

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
SIAMO DONNE – DIVAS DO CINEMA ITALIANO
22 e 24 de novembro de 2021

LA CIOCIARA / 1960
(Duas Mulheres)

Um filme de Vittorio De Sica

Realização: Vittorio De Sica / *Argumento:* Cesare Zavattini, baseado num romance de Alberto Moravia / *Montagem:* Adriana Novelli / *Direção de Fotografia:* Gabor Pogany / *Assistência de Realização:* Checco Rissone, Giovanni Fago / *Som:* Giovanni Rossi / *Efeitos Especiais:* M. Urbisaclia / *Cenografia:* Gastone Medin / *Guarda-roupa:* Elio Costanzi / *Música:* Armando Trovajoli / *Organização Geral:* Jone Tuzi / *Produção:* Carlo Ponti, para Compagnia Cinematografica Champion (Roma), Les Films Marceau-Cocinor, Societé Générale de Cinématographie (Paris) / *Interpretações:* Sophia Loren (Cesira), Eleonora Brown (Rosetta), Jean-Paul Belmondo (Michele), Renato Salvatori (Florindo, o camionista), Carlo Ninchi (Filippo, pai de Michele), Emma Baron (Maria, mãe de Michele), Pupella Maggio (a camponesa), Franco Balducci (o soldado alemão), Ettore G. Mattia (o passageiro no comboio) / *Cópia:* 35 mm, preto e branco, falada em italiano, inglês, russo e alemão, com legendas eletrónicas em português / *Duração:* 101 minutos / *Estreia Mundial:* 23 de dezembro de 1960, em Itália / *Estreia Nacional:* 6 de fevereiro de 1962, Monumental, Lisboa.

Há duas mulheres na história deste filme ambientado numa Itália sob os intensos bombardeamentos dos aviões aliados, no estertor do regime de “Il Duce”. Uma mãe enviuvada (Sophia Loren) e a sua filha (Eleonora Brown) procuram escapar da guerra como que “por entre os pingos da chuva”, não escondendo a descrença quanto ao sucesso do contra-ataque italiano. Elas acabarão apenas por mudar de ares, deslocando-se de Roma para a vila rural de Sant’Eufemia (região campestre, entre Nápoles e Roma, conhecida também por “la Ciociara”), onde continuarão a sentir-se como alvos em movimento, à mercê das investidas militares e de outros tantos abusos cometidos sob a lei da bala. Há duas atrizes: uma jovem Sophia Loren, num papel impressionante, que não deixa pedra sobre pedra e que lhe valeu o seu único Óscar da Academia (o primeiro a ser obtido por uma atriz não americana), e uma angelical Eleonora Brown, então com 12 anos, no que foi o início de uma muito fugaz, mas frutuosa, carreira no cinema, tendo trabalhado com grandes realizadores italianos até ao ano da sua retirada, 1968, quando não teria mais de 20 anos, destacando-se uma nova colaboração com De Sica, logo a seguir a **La ciociara**, na comédia “apocalíptica” **Il giudizio universale**, e depois com Raffaello Matarazzo em **Amore mio** (1964) e com Dino Risi em **Il tigre** (1967).

Mas há mais duas mulheres nesta história, quando nem sequer havia começado a rotação de **La ciociara**: um dos grandes vultos do cinema italiano, Anna Magnani, atriz associada ao lado rosselliniano da escola neorrealista, adiantando *ou não* o nome de outra mulher, Sophia Loren, como sua substituta. Rezam as crónicas que Magnani seria a primeira opção, mas esta acabou por declinar o convite. As versões sobre as razões para a recusa são algo contraditórias: uma aponta para um certo ciúme de Magnani, que não tolerava a ideia de encarnar o papel de mãe de Sophia Loren, que não só era, então, a nova coqueluche do cinema italiano como, muito objetivamente, se tratava de uma mulher bem mais alta que Magnani, o que, a seu ver, tornaria o *casting* ridículo; outra versão refere que Magnani se encontrava enferma, tendo recomendado Loren para o papel de mãe. Enquanto ator, um dos maiores galãs do cinema italiano, sobretudo do pré-guerra, De Sica havia contracenado com Loren – antes havia dirigido a nova estrela do cinema italiano no filme de episódios **L’oro di Napoli** (1954) – na produção americana, com Clark Gable no elenco, **It Started in Naples** (1960), mas terá sido a futura “Mamma Roma” a defender a capacidade de Loren para “dar o salto” e protagonizar um drama moraviano, num domínio onde Magnani dava cartas. Há ainda uma espécie de terceira versão da história que diz ter sido o produtor Carlo Ponti, amigo de Moravia, a escolher Loren para o papel principal, algo que fez com que o primeiro realizador associado a este projeto, o americano George Cukor, saísse de cena, abrindo caminho a De Sica.

