

IN NOME DELLA LEGGE: NEO-REALISMO?

Fernando Mascarello*

1 INTRODUÇÃO

Corria o ano de 1949 quando o cineasta italiano Pietro Germi estreou seu terceiro longa-metragem, *In Nome della Legge* (no Brasil, *Em Nome da Lei*). De imediato, no contexto de um cenário cultural italiano cindido pelo debate em torno à eficácia e propriedade do termo “neo-realismo” – recém-popularizado internacionalmente pelos escritos de André Bazin –, o próprio realizador vinha a público para insurgir-se contra a aplicação do rótulo ao seu filme, sendo nesta tarefa auxiliado por parcela considerável da crítica.¹ Mais de cinco décadas passadas, e tendo já o Neo-realismo recebido atenção consistente do meio acadêmico peninsular, a obra segue figurando nas listagens de historiadores do cinema italiano como um exemplar do movimento do pós-guerra. Essa contradição introduz o objetivo do presente ensaio: verificar a propriedade da inclusão do filme no rol da cinematografia neo-realista.

O protesto de Germi é um dos muitos episódios fundadores do debate que hoje – transcendendo as razões meramente autorais do diretor – ocupa posição de centralidade na revisitação ao Neo-realismo iniciada em 1974, sob os auspícios da *X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*. As discussões mais renhidas travadas contemporaneamente, na Itália, versam precisamente sobre os limites do movimento, seus contornos estéticos, éticos e históricos. Indaga-se sobre os autores e obras que poderiam ou deveriam ser caracterizados como neo-realistas. Sendo que a questão deflagra, prontamente, a sua própria autocrítica epistemológica: é de fato relevante uma tal classificação?

In Nome della Legge é objeto privilegiado para esta discussão, e não apenas pela rápida adesão de Germi à polêmica. Em primeiro lugar, o filme apresenta méritos estéticos indiscutíveis, seja na originalidade da proposta – problematizar a realidade social da Sicília (e por analogia, das várias outras Itálias periféricas) como território fronteiro (entre civilização e barbárie), através do

uso de convenções retiradas ao *western* americano –, seja nos resultados de sua execução. Além disso, em decorrência justamente da eleição formal que contempla o diálogo com o cinema de gênero, é objeto fecundo para a averiguação dos limites do Neo-realismo em sua relação com o cinema hollywoodiano, possibilitando à análise contribuir para o debate paralelo das relações entre o cinema de arte e o de entretenimento. E, finalmente, a obra de Germi ilustra, em seu distanciamento da crônica, a aproximação ao estudo do social sob o viés realista crítico, central à erosão neo-realista rumo ao cinemanovismo próprio dos anos 1960.

A investigação é estruturada em quatro etapas. Na primeira, procedo a uma descrição da história narrada no filme, de modo a embasar as análises temáticas posteriores. Empreendo, a seguir, um exame comparativo da obra com o *western*. Este servirá de subsídio ao passo seguinte, da efetiva verificação da possibilidade de qualificar o filme como neo-realista. E, ao final, apresento um balanço dos elementos assim produzidos.

2 A HISTÓRIA

De forma linear, a trama de *In Nome della Legge* apresenta a saga de um juiz nomeado para um vilarejo do interior da Sicília. Em sua chegada de trem, encontra na pequena estação o antecessor, de partida, que o adverte sobre as condições de trabalho e aconselha a retornar enquanto é tempo. Indiferente, o magistrado embarca no ônibus que o conduz ao povoado. Depara-se, então, com um cenário de absoluta omissão do aparato judiciário e policial, curvado ante o poder reconhecido pela comunidade: o da Máfia, que é liderada pelo *capo* Turi Massaro.

