



# Arroz amargo: neo-realismo, Moscou e Hollywood

Célia Tolentino

Doutora em Ciências Sociais pela Unicamp  
Professora da Faculdade de Filosofia e Ciências da Unesp-Marília

**Resumo:** Este artigo discute o filme *Arroz amargo* (1949, dir. Giuseppe De Santis) e o seu tempo, isto é, as perspectivas que alimentavam a realização do filme, tanto aquelas do seu diretor quanto as do grupo político do qual fazia parte, incluindo as críticas do período. Realizado no imediato pós-guerra italiano, *Arroz amargo* deveria ser uma apologia às classes populares e ao seu empenho na reconstrução moral e econômica do país. Mas, como o tempo a partir do qual fala é de rápidas mudanças, a narrativa acaba carregada desse porvir que, no limite, desmonta as melhores intenções dos seus realizadores. Um conflito que nossa análise tenta explicitar por meio da discussão sobre o diálogo entre o conteúdo e a forma do filme.

**Palavras-chave:** Cinema italiano. Neo-realismo. Pensamento social no cinema. Estética e política.

O diretor de *Arroz amargo* (1949), Giuseppe De Santis, escreveria quatro décadas mais tarde que o último ato de Mussolini “em direção à Europa” teria sido o de chamar o cineasta francês Jean Renoir para dirigir a versão cinematográfica da ópera *Tosca*. Corria o ano de 1940, a vestimenta rural do regime fascista vinha sendo substituída pelo uniforme militar e, nesse clima, o diretor de *La grande illusion* teria sido agredido a tapas por um grupo de “camisas-negras” num café do centro de Roma porque lia *L'Osservatore Romano*, jornal do Vaticano, que naquele dia teria publicado um artigo considerado ofensivo ao governo do Duce. Nesses anos e sob essa conjuntura, o jovem Giuseppe De Santis escrevia para a revista de crítica cinematográfica *Cinema*, cujo corpo editorial ativo era composto por Luchino Visconti, Gianni Puccini, Mario Alicata, todos futuros expoentes do neo-realismo e já então preocupados com a construção de uma linguagem cinematográfica “sinceramente representativa” da vida italiana, diferente daquela que estava em voga, escandalosamente comprometida com o regime, piegas e artificial. Mas, se para os membros da revista era clara a idéia de um cinema que não queriam, não o era a proposta de uma cinematografia “sinceramente representativa”.

Procurando um modelo possível que fosse “capaz de falar da vida do homem comum”, De Santis apontava para o cinema americano dizendo que o europeu, com raras exceções como os filmes Jean Renoir, vinha quase sempre carregado de uma narrativa burguesa. Falando em defesa da construção de um tipo de realismo, o futuro diretor de *Riso amaro* escrevia:

(...) o homem não habita o mundo como o bicho-da-seda, fechado no seu limitadíssimo casulo: é circundado dos seus próprios iguais, dos animais, dos hortos, das ruas, das montanhas, de um céu, de um mar, da vida. E também aquilo que o homem traz dentro de si não é senão subtraído aos demais elementos, aos seus contatos, às suas relações, ao seu modo particular de estar em comunhão com os outros: da planta que cresce no seu horto ao homem que passa ao seu lado na rua, alguma coisa lhe diz respeito.”  
(*apud* COSULICH. 1982: 16)

Uma observação das relações entre homem, natureza e meio circundante forneceria a base para a construção de

personagens socialmente verossímeis. Essas eram as premissas para o que mais tarde o cineasta chamaria de “uma paisagem italiana” para fundamentar uma cinematografia não abstrata, não cosmopolita, não artificial como aquela que se produzia naqueles anos duros do fascismo que, para não trair o país imaginário descrito pelo Duce, não podia ver-se nas telas tal qual era. Numa crítica ao filme *A megera domada*, dirigido por F. M. Poggioli, publicada em *Cinema* de 10 de dezembro de 1942, De Santis falaria da sua tese segundo a qual as civilizações derivariam da conjunção entre a história e a natureza e desta última dependeriam os “sentimentos humanos”:

