser concluída na medida em que o cineasta registra as imagens de trabalhadores que tiveram suas vidas silenciadas pela miséria local, apontando para uma imagem ética e humanista. O filme ao retratar a busca desesperada pelo emprego traz à tona, por meio da estética neo-realista, uma problemática coletiva, mostrando a crítica e o inconformismo do cineasta com essa dura realidade social. Podem-se apreender esses signos imagéticos presentes nessa produção cinematográfica como denúncia de um estilo de vida miserável, fruto do que a segunda guerra mundial e ideias totalitárias como o fascismo provocaram sobre um país e, principalmente, sobre a vida de seus habitantes. Nessa perspectiva, pode-se trabalhar com a hipótese de que Vittorio De Sica, em *Ladrões de Bicicleta*, seja um dos grandes críticos da imagem em movimento das angústias geradas pela guerra, tal como o expressionista Edward Munch foi um dos grandes ícones críticos da Primeira Guerra Mundial na arte pictórica.

Vittorio De Sica utiliza, de modo significativo, a técnica do plano geral e o primeiríssimo plano (*close-up*), ao focalizar os personagens como um todo, com detalhamento de seus rostos à deriva no espaço-tempo da Cidade de Roma. O uso desses planos cinematográficos pode ser compreendido como uma preocupação em retratar a falta de perspectiva na realidade social e a aflição cotidiana de não pertencimento à sociedade.

A ruptura estética do *Happy End*

Outra característica do neo-realismo que se verifica no decorrer dos longa metragens é que não há momentos de exacerbação de sentimentos de felicidade nos filmes. A proposta estética do filme com que trabalhamos é o realismo pessimista, e o final aberto sugere essa mesma intenção. O *The end* do filme apresenta o pai de família, Ricci, que continua desempregado, em companhia de seu filho, e a câmera mostra o rosto desolado dos dois, que andam a esmo, acompanhando uma multidão e, nesse momento, o filme termina. Neste final, o cineasta enquadra pai e filho com uma câmera que flagra o sofrimento do rosto humano dos dois, mostrando toda a dramaticidade dos personagens. Nessa cena, pode-se apreender que o filme termina com uma possível leitura de proposta reflexiva psicológico-existencial sobre essas vidas humildes, sem perspectiva. No entanto, apesar de sugerir uma dura realidade para a vida da família Ricci, apresenta um final inacabado.

Aponta para a possibilidade de entrever um final de co-autoria. Diante desse término, o público receptor tem a capacidade de reagir como co-autor, (re) imaginando e (re) criando possíveis alternativas para a história do pai desempregado, atribuindo à obra uma “continuação” subjetiva. Segundo Umberto Eco,²⁷ cada fruidor a partir de sua perspectiva individual, escolhe a chave de leitura que julga exemplar para significar a obra do jeito que deseja. Isto se justifica, porque o sujeito

modifica a realidade estética com base numa situação concreta, em sua sensibilidade, gostos, cultura e preconceitos. Para esse autor, a obra de arte é uma possibilidade da liberdade da fruição do indivíduo e ela revive em cada um de uma maneira singular. Na leitura de uma obra, o leitor coloca pedaços de suas emoções e pode elaborar significados múltiplos e até divergentes da proposta autoral. O receptor, desse modo, não é entendido como passivo ou alienado, mas com potencialidades criativas, pois participa na construção de imagens e sinais.

Para Eco, mesmo uma obra acabada é passível de múltiplas interpretações que a transfiguram:

Nesse sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.²⁸

Acredita-se que a análise interpretativa empreendida pelo trabalho com a linguagem cinematográfica na ótica da História Cultural possibilita apreender o filme “Ladrões de Bicicleta”, como uma das possibilidades de entendimento de que a trajetória artística de Vittorio De Sica seja eivada por preocupações humanitárias, como por exemplo, a abordagem de problemáticas sociais e políticas em suas produções cinematográficas no final dos anos 40. Segundo Walter Benjamin, salvar determinadas vozes do passado significa não compactuar com a história dos vencedores e, dessa maneira, impede que valores e projetos sociais questionadores das memórias oficiais sejam esquecidos.²⁹ É o caso de salvar a voz de De Sica, que criticou a miséria, a guerra e o fascismo nesse filme, ao integrar-se na estética do movimento neo-realista italiano. Nesse sentido, entende-se que interpretar *Ladrões de Bicicleta* é uma das possibilidades de impedir que o cinema crítico italiano dos anos 40 seja esquecido no mundo contemporâneo.