Quase todos na aldeia, incluindo os funcionários sob suas ordens, aconselham-no a se conformar ao *status quo*, dando continuidade à tradição de acomodamento perpetuada pelos antecessores em sua função. É o caso da figura do barão, o empresário local mais poderoso, que



logo o juiz vem a conhecer. Ainda que eventualmente insatisfeito com o exercício da função policial pelos mafiosos (como no incidente do assalto com morte de um de seus homens por foras-da-lei, na abertura do filme), este recusa-se a atender à invocação do juiz para se colocar sob a tutela da lei do estado. Em seu acordo espúrio com a Máfia, o barão referenda o poder consuetudinário desta, e recebe em troca, o aval ao descumprimento das leis sociais, como, por exemplo, a que o obrigaria a manter sua mina em funcionamento.

No entanto, o magistrado conquista a simpatia e passa a flertar com a esposa aristocrata do barão, com quem compartilha o gosto pelo piano e uma sensibilidade forasteira, mais sofisticada. Além disso, ao escutar o depoimento de alguns cidadãos em um julgamento, toma conhecimento do drama social que assola o povoado desde o fechamento da mina, e passa a utilizar os mecanismos judiciais ao seu alcance para forçar o barão a reabri-la. Em perícia na mina, o juiz trava seu primeiro contato com o bando de Massaro. O chefe mafioso nega-se a auxiliá-lo em seu projeto de modificação da ordem das coisas, ameaçando-o.

O poder da Máfia é reiterado através do assassinato do bandido Vanni Vetriolo, autor do assalto e morte do funcionário do barão. Enquanto isso, o barão e seu advogado escrevem a Roma, solicitando a transferência do juiz. Mas um jovem rapaz, Paolino, ajuda o magistrado ao denunciar um dos comparsas de Massaro, Tulo Galinella, pelo crime. Em comitiva, o juiz e sua equipe deslocam-se até o reduto mafioso, onde prendem o assassino sob os olhares do bando e de seu chefe. Massaro, mesmo enfurecido e contestado em sua autoridade, permite a retirada do grupo policial.

A Máfia decide, então, pela morte do magistrado. Um atentado malsucedido é levado a cabo pelo próprio Galinella, já liberto da prisão. Ferido, de volta à sua casa, o juiz encontra um fiscal da magistratura de Palermo, recém-chegado para lhe comunicar de sua transferência. Neste meio tempo, o povo da aldeia, ao lado do juiz desde sua chegada, protagoniza uma tentativa de invasão à mina do barão. O magistrado, em nome da ordem, desloca um contingente policial para impedi-la, e é acusado de traidor. Após a partida do fiscal vindo de Palermo, a baronesa, que se escondera para ouvir a conversa, propõe ao juiz que deixem a cidade para refazer juntos suas vidas.

No dia seguinte, a partida do juiz com a baronesa é interrompida pelo sub-oficial judiciário, que vem avisar-lhe do assassinato de seu pe-

queno protegido, Paolino, pelo mafioso Ciccio Massana, em razão de uma disputa amorosa. O juiz dirige-se à cena do crime. Revoltado frente à situação de omissão e impotência da população, corre à igreja e toca o sino desesperadamente, convocando o povo à praça central. Ali, acusa a toda a omissa comunidade pela morte de Paolino, e em tom desafiador, declara que permanecerá no povoado para impor a lei do estado. Massaro, acuado, surpreendentemente resigna-se às intenções do magistrado e se coloca à sua disposição, abrindo mão de uma centenária autoridade. E como prova, antes de se retirar à sua aldeia, entrega Galinella, o autor do assassinato de Paolino.

