

SIAMO DONNE / 1953 *(Nós, Mulheres)*

um filme de Gianni Franciolini, Alfredo Guarini,
Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Luigi Zampa

Realização: Gianni Franciolini, Alfredo Guarini, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Luigi Zampa / **Argumento:** Cesare Zavattini (episódio de Guarini), Zavattini e Luigi Chiarini (episódios de Franciolini e Rossellini), Zavattini, Chiarini e Giorgio Prosperi (episódio de Zampa), Zavattini e Suso Cecchi d'Amico (episódio de Visconti) / **Fotografia:** Otello Martelli (episódios de Guarini e Rossellini), Gabor Pogany (episódio de Visconti), Domenico Scala (episódio de Zampa), Enzo Serafin (episódio de Franciolini) / **Direção Artística:** Ugo Boettler / **Montagem:** Jolanda Benvenuti (ep. Rossellini), Eraldo Da Roma (ep. Zampa), Adriana Noveli (ep. Franciolini), Mário Serandrei (eps. Guarini e Visconti) / **Música original:** Alessandro Cicognini (ep. Visconti) / **Intérpretes:** Ep. Rossellini: Ingrid Bergman (ela mesma); ep. Visconti: Anna Magnini (ela mesma); ep. Zampa: Isa Miranda (ela mesma); ep. Franciolini: Alida Valli (ela mesma); ep. Guarini: Anna Amendola (ela mesma), Emma Danieli (ela mesma), Donatella Marrosu.

Produção: Alfredo Guarini, para a Titanus / **Cópia:** Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, versão original legendada em português, 100 minutos / **Estreia em Portugal:** Monumental, em 3 de Setembro de 1954.

Em 1953, Cesare Zavattini idealiza dois filmes (de que é também responsável como produtor) que são uma posta em prática das suas teorias do "neo-realismo". Contudo os dois filmes, **L'Amore in Città/Retalhos da Vida** e **Siamo Donne/Nós, Mulheres** surgem, antes de mais, como uma espécie de "balanço" do que foi (ou pretendeu ser) o "movimento" que lançou o cinema italiano do pós-guerra para o mercado internacional. Em vez de um "ponto de partida" resultaram num "ponto de chegada", ou melhor, representam os dois batentes da porta que se fecha sobre o "neo-realismo". O projecto talvez não tenha resultado, mas os dois filmes "programa" são notáveis e resumem de forma perfeita o projecto, de que o título português do primeiro, **Retalhos da Vida**, pode ser a melhor legenda e dá mais sentido. O que os filmes apresentam de mais curioso é que a sua concretização contradiz em grande parte a ideia do projecto. Quer-se apanhar a vida tal como ele "é", mas para isso é forçoso recorrer à encenação dos episódios "reais". Tanto os seus objectivos como as contradições que os minam encontram-se expostos melhor em **Siamo Donne** do que em **L'Amore in Città**.

Siamo Donne é formado por cinco segmentos, tendo os quatro últimos como "personagens" quatro atrizes famosas que recordam um episódio das suas vidas diante das câmaras, e sendo o primeiro preenchido com o concurso organizado pela Titanus para encontrar um novo "rosto" para o cinema e que é interpretado pelas duas vencedoras, "ex-aequo", Anna Amendola e Emma Danieli. Este episódio, dirigido pelo organizador do concurso e produtor do filme, Alfredo Guarini é, de todos, aquele que mais se aproxima da ideia original do filme, utilizando cenas filmadas durante a selecção das candidatas, mas recriando, agora, com maior amplitude, as das vencedoras. Logo aqui, a contradição se manifesta com a intrusão de um elemento melodramático, que mais não é do que a reprodução dos típicos clichés dos percursos das jovens candidatas a atrizes e dos sonhos que tecem pelo caminho. As cenas com Anna Amendola reforçam o artifício com algumas cenas sobrecarregadas e pensadas, desde logo, para uma intriga dramática (a saída de casa, o

telefonema para casa). Todo o episódio se fica pelo “dejá vu” e pelos clichés mais banais. No ano anterior Visconti, a partir de um concurso real (a escolha de uma criança por Blasetti para o seu filme **Prima Comunione/Manhã de Páscoa**) fazia uma obra-prima de análise social e psicológica da busca do cinema como forma de fugir à mediocridade da vida (à mesma dimensão do futebol e outros desportos), com uma mãe (Anna Magnani) que tenta tudo para que a filha ganhe o concurso, em **Bellissima**. O destino das duas vencedoras do concurso de **Siamo Donne** não podia ser mais significativo: tanto Emma Danieli como Anna Amendola viram os seus sonhos de vedetismo esfumarem-se em carreiras de breve duração e filmes medíocres (o filme mais importante de Anna Amendola foi o clássico de Jean Renoir, **French Cancan**, onde teve uma breve aparição).