Walter Benjamin esclarece que o papel do historiador, crítico da história oficial, é importante em fazer emergir imagens do passado que se construíram a contrapelo:

O Dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador, convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.³⁰

Assim sendo, para finalizar, afirmamos que a História Cultural é um instrumento realmente significativo com as imensas contribuições que dá, mesmo com suas limitações, para o trabalho do historiador nas suas investigações dos rastros e vestígios do passado, e na elaboração dos novos procedimentos de pesquisas enriquecidas com o diálogo em outras áreas do conhecimento.

Notas

* Titular no Departamento de História da PUC-SP. Coordenadora do Curso de Lato Sensu “História, Sociedade e Cultura”, do Departamento de História da PUC-SP na Gestão 2013-2015. Editora da Revista Cordis - Revista Eletrônica de História Social da Cidade. E-mail: yvonediasavelino@uol.com.br

** Pós-Doutorado em História pela PUC-SP. Editor Científico da Revista Cordis - Revista Eletrônica de História Social da Cidade da PUC/SP. Publicou diversos artigos em revistas especializadas. E-mail: mflorio@uol.com.br

¹ ROIZ, Diogo da Silva. A Nova História Cultural. Questões e debates, In: *Pensamento Plural*. Pelotas: Jan/Jun. 2008, p. 181.

² FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 87.

³ ELÍADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Edições 70, 1999.

⁴ CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

⁵ CASTRO, Celso. (Org.) *Antropologia Cultural/Franz Boas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

⁶ BOSI, Alfredo. *A Dialética da Colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

⁷ VAINFAS, Ronaldo. História das Mentalidades e História Cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). In: *Domínios da História: Ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 152.

-
- ⁸ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, pp. 85-88.
- ⁹ BOLZ, Norbert. Teoria da Mídia em Walter Benjamin, In: *Sete Perguntas a Walter Benjamin*. Revista USP. São Paulo: Edusp, 1991, p. 95.
- ¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 185-186.
- ¹¹ LIMENA, Maria Margarida Cavalcanti. A Invenção das Tramas Urbanas: A cidade e o cinema, In: *Revista Margem*. São Paulo: Educ, 2004, pp. 103-106.
- ¹² MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'água, 1997, p. 46.
- ¹³ *Idem*.
- ¹⁴ ARAÚJO, Inácio. *Cinema: O mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995, p. 74.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 34.
- ¹⁶ BUTCHER, Pedro. *Os Cem Anos de Vittorio De Sica*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 2001, p. 1.
- ¹⁷ FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano*. São Paulo: Edusp, 1996, pp. 69-71.
- ¹⁸ *Ibidem*, pp. 80-82.
- ¹⁹ COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987, pp. 104-105.
- ²⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinema: Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 206.
- ²¹ MENEGUELO, Cristina. *Poeira de Estrelas: O cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Unicamp, 1996, p. 11.
- ²² *Ibidem*, p. 12.
- ²³ AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papyrus, 2007, p. 279.
- ²⁴ MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'água, 1997, pp. 80-82.
- ²⁵ *Ibidem*, pp. 81-82.
- ²⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinema: Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 259.
- ²⁷ ECO, Umberto. *A Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ²⁸ *Ibidem*, p. 40.
- ²⁹ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 223-224.
- ³⁰ *Ibidem*, 1985, pp. 224-225.

Data de envio: 30/07/2013.

Data de aceite: 13/08/2013.