3 IN NOME DELLA LEGGE: WESTERN?

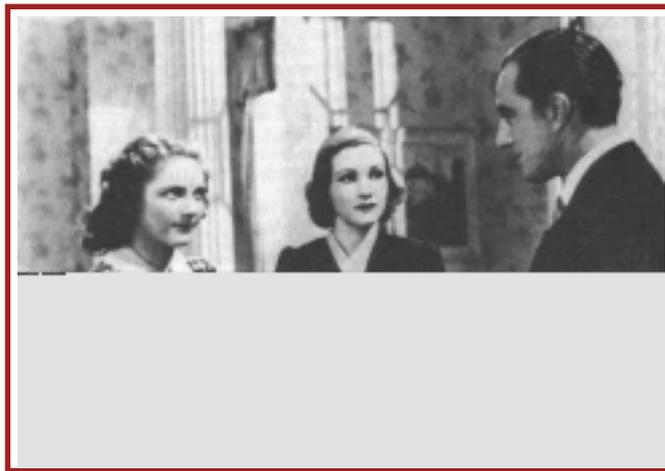
A contenda em torno aos limites do Neo-realismo tem-se mostrado terreno complexo, em que são mobilizadas uma série de variáveis estéticas, éticas e históricas. Entre estas, com certeza, se encontra a referida pelo próprio diretor em seu argumento contrário à etiquetagem neo-realista do filme; Geremi aponta a ausência, em sua obra, do aspecto cronístico e documental característico do movimento do pós-guerra. Em nosso entendimento, porém – e no de boa parte da crítica contemporânea ao filme –, o elemento de mais urgente discussão em *In Nome della Legge*, no exame da propriedade de sua inclusão na cinematografia neo-realista, é sua aproximação ao gênero hollywoodiano do *western*.

O diálogo do filme com o gênero é evidente. Há uma eleição deliberada pela emolduração da narrativa com as convenções que tipificam o faroeste. Refiro-me à sua forma clássica, consolidada por John Ford ao final da década de 1930 – e reelaborada pelo psicologismo de Anthony Mann na de 1950, para ser transgredida pelo anti-*western* de Sam Peckinpah e Arthur Penn nas de 1960 e 1970, com o auxílio do *spaghetti western* de Sergio Leone. A aproximação possivelmente mais fundamental, que introduz e determina as demais, é a da escolha do tema. O problema central do *western* clássico é a tensão verificada entre o mundo da civilização e do progresso, de um lado, e o da barbárie e da tradição, de outro. Esta confrontação é tematizada em um ambiente de fronteira, reticente à instalação da modernidade e da lei – os dois institutos definidores do processo civilizatório – sendo o conflito narrativo instaurado na oposição entre as figuras masculinas do herói e do vilão, via de regra encarnados nos personagens do

xerife ou do bom colonizador, e dos índios ou do mau colonizador. Este universo narrativo é claramente retomado em *In Nome della Legge*. Ao estruturar seu mundo diegético em torno ao embate entre o juiz e a aliança Máfia/barão, o filme problematiza os esforços de coerção da lei escrita, preconizada pelo estado central moderno, em substituição a dos costumes locais, reconhecida pela comunidade arcaica.

A plena caracterização do uso das convenções do *western* se opera através de uma extensa gama de elementos, com destaque para a cenografia, a iconografia e a construção do espaço cinematográfico. A ambientação é a inóspita paisagem montanhosa do interior siciliano, que guarda inúmeros paralelos com o cenário americano das Rochosas, particularmente em sua imposição, como força natural, ao elemento humano. Germa a fotografia com os mesmos tórridos planos gerais típicos do faroeste, os quais, além de tudo, abrem e fecham o filme (a seqüência do assalto na abertura, a cavalgada da Máfia a retirar-se do povoado ao final). Esta paisagem grandiloqüente é habitada por vários ícones do oeste selvagem hollywoodiano: a imagem dos cavalos e o som penetrante das cavalgadas, como traço de primitivismo, o trem que conduz a um só tempo a lei e o progresso, a rua e o bar como espaços de publicização dos conflitos entre o herói e o vilão, o piano como um dos poucos sinais de penetração da cultura dita civilizada. Por fim, o espaço cinematográfico assim habitado é constituído através dos mesmos procedimentos de decupagem empregados no *western*. Além dos já citados planos gerais, são inúmeras as seqüências respeitando as convenções de câmara e de montagem características do gênero americano: é o caso das várias cenas de bar e de rua, da aproximação, pelo alto da colina, do bando mafioso para investir sobre o grupo do juiz (em paralelismo aos ataques de índios ou foras-da-lei), da visita da comitiva do magistrado à aldeia de Massaro (que ecoa as incursões do grupo do herói ao *habitat* recluso do bando do vilão). E observa-se, de modo geral, uma otimização das técnicas espaciais com vistas à perfeita narração da história, procedimento típico do cinema clássico como um todo.