“Os povos nascem, crescem e amadurecem as próprias aspirações, hábitos, necessidades, ora combatendo contra estes, ora sujeitando-se a estes. E não desvinculado do grau de civilização que estes conquistam está a influência da terra que habitam, do clima que ali se manifesta, dos confins que lhes são próprios. As razões que caracterizam um país de um modo e não de outro, tudo isto é história, imprescindível para toda obra de arte. Ao cinema não resta que recriá-la com a simples e regular linguagem das imagens: bastará um gesto de um homem para fazer compreender as suas condições sociais, uma paisagem árida ou exuberante para colher o sentimento do homem mesmo.” (*apud* COSULICH. 1982: 138)

Certo é, como observaria Costa (1982), que esse debate sobre a construção de uma linguagem nacional não passava apenas por uma pesquisa estético-cinematográfica, mas pela necessidade de afirmar uma arte anti-regime e de tentar demarcar uma posição no campo político. Ainda segundo o autor, sem considerar essa conjuntura muito particular, ficaria difícil entender por que em certo momento o discurso do cineasta acabaria parecido com aquele ufanista dos partidários de Mussolini. Quando escrevia sobre a necessidade de se levar para as telas a vida do campo, as perspectivas modernizantes da indústria nascente ou, ainda, a tradição oitocentista intacta em algumas regiões da península italiana, usava uma retórica que acaba por confundi-lo com aquela da qual tanto queria diferenciá-lo. Ou seja, depois de 20 anos de ditadura fascista, de fechamento cultural e político, em clima de guerra, não era tarefa fácil vislumbrar um projeto

alternativo. Não por acaso, os neo-realistas de primeira hora, logo no imediato pós-guerra, falariam justamente da necessidade de redescobrir o país, a gente comum, o povo italiano na sua diversidade depois do amalgamento orquestrado por duas décadas de totalitarismo fascista.

Sobre o neo-realismo, vale lembrar que a guerra ainda não tinha acabado, em março de 1945, quando se realizou a primeira reunião da Associazione Culturale del Cinema Italiano e o cineasta Alberto Lattuada lançou a tese de que a Itália precisava de um cinema que participasse da reconstrução moral do país e do povo italiano. Ao final desse encontro, um grupo de cineastas, atores e técnicos se declararia comprometido com o projeto de uma arte cinematográfica “honesta”, “verdadeira” e capaz de retratar a vida nacional com sinceridade e sem retoques. Pouco depois, em setembro de 1945, Roberto Rossellini traria ao mundo *Roma, cidade aberta*, um filme arrebatador, que não só rompia com os cânones da indústria clássica de cinema, como inaugurava uma poética legitimadora da “honestidade”, da “verdade”, tal como propunham os participantes daquela primeira reunião, inaugurando o chamado cinema neo-realista.

Em *Roma, cidade aberta*, além da temática inovadora, a câmera não escondia a condição de precariedade na qual o filme havia sido realizado e, com um realismo inédito, se abria para observar as ruas, os prédios destruídos pelos bombardeios, as casas precárias, a vida, os sentimentos e, sobretudo, os gestos de pessoas comuns. Aquilo que era impensável na representação de uma *star* hollywoodiana da época era possível enxergar através de Anna Magnani no papel de Pina: aquela mulher lavaria roupas, esfregaria o chão, faria comida e outras tantas coisas da vida cotidiana. Rossellini trazia o cidadão comum para as telas, dizendo que a Resistência italiana tinha sido feita, sobretudo, por pessoas cujos nomes a história não escreveria.

Na esteira desse filme viriam outros tantos, pobres, criativos, associando histórias privadas e populares à grande história política. A guerra era o denominador comum e, como diria Federico Fellini alguns anos mais tarde, naquele tempo a matéria se impunha à poética:

“No imediato pós-guerra cada um de nós via o mundo com os olhos de uma criança. Tudo era tão novo, tão aventureiro. Um mundo havia desabado e estava nascendo um outro. Tínhamos vivido anos magníficos, apesar de todas as dificuldades pelas quais passou a Itália. Para onde se olhava, se encontrava alguma coisa para contar. Não tinha necessidade de inventar nada. O cronista mais opaco poderia arriscar-se como poeta com uma matéria daquelas nas mãos. Se uma pessoa volta de uma viagem à lua, mesmo que seja um cretino, terá qualquer coisa para contar, certo?” (*apud* KEZICH. 1999: 34-35, originalmente publicado em 2/04/59 no semanário *Settimo Giorno*)