Dos sonhos de futuro passamos, nos restantes segmentos, a reflexões sobre o passado. Dois dos episódios poderiam servir de contraponto ao primeiro e ao futuro das novas estrelas: os de Isa Miranda e Alida Valli, o primeiro dirigido por Luigi Zampa e o segundo por Gianni Franciolini. Ambas contam momentos da sua vida recente que dão conta das “lacunas” das suas vidas, de um certo vazio que se esconde sob a aparência de uma vida cheia. Isa Miranda conta o seu encontro com uma criança que sofre um acidente na rua, transportando-a ao hospital e depois a casa onde, na presença de outras crianças, se dá conta do vazio que lhe trouxe a sua entrega total à profissão de artista, sem uma vida de família e crianças a que chame suas. A narrativa retoma o modelo do mais banal e típico melodrama ou “tearjerker” (que Douglas Sirk elevava, nos EUA, ao nível de arte com o fabuloso **There’s Always Tomorrow/A Vida Não Pára**). O episódio em que Alida Valli conta uma sua “maldade” é uma espécie de resumo de um típico “Women’s Picture”: a história de uma mulher que triunfa e é adulada por todos e não resiste, por um breve momento, a usar desse fascínio que a fama lhe trouxe, para “seduzir” o noivo da sua empregada. Evidentemente, Valli toma consciência do seu acto irreflectido e, a tempo, tudo volta ao seu lugar. A passagem de Valli pela modesta casa da sua empregada, ficará apenas como um vago sonho para todos, uns pelo contacto com uma “deusa”, e esta por um olhar para um outro destino que podia ter sido o seu.

Poder-se-á falar de “realismo” (“neo” ou outro) a propósito destes episódios? Não me parece, nem neste caso, nem no de Visconti, irresistível de “drolerie” e com uma Magnani no auge do seu talento. Magnani conta-nos um episódio pitoresco do seu passado, e a reconstituição de Visconti recria (mas em apontamentos breves) inclusive o tempo em que ele teve lugar, ainda no começo dos anos 40, na Itália do Duce. É o segmento mais divertido com a discussão da Magnani com o motorista de táxi a propósito do cão que esta levava consigo quando se dirigia para o teatro. Se Valli e Miranda representam a “recriação” dos seus episódios, Magnani representa tudo e a si mesma, em todos os momentos, maior do que a vida, maior do que a estrela. Ela “é”, não “finge”, e o final notável do episódio (que é o fim do filme) concentra essa ideia, sintetiza a mulher com a actriz e a personagem. Todas são a mesma no palco, seja o da vida ou o do teatro, em que ela vai representar. Daí que essa cena seja perfeitamente igual (ou quase) à que termina a obra-prima de Renoir, **Le Carrosse d’Or/A Comédia e a Vida**, com a mesma Magnani enchendo o palco com a sua presença.

Resta o episódio de Rossellini, com Ingrid Bergman. Aqui o caso poderia ser algo diferente, dado que o tema é de uma banalidade exemplar, e o realizador coloca a (então) sua esposa, dirigindo-se directamente ao público, não só como forma de apresentação (comum a todas as outras) mas com frequentes voltas e comentários, como que sublinhando a sua presença e permanência no tempo e no lugar. Com Rossellini há, neste segmento, uma ideia mesma de um “realismo directo” (se o termo me é permitido), algo semelhante ao do episódio **Tentato Suicidio** de Antonioni em **L’Amore In Città**. Mesmo o humor que o episódio desenvolve em profusão (as correrias de Ingrid atrás da galinha, e em especial, a cena do armário) é algo de espontâneo e “real” na sua banalidade quotidiana.

Manuel Cintra Ferreira