Estas aproximações ao *western* clássico se fazem acompanhar de uma série de afastamentos, decorrentes fundamentalmente da transposi-



Vittorio di Sica, 1942

ção geográfica, histórica e cultural do mundo diegético, desde o oeste americano de fins do século XIX ao interior da Sicília da década de 40 do século XX, contemporânea à realização do filme. O ambiente fronteiriço deixa de ser o de frente colonizatória e de conquista para transformar-se no interior longínquo de uma nação com profundas diferenças internas, não assimiladas em seu recente processo de unificação. Não há que falar, portanto, em guerra entre raças pelo domínio de um território físico, mas em uma disputa no terreno simbólico entre duas culturas opostas no interior de uma mesma sociedade. Esta diferença entre as realidades sociais e culturais retratadas se expressa de modo particular no peso conferido ao espaço dos interiores urbanos: a residência do barão, a repartição pública, o fórum, a casa do juiz, todos são signos de um mundo que, em lugar de recém-“desbravado”, como no faroeste, ostenta uma história milenar. Verifica-se, ainda, uma introdução de personagens inexistentes no faroeste americano, com destaque para os representantes da instituição mafiosa, de papel estruturante na organização da sociedade siciliana (Turi Massaro e seu bando), e para os membros da nobreza e da burguesia industrial italianas (a baronesa e o barão). E, por último, sob o ponto de vista urbanístico/iconográfico, as ações transpõem-se espacialmente do *saloon* ao bar, da rua central à praça, da cidade recém-erguida ao povoado centenário. Enfim, o mundo diegético recebe toda a carga cultural do sul da Itália: a centralidade da família, da tradição e da terra, permeadas por outros valores que os da fronteira colonizatória americana. Em outras palavras, apresenta-se uma nova realidade social, à qual Germa dá perfeita representação. Mas em que pesem os

distanciamentos, e por sua inevitabilidade face à transposição diegética implementada, é evidente que as convenções do *western* marcam uma presença determinante.

4 IN NOME DELLA LEGGE: NEO-REALISMO?

O diálogo de *In Nome della Legge* com o *western*, assim analisado, é elemento fundamental na verificação da propriedade do emprego da etiqueta neo-realística ao filme. No entanto, é preciso que seu exame seja inserido na tradição do debate recente em torno aos limites estéticos do movimento, sendo inconclusiva, isoladamente, a simples constatação de um débito estético para com o gênero americano. De fato, caso se considere, ao modo de Guy Hennebelle e tantos outros, o Neo-realismo como uma insurgência contra o cinema hollywoodiano, este parentesco explícito da obra com as convenções do faroeste e, mais que isso, com as características do que David Bordwell denomina o “modo narrativo clássico” (em sua causalidade, espacialidade e temporalidade típicas)¹, parece constituir um entrave a sua qualificação como neo-realista. Mas este aspecto, de modo algum esgota a questão, muito embora deva ser reconhecida a sua centralidade