E, como observaria Gian Piero Brunetta (1998), mais do que qualquer ação diplomática, esse cinema construído sobre os escombros da guerra cumpria a função de restabelecer as relações da Itália, desprovida de credibilidade, vencida, lacerada, com os outros países do mundo. De modo que a participação no projeto neo-realista tornava-se quase obrigatória e, particularmente, obrigatória para os cineastas comunistas engajados na política da reconstrução que, excluindo os fascistas, era formada por uma coalizão de todos os grupos que tinham participado do processo de Resistência, dos cristãos aos marxistas, passando pelos adesistas de última hora. No cinema respirava-se o mesmo ar e as ruínas da guerra eram o elemento das narrativas que, ainda segundo Brunetta (1996), unificava a Itália de alto a baixo e, a partir desse olhar totalizante, resgatava ou redesenhava o “povo italiano” em seu conjunto como um único sujeito. Um impulso populista<sup>1</sup> que, *malgré lui*, acabava por conceber o povo como um conceito muito mais amplo do que inicialmente teorizara. Como observa Giorgio Tinazzi (1990), sintetizando o que pensa grande parte da crítica italiana: ainda que progressista e democrático, se o neo-realismo foi capaz de mostrar aquilo que faltava ao povo, não chegou a denunciar aquilo que o oprimia.

Nesse sentido, havia em alguns cineastas a idéia de orquestrar um discurso em direção a uma reflexão de caráter dialético e, obedecendo a uma linguagem realista segundo os cânones do pensamento marxista, problematizar a relação de classes para além da pobreza unificadora do pós-guerra. Essas eram as premissas do grupo vinculado à revista *Cin-*

<sup>1</sup> No sentido do populismo original, movimento criado por um grupo de intelectuais russos do século XIX, que defendia “uma volta ao povo”.

ema, entre os quais Visconti e De Santis. Este último, quando passa de crítico a diretor, vai em busca daquilo que havia definido como “uma paisagem italiana” e coloca em foco o campo realizando a chamada “trilogia da terra” dessantiana: *Trágica perseguição* (*Caccia tragica*), em 1946, levando para as telas o panorama das cooperativas de trabalhadores rurais da Itália central; *Arroz amargo* (*Riso amaro*), em 1949, pondo em evidência o trabalho das lavradoras na plantação de arroz da região norte, e *Páscoas sangrentas* (*Non c’è pace tra gli ulivi*), em 1950, um filme policial realizado entre os pastores da Itália meridional.

Entretanto, fascinado pela linguagem cinematográfica hollywoodiana, submetida a esta a chamada “paisagem italiana”, impondo muitas dificuldades à crítica marxista do período, que de um lado tinha de defendê-lo porque membro atuante do Partido Comunista e, de outro, apontar a sua “contaminação” pela linguagem clássica do cinema americano. Para a análise de Costa (1982), a cinematografia de De Santis vinha carregada de um hibridismo que antecipava a cultura de massa dos anos 50 que os neo-realistas, este cineasta entre eles, desejariam em vão exorcizar.

É o caso de dizer, entretanto, com base na fala de Lídia Geremi,<sup>2</sup> que o cinema americano, assim como a sua literatura, encantava a geração de jovens que tinham crescido sob o fascismo, pois representava uma abertura fantástica diante daquele projeto de cultura retrógrado e ruralizante conduzido por Mussolini. O que vinha dos Estados Unidos, diz a irmã do cineasta Pietro Geremi, tinha um sabor de urbanidade e modernidade, num tempo em que os jovens italianos eram obrigados a prestar juramento à pátria e vestir a camisa do regime. De Santis nunca negaria o seu encantamento pela cultura norte-americana, pela sua cinematografia e pelas lições estéticas de Hollywood:

“É banal pensar que eu tenha sido influenciado pelos filmes soviéticos: naturalmente, os conteúdos dos meus filmes são mais próximos àqueles dos filmes soviéticos, pelo simples motivo de que o cinema soviético era o único que afrontava de peito certos problemas sociais. Mas, por tudo aquilo que se refere às escolhas estéticas e

<sup>2</sup> Depoimento informal à autora em 13 de dezembro de 2000 (Roma).

formais, eu me senti sempre mais próximo de Hollywood que de Moscou.” (apud COSULICH. 1982: 19)

Esse discurso em que assume o dilema entre o conteúdo e a forma é feito muitos anos mais tarde. No imediato pós-guerra, entretanto, as opções do cineasta demandavam-lhe muitas explicações públicas.