Não interessa qual a versão “correta” dos factos, porventura será uma mistura de todas estas que elenquei, porque o que importa salientar é exatamente a “passagem de testemunho” e, ao mesmo tempo, salientar que **La ciociara** representa a ponte para uma nova etapa na carreira de De Sica, traduzida pela parceria indestrutível com Loren em anos vindouros e uma cada vez mais notória vontade de deixar o neorealismo para trás, apanhando o comboio do novo género de ouro do cinema italiano mais popular: a comédia.

Para se libertar de vez, e com estrondo, apetece dizer, da tradição do drama neorrealista, De Sica filma o período particularmente agreste associado ao desfecho da Segunda Guerra Mundial, mostrando duas personagens que assistem ao colapso do país, já não encontrando nele um “lar, doce lar”. Este não-reconhecimento do país derrotado foi tema de outro filme, lançado em 1960, bem mais pungente que o de De Sica: **Tutti a casa** de Luigi Comencini, com um soldado (Alberto Sordi) regressando a casa depois da rendição. Ele retorna em liberdade mas já não se reconhece como homem livre, nem tampouco lhe será fácil de situar a antiga morada, um “lar, doce lar” perdido entre as ruínas da guerra. Por sua vez, Sophia Loren terá eleito uma cena de **La ciociara**, em que a sua personagem arremessa pedras a um carro que transporta militares fascistas, como a mais poderosa de toda a sua carreira. É este aspeto que De Sica se propõe enfrentar: a perda do vínculo à pátria-mãe, por força da destruição de uma ideia de lar, de um abrigo que se possa dizer “seu” (esse lugar onde conseguimos estar em paz, mesmo em tempos de guerra).

Sem a subtileza doce-amarga, quase chaplinesca, de outros títulos de De Sica, tais como o imediatamente anterior **Il tetto** (1956) ou o clássico **Umberto D.** (1952), **La ciociara** é um drama em tempos de guerra, ao serviço da sua protagonista, que se encontrava, então, no pico das suas capacidades (em termos de beleza e fulgor interpretativo), com um *déroutement* narrativo que apela desmesuradamente à lágrima, sobretudo depois do instante traumático da violação numa igreja arruinada pelas bombas. Este episódio é bastante importante no romance homónimo de Alberto Moravia que esteve na base da adaptação levada a cabo pelo inseparável argumentista de De Sica, Cesare Zavattini. O texto de Moravia resultou de uma investigação histórica sobre a pouco conhecida vaga de assaltos e violações protagonizadas pelos soldados marroquinos do exército francês, designados por Goumiers. Ora, a escalada melodramática é íngreme após a violação, mostrada com uma particular força dessacralizante, por decorrer num espaço de culto e quase em surdina. Talvez esteja nesta *via crucis* final a grande história (deveras moraviana), até aí algo escondida, deste **La ciociara**: a perda da inocência – e esperança – ante uma humanidade (a)traída, de maneira absurda e selvagem, pelo projeto da sua própria destruição, leia-se, pela mais cruel desvalorização do humano. Freddy Buache (in *Le cinéma italien, 1945-1990*, 1992) enalteceu da seguinte forma o valor simbólico da impressionante sequência da violação: “a guerra não possui unicamente o rosto dos inimigos; ela é uma entidade indiscernível que claramente envenena tudo, mesmo o futuro.”

A maneira como De Sica conta a história de um triângulo amoroso subtil, quase tímido, estabelecido entre mãe e filha e o jovem estudante “subversivo”, encarnado por Jean-Paul Belmondo, tem uma função final quase estritamente “religiosa”, servindo o “sacrifício” da personagem de Belmondo, imposto pela crueldade alemã, de toque de alerta à pobre filha, para que não perca o rumo e não abdique, digamos assim, da sua integridade moral, mesmo que o corpo e o espírito estejam amassados, despedaçados, arruinados por uma guerra que não cessa de adiar o futuro. O plano finalíssimo é, sem dúvida, o mais poderoso de todo o filme: um *travelling* para trás que nos mostra mãe e filha abraçadas, unidas por um sentimento comum (intensamente humano). Quanto mais “a imagem se afasta”, mais denso é o negrume e maior é o isolamento daquelas duas figuras no quadro. A guerra até pode estar perto do fim, mas os efeitos do conflito perdurarão, sobretudo em quem desaprendeu a viver, em quem já só sabe sobreviver e fugir às bombas.

Luís Mendonça