Durante muito tempo, tem-se discutido o tema dos contornos estéticos, éticos e históricos do movimento neo-realista.² Os debates centralizam-se em torno ao problema das características estéticas definidoras do fenômeno. A tendência mais usual é a de apontar uma uniformidade mais consistente da filmografia indicada como neo-realista do ponto de vista conteudístico, em contraste com uma flagrante diversidade sob o ângulo formal. De toda maneira, há quem identifique um conjunto de princípios estilísticos unificadores na produção do movimento. O exemplo didaticamente mais representativo é exatamente o de Hennebelle, que arrola os seguintes elementos como delimitadores do estilo neo-realista: a decupagem em planos de conjunto e médios, com planos-seqüência, associada a uma câmera documental; a ausência de efeitos visuais; a imagem acinzentada, também documental; uma montagem não-dialética; a filmagem em cenários reais; o improvisado e a flexibilidade do roteiro; o uso de atores não-profissionais; a simplicidade e regionalização dos diálogos; a sincronização posterior; e os orçamentos módicos.³ É possível constatar que *In Nome della Legge* se distancia de boa parte deles, particularmente no que diz res-

peito às características documentais (com a exceção dos cenários reais). E um afastamento semelhante ocorre ainda com relação ao tom cronístico apontado por Germi e por outros como demarcatório do Neo-realismo, substituído, no filme, por uma análise bastante mais crítica da realidade social retratada.

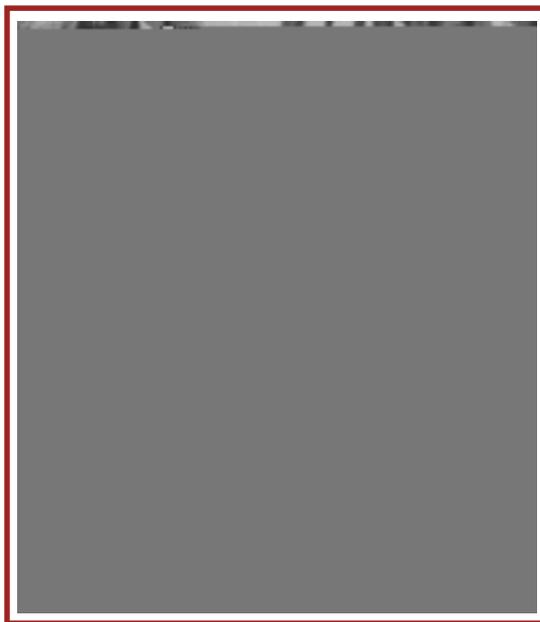
Por outro lado, a linha de argumentação de Hennebelle tem sido seriamente questionada pela reflexão italiana mais recente. Nesta, a tendência é de abandono aos esforços pela identificação de uma estilística comum, e de reconhecimento à dispersão de estilos entre os vários diretores. Um dos teóricos influenciados por esta linha é o também realizador neo-realista Carlo Lizzani. Embora ainda procure identificar estilemas comuns a toda a produção, procede a esta tarefa de um modo bem menos determinado, ressaltando a extrema diversidade encontrada entre os autores do movimento. Os denominadores comuns apresentados em sua reflexão como formais são antes, na verdade, motivos de que lança mão a cinematografia neo-realista, e que acusam a adoção, isto sim, de um conteúdo e uma atitude ética bastante próximos. Entre estes motivos, Lizzani inclui: a representação da multidão, que assume um papel ativo, oposto à passividade com que invariavelmente comparecia nos filmes épicos; o tratamento da paisagem horizontalizante, acolhedor e integrador do aspecto humano, contrariamente à verticalidade e majestuosidade do cinema italiano dos anos 1930; e a retratação das classes populares, praticamente ausente do cinema peninsular de até então.⁴ Diversamente da confrontação com o elenco de características de Hennebelle, no caso de Lizzani, *In Nome della Legge* parece estar bastante mais próximo dos elementos tipificadores do Neo-realismo. No filme de Germi, a multidão exibe um papel dos mais ativos em várias seqüências, intervindo sobre a realidade diegética de forma determinante (nas cenas do tribunal, de apoio ao juiz, da invasão da mina e, ao final, na seqüência da praça). A paisagem siciliana é cuidadosamente retratada como cenário de uma performance social, com a qual manifesta relação simbiótica. E as classes populares são investigadas em sua condição, tanto de miséria como de impotência, para superar a atitude conformista frente à situação imperante.