## Entre Moscou e Hollywood

A paixão de De Santis e dos marxistas que admiravam a cultura e a vida americanas fazia parte de um interessante paradoxo da esquerda italiana no pós-guerra e durante os primeiros anos da Guerra Fria que dividia o mundo ao meio: de um lado os Estados Unidos e de outro a União Soviética. Para nossa análise, tal como tentaremos aprofundar mais adiante, os filmes deste diretor parecem ser narrados por aquele personagem jovem e dividido entre o mundo tentador da liberdade feita de consumo irrestrito e o austero mundo operário, pensado segundo modelo soviético.

Em 1949, ano do lançamento de *Arroz amargo*, Renzo Renzi escrevia em *Cinema* que a diferença básica entre o cinema dos decênios fascistas e aquele americano, que tanto fascinava aquela geração de cineastas italianos, era que diante do primeiro este último parecia incrivelmente avançado. O primeiro desenhava um italiano conquistador, portador de civilidade, uma espécie de fantoche sem defeitos. O cinema americano traria puritanamente o mundo dividido entre Bem e Mal e o conflito pedagógico no qual o primeiro sempre derrota o segundo. Porém, observa, ainda assim, os indivíduos já pareciam mais humanos nos seus defeitos e escolhas de campo. Para avançar, tratava-se de fazer um cinema não maniqueísta, de fazer com que o herói pudesse, como na vida, ainda que bom, sair derrotado.<sup>3</sup> Esse era um dos grandes méritos de *Ladrões de bicicleta* (1948), que superava os dois modelos anteriores (RENZI. 1949: 318).

Partícipe do mesmo debate e também membro de *Cinema* e do Partido Comunista, Guido Aristarco diria que o grande mérito de De Santis era o de trazer para as telas italianas um ambiente realmente insólito, isto é, o mundo rural na

<sup>3</sup> Isto é, superar a estética do cinema americano, particularmente aquela hollywoodiana, significava superar o ethos cristão da sociedade liberal cuja perspectiva entende a vida dos indivíduos como consequência de suas próprias escolhas morais. A luta entre Bem e Mal forjaria dois campos opostos nos quais os indivíduos deveriam se situar. E, como observava Eisenstein (1990a), isso exigira de Hollywood a criação de uma técnica de montagem cinematográfica que colocava de forma paralela os campos opostos, fazendo com que estes jamais se enfrentassem. Sendo assim, os valores de Bem e Mal, impregnados das contradições básicas da sociedade capitalista, individualista, de concorrência, não expunham jamais as contradições de fundo como aquelas que fazem os sujeitos, ainda que “bons”, saírem perdedores na vida, para falar com o Renzo Renzi. Mas, se o cineasta russo tinha encontrado as perspectivas de um cinema político e dialético, a Itália ainda enfrentava esta busca, dividida entre a teoria do cinema de Eisenstein e a estética liberal hollywoodiana.



dimensão dos trabalhadores. Em *Arroz amargo*, diz Aristarco, “se percebe o fantasma da escola russa e do Renoir de *La bête humaine*, onde o ambiente e as coisas sugerem aqueles sentimentos que os protagonistas por si mesmos não podiam exprimir”. Entretanto, continua, em vez de construir a verdade poética tal como Renoir, através da paisagem, De Santis a submetia a um tratamento formal importado do cinema de John Ford. E resultava um conteúdo organizado sob uma forma inadequada, na qual a realidade, na vã tentativa de uniformizar-se com a poesia, passava “de verdade à não verdade”, ou seja, à arbitrariedade. Perder-se-ia assim aquela possibilidade de justificativa de que se tratava de um propósito propagandístico, que implicava “fazer aceitar ao público, com elementos do filme espetacular à americana, um conteúdo ideológico ou uma certa situação social, um aspecto amargo da nossa vida” (ARISTARCO. 1949: 210-211). O conteúdo seria inovador, mas a forma pertenceria aos propósitos de um cinema puramente espetacular e se sobrepunha ao primeiro, deturpando-o. E por espetacular se entendia o fato de esse cinema não abrir qualquer reflexão política, ou incomodar o espectador, ao levar os “dramas humanos” para o plano das escolhas individuais e para a forma metafísica e maniqueísta de *Bem versus Mal*.

Mais tarde, o próprio cineasta lamentaria esse aspecto da “patrulha ideológica” do seu tempo, dizendo que muitas vezes tinham lido o seu cinema de uma perspectiva extremamente ortodoxa. Mas, é certo que nesse período, como membro do PCI, a tese do realismo lhe era um ponto importante de interlocução. O próprio Guido Aristarco afirmava que a vanguarda representada pelo grupo de *Cinema* tinha sido fundamental para o nascimento do que chama de novo cinema italiano referência indireta ao neo-realismo. Para o crítico, fundamental também teria sido o papel de De Santis, cujas críticas denunciavam uma “fé cega no crédito realístico, na verdade e na poesia da verdade, no homem e na poesia do homem”, na possibilidade de se produzir arte que fosse documento, “não como passivas reverências a uma estática verdade objetiva, mas como força criadora de eventos e pessoas” (ARISTARCO. 1949: 210-211).

Relendo o período quase 40 anos depois, De Santis diria que as origens do neo-realismo não estavam nas teorias ou críticas publicadas em *Cinema*, mas fundamentalmente no processo político e social da conjuntura de guerra e do pós-guerra. E acrescenta que, como membro dessa revista, havia junto com nomes como Visconti, Puccini e outros lutado por um realismo cinematográfico. Porém, observa, sem a queda do fascismo e a inédita participação popular no movimento de Resistência, dificilmente proletários, operários, pescadores, pequenos empregados ter-se-iam tornado protagonistas das histórias do cinema italiano:

“Hoje é claro que na história da cultura italiana o neo-realismo representou o primeiro momento no qual o povo efetivamente vinha tratado como protagonista: isto acontecia porque o povo tinha sido verdadeiramente protagonista através das lutas partigianas e da Resistência. Eu sou um daqueles que atribuem a paternidade do neo-realismo apenas e exclusivamente à Resistência.” (*apud* MASI. 1982: 3)

Ou seja, olhando com a distância de quase quatro décadas lhe parecia claro que, mais do que debate, teria sido a guerra e a Resistência a restaurar a confiança no povo italiano que até 1943 era visto pela intelectualidade sobretudo de esquerda como co-responsável pelo regime fascista. De fato, os filmes neo-realistas do imediato pós-guerra no seu conjunto são fartos dessa paixão pelo povo, tanto que, para a maioria das narrativas sobre a própria Resistência, todo “mal” teria vindo de fora e seria impossível encontrar os “camisas-negras” que agrediram Renoir em um desses filmes. Na mesma “trilogia da terra” de De Santis, encontramos os traços mais típicos desse fascínio e também das ilusões populistas que animavam o pensamento e a arte italiana do período. Mas, o que vale ressaltar para nossa análise é que, em finais dos anos 40, o cineasta respondia aos imperativos do pensamento engajado de caráter marxista e, como seus companheiros de partido, desejava construir um cinema que participasse da reconstrução italiana rumo ao movimento socialista. Era um projeto no horizonte com o qual não dialogavam necessariamente todos os participantes da escola neo-realista, muitos dos quais cristãos assumidos e outros liberais.

## Arroz amargo ou a maçã envenenada

*Esse negócio de privar-se das coisas sem nunca ter podido ao menos  
saboreá-las trazia um sofrimento de arrancar lágrimas.*

Italo Calvino, *Malcovaldo al supermarket*

*Arroz amargo* é, sem dúvida, um clássico do neo-realismo, tanto no que há de criativo e original quanto nos seus limites políticos, malgrado as intenções do diretor. Em cena, uma história policial se desenvolve tendo como cenário a região rizicultora do norte italiano e o trabalho das mondadeiras, mulheres que sazonalmente realizavam o replantio das mudas de arroz cultivadas em estufa nas planícies alagadas daquela região. A elas o filme tinha a intenção de dirigir uma atenção especial, como observa o discurso de abertura: *“Todos os anos, no dia primeiro de maio, as mondadeiras partem em direção à planície do arroz. Vêm de todas as partes da Itália; é uma mobilização de mulheres de todas as idades e profissões. A maioria é de camponesas, mas vêm também operárias, costureiras, balconistas, datilógrafas... A estação da monda dura 40 dias. São 40 dias de muito cansaço.”*