Isto nos introduz, por fim, aos aspectos conteudísticos que a maioria dos historiadores aponta como sendo, efetivamente, generalizáveis à maior parte dos neo-realistas. A tematização dos

problemas sociais da Itália do pós-guerra é recorrente nas obras destes diretores, através da problematização seja do comportamento da sociedade durante a guerra, dos conflitos imediatamente posteriores ao armistício, ou da própria luta de classes nas diferentes regiões e realidades locais italianas. O conteúdo comum remete, ao mesmo tempo, à postura ética compartilhada pelos diversos autores. A determinação de acerto de contas com o passado e de luta por uma sociedade mais igualitária e democrática, com base em um suporte ético de honestidade e de coragem para o enfrentamento com a verdade, aproximam um grupo de realizadores visivelmente heterogêneos em suas concepções políticas e estéticas. Neste sentido, o filme de Germi se mostra perfeitamente encaixado no contexto histórico do Neo-realismo. O diretor, verdadeiramente, dissecou a sociedade do interior siciliano revelando, de uma forma surpreendentemente complexa, os vários agentes e determinantes do cenário social retratado. E o faz munido de uma postura ética bastante precisa, de exposição das mazelas das camadas populares sem a incidência em um romantismo simplificador, investigando as razões profundamente locais e ancestrais de seu comportamento.

A análise da propriedade da inclusão de *In Nome della Legge* no rol das obras neo-realistas resulta, portanto, tarefa bastante controversa frente às inúmeras divergências entre os próprios historiadores do movimento. O argumento definitivo na elucidação do problema, em meu entendimento, é a solução desenhada por Lino Micciché para a questão dos limites do Neo-realismo. Para ele, muito mais que por uma estética, o movimento caracterizou-se por uma “ética da estética”, em um momento histórico definido.⁵ Quer-me parecer que a aproximação estética do filme de Germi ao cinema americano de gênero – embora deve ser analisada com atenção – não elide o fato de sua exemplar assunção da atitude ética peculiar ao Neo-realismo. A esta, se acrescenta a sua tematização, também definidora do movimento, do social desde o ponto de vista das camadas mais populares. Por outro lado, a adoção de um tom menos cronístico e mais crítico, por parte desta problematização, já parece de fato estar a prenunciar, em 1949, a transição de um Neo-realismo em extinção rumo a um realismo crítico que pautará a produção autoral de meados da década de 1950. De modo que, a título de conclusão, poderíamos afirmar que, mais que uma obra neo-rea-

lista de extremos méritos, o filme de Germi é ainda antecipatório dos percursos a serem seguidos pelo cinema italiano do futuro que se avizinha.



Visconti, 1942

NOTAS

* Doutor em Cinema pela ECA/USP, coordenador do curso de Realização Audiovisual da UNISINOS, membro do Conselho Executivo da SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema, editor de *Teorema – Crítica de Cinema* e da *Revista AV* (UNISINOS).

¹ Cf. a resenha apócrifa “In Nome della Legge”, in *Bianco e Nero* X, 5 (Maio de 1949), p. 85.

² David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: Wisconsin, 1985), pp. 156-204.

³ Mariarosaria Fabris traça um excelente apanhado das discussões em seu *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano* (São Paulo: Editora da USP: Fapesp, 1996), pp. 115-158.

⁴ Guy Hennebelle, *Os Cinemas Nacionais contra Hollywood* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978), p. 67.

⁵ No documentário *Il Neorealismo*, 1990.

⁶ Lino Micciché, “Per una Verifica del Neorealismo”, in *Il Neorealismo Italiano: Atti del Convegno della X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema* (Veneza: Marsilio, 1978), p. 27.