Mas, como observamos acima, este é o pano de fundo, pois no centro da narrativa estará uma história policial, e é através dela que o filme realmente começa. Na tela, um jovem alto e desenvolvido tenta imiscuir-se na multidão de passageiros de uma estação ferroviária para fugir da polícia que está no seu encalço. Reconhecido, se desembaraça do agente que devia prendê-lo e, aproveitando-se da chegada de um trem, lança-se do outro lado da linha tornando a desaparecer no meio do público. Ao lado de uma cabine telefônica, encontra uma jovem que visivelmente o espera e exige que ela o abraçe de modo a mais uma vez esconder o rosto dos seus perseguidores. Pelo diálogo rápido que se desenvolve entre ambos, saberemos que se trata de um gatuno e de sua comparsa:

— *“Você trouxe tudo?... Agora não posso pegar nada porque a polícia me reconheceu.”*

— *“Já comprei as passagens...”*

Pega os bilhetes e os rasga com ar de desprezo, acrescentando com enfado:

— *“Agora o trem seria uma arapuça!”*

O som de uma canção chama a sua atenção e a câmara nos confirma que ele vem do centro de uma roda ao lado de um dos vagões, onde uma bela jovem com o seu gramofone e um disco de *boogie woogie* dança exibindo-se para um grupo de pessoas. O rapaz, como todo bom gatuno que se preza, não resiste à sensualidade da jovem e avança para ensaiar com a moça alguns passos. A polícia o reconhece quando a sua parceira de dança inadvertidamente derruba o chapéu de palha que tomara de empréstimo para participar incógnito do “espetáculo”. Descoberto, recebe voz de prisão e, diante das armas dos policiais, dirige-se para a comparsa e a toma como escudo humano, conseguindo mais uma vez safar-se, não sem antes sussurrar para esta sua cúmplice:

— *“Vai com as trabalhadoras, te alcançarei depois”.*

Assim, o rapaz desaparece de vez entre os passageiros, enquanto um vendedor de jornal anuncia aos gritos:

— *“Grande roubo de jóias!!! Cinco milhões em jóias roubadas de um hotel!!”*

Só então entram em cena as mondadeiras do arroz que ocupam lugar nos trens especiais em direção às grandes plantações da planície nortista. Está dado o primeiro plano do filme: entre as mondadeiras está a jovem cúmplice de um ladrão de jóias, quiçá as jóias, além da trabalhadora que habilmente entendeu a relação entre ambos. E aí estão dadas as características dos protagonistas do filme. Um ladrão, Walter (Vittorio Gassman), capaz de arriscar a vida da comparsa para safar-se. Uma jovem, Francesca (Doris Dowling), submissa aos seus caprichos, e uma outra jovem ousada e sensual, Silvana (Silvana Mangano), que entende rapidamente toda a situação, que se interessa por Walter, pelas jóias e será capaz de se aproximar da namorada do bandido para tirar partido da sua situação. Cheia de artifícios, esta última a rouba e depois disputa com Francesca o

afeto do ex-comparsa. Este usará ambas, mostrando-se cada vez mais vil, até articular com a ambiciosa Silvana um plano para roubar o arroz dos depósitos vizinhos aos alojamentos. O desfecho é francamente trágico, cristão e hollywoodiano: Francesca muda de lado quando conhece o politizado sargento Marco (Raf Vallone), que a ajuda a perceber a estrada equivocada que está traçando para si mesma. Silvana torna-se amante e nova comparsa de Walter e participa de todos os seus planos vis, até perceber que sua intenção é apenas usá-la para executar o roubo do arroz armazenado. Desmascarado o jogo com intervenção de Francesca, Silvana mata Walter e depois, como pecadora arrependida, se suicida.

Ou seja, um roteiro como os melhores do cinema americano. Não por outra razão, De Santis seria indicado ao Oscar por ele. No esquema clássico do filme policial consagrado por Hollywood, a tensão dramática consegue segurar-se do começo ao fim. Mais do que o trabalho das mondadeiras, o filme projetaria Silvana Mangano, no papel da sensual e arrebatada Silvana, ao estrelato internacional. E a “moral da história” restaria aquela de que o Bem é sempre vencedor e que quem tudo quer tudo perde, tal como rezava Hollywood desde Griffith. Do lado do Bem estaria Francesca, uma vítima inocente e arrependida por intervenção do outro associado ao caminho da justiça o sargento Marco. Francesca, passando pela provação, podia, portanto, sair renovada, de alma limpa e olhando de frente para a câmera e para o espectador. Um saldo que complicava o cineasta em relação ao seu engajamento marxista.

O campo, entretanto, teria rendido panorâmicas memoráveis ao apresentar o exército de mulheres curvadas sob o sol a cantar e plantar o arroz nos alagados, com as saias amarradas à cintura e as coxas à mostra. Alguém observaria que De Santis aplicava às filmagens as mesmas técnicas que os cineastas de Hollywood usavam para os grandes musicais: o balé dos corpos como forma expressiva, grandes e espetaculares desenhos, coisas que sugerem outras coisas. Uma câmera cheia de admiração nos mostrará os gestos das trabalhadoras, rostos cansados, às vezes angustiados, a forma como se alojam precariamente para desenvolver esse trabalho primitivo, como explica a voz narrativa no início

do filme, por 40 dias. É visível o encantamento do filme pelas mondadeiras, mas apenas aparentemente o móbil da narrativa é o trabalho e as trabalhadoras rurais. Estas desfilam para reforçar a idéia de que são pessoas simples, trabalhadoras, alegres e portadoras dos positivíssimos valores do coletivismo que as fariam resistentes aos elementos da desagregação representados pelo mundo urbano e do consumo. Segundo a perspectiva da nossa análise, *Arroz amargo* é um filme de condenação moral da perda dos valores comunitários da solidariedade, da cooperação, da simplicidade romântica.

Interessantemente, o filme ativa uma série de códigos para em seguida desautorizá-los. Assim, utiliza a montagem paralela o duelo Bem *versus* Mal para depois tentar inserir uma desmontagem e um possível outro desenho a intervenção do sargento Marco e seu discurso em nome da unidade de classe, que pudesse conferir uma base social para a metafísica maniqueísta. Mas, esta fica valendo apenas como discurso, pois a forma está dada e se reforça ao longo da narrativa. Veja-se por exemplo o momento em que o conflito entre Silvana e Walter se estende para Francesca e, conseqüentemente, para todas as demais mondadeiras. Nesse momento, o desenho poderia estar seguindo o projeto eisensteiniano de *O encouraçado Potemkin*, e houve quem observou isso. No filme de Eisenstein, a tese de uma montagem dialética imprimia o crescimento de um conflito como as ondas infinitas que se formam na água depois de se atirar uma pedra. De modo que a crise do encouraçado começa no navio, do navio para o mar envolvendo outras embarcações e do mar para a terra, envolvendo toda a população. Mas, tal como se propõe, o conflito “explode” na revolta coletiva. Em De Santis, o sargento Marco ou o “proletário em divisas”, para usar o termo de Guido Fink (1982), deve frear a crise entre as trabalhadoras em nome da unidade de classe. Quer dizer, imprimiu-se a ativação do projeto eisensteiniano, mas fora da perspectiva do conflito entre classes este acabou estrangulado. Resulta em um belo espetáculo, porém. Tal como na realidade dos arrozais, as mondadeiras são proibidas de conversar enquanto trabalham e, por isso, comunicam-se sempre cantando num tradicional jogo de versos em que alguém dá o tema nas duas primeiras estrofes e depois todas repetem

o refrão. No filme, em uma primeira situação, as mulheres cantavam para encobrir os gritos de uma companheira que abortava em meio ao campo. Um gesto de solidariedade para evitar que esta viesse a ser expulsa. Durante o conflito entre Silvana e Francesca, a primeira puxa o coro das trabalhadoras legais contra a segunda, que faz coro com as trabalhadoras clandestinas. E a falsa disputa de interesses trabalhistas entre ambas (o pomo da discórdia é Walter e a jóia roubada, e não o fato de serem trabalhadoras legais de um lado e ilegais de outro) é resolvida de forma um tanto simplista, beirando o inverossímil com um discurso do soldado Marco, que alerta as trabalhadoras formais de estarem fazendo o jogo dos patrões ao se indisporerem contra as clandestinas.

E o grande papel das trabalhadoras em *Riso amaro* será o de coro. Essas e suas histórias individuais compõem, na economia do filme, o que se pode chamar de ilustração. Ao contrário de Silvana e Francesca, as mondadeiras carregam na fala com acento dialetal e às vezes beiram a caricatura. Como, por exemplo, na cena que indisporer De Santis com o sindicato dos trabalhadores,<sup>4</sup> em que mostra as trabalhadoras, depois de um dia de trabalho, reunidas ao ar livre junto com os homens que afluíam até o alojamento para encontrá-las. Então vemos o seguinte diálogo entre uma trabalhadora e seu parceiro: “*para casar comigo, você prefere o dote ou uma vaca?*”. Ou seja, o conteúdo não vai bem com a forma. A mocinha que faz sexo livre segundo dá a entender o filme discute o dote para um futuro casamento. Um dote que pode ser uma vaca. E, enquanto uma parte das mulheres fica em torno da fogueira onde Silvana dança mais uma vez o *boogie woogie*, a outra parte se embrenha no mato para namorar os rapazes. Houve quem visse nisso uma insinuação de que haveria uma atividade de prostituição entre as trabalhadoras. Sobre isso, Guido Aristarco escreveria que este filme de De Santis estava bastante influenciado pelo aspecto sexual-mórbido de filmes americanos como *Gilda* e *Duelo ao sol*. Mas, curiosamente, afirma que essa é uma questão que não deixa de ter fundamento na origem “geográfica e meridional” do cineasta discurso que em si mesmo oferece a indicação de que o pressuposto de tipo senso comum que norteia a complexa relação entre norte e sul na Itália não eximia também a intelectualidade

<sup>4</sup> Os sindicatos dos trabalhadores protestaram fortemente dizendo que as mulheres plantadoras de arroz não viviam num clima de evasivo erotismo e tampouco tinham tempo para ler as fotonovelas, como a protagonista Silvana sugeriu nas telas. Quer dizer, De Santis entrava em choque com os pudicos anos 40 italianos e com a imagem que os representantes dos trabalhadores queriam de si mesmos.

comunista: no norte vigoraria o aspecto racional-intelectual, e no sul o sensorial-intuitivo (ARISTARCO. 1949: 211). Para nossa análise, ressalta-se a fratura entre o pressuposto da cultura liberal norte-americana, com o seu individualismo e liberação de costumes, em contraposição à Itália que ainda não havia superado a cultura tradicional e conservadora, a mesma que, tomada em outra chave, havia sustentado o regime fascista.

Numa interessante análise, Masi (1982) observaria que este filme de De Santis, como um elemento químico, poderia reagir diversamente dependendo do elemento com o qual se confrontasse, isto é, neste caso, com o tipo de espectador. Haveria, segundo entende e parece fácil concordar, um filme feito de discursos superpostos para dialogar com três interlocutores distintos: para cada um, um conjunto de códigos diversos. Um tipo de filme-objeto, capaz de comportar uma linguagem linear para a população em geral leia-se o povo, outro para um setor intermediário que, apaixonado por Hollywood, saberia apreciar os efeitos de câmera, a coreografia visual, certos códigos cinematográficos, e um terceiro nível, refinadíssimo, como nos melhores filmes de autor, cheio de códigos cifrados de caráter estético e semiótico para o chamado público dos cineclubes.

Para falar ao povo, o chamado primeiro nível, portanto, o cineasta reservaria a ativação dos mitos caros às classes populares, onde o Bem é o Bem, o Mal é o Mal e o arrependimento é capaz de redimir aquele que se enveredou pelos caminhos deste último.

Para um possível segundo nível, o filme dirigir-se-ia para aquela população que poderia ser chamada de classe média:

(...) para aquela burguesia silenciosa, respeitável e estúpida, sem arte nem parte, que tinha permitido ao regime fascista tomar corpo e estabilizar-se no poder e que De Santis, sendo comunista, não podia senão desprezar profundamente, considerando-a privada de inteligência histórica e incapaz de aferrar-se a qualquer coisa que não tivesse a evidência e beleza, com o fim em si mesmo, de um fogo de artifício.” (MASI. 1982: 49)



E para o público dos cineclubes estaria aquele duelo entre Eros e a coisa de que fala Guido Fink (1982) e que mobilizaria a crise entre Silvana e Francesca ao mesmo tempo que as vinculava ao coro.

Ainda a propósito de Eros, Masi observa que em *Riso amaro* a Itália que se coloca em cena é aquela que estaria vivendo o trauma de uma liberação que não seria apenas do regime fascista mas também, e sobretudo, liberação do desejo de alcançar aquelas coisas com as quais os Estados Unidos da América faziam sonhar o mundo. Mas uma liberação que ao nosso ver sugeria uma inevitável condenação: o mundo do consumo, do bem-estar, da concorrência e do individualismo que estavam na base da modernidade americana era também o princípio do pecado, a maçã envenenada que destruía o senso coletivista, a simplicidade, o trabalho comunitário daqueles sujeitos que deveriam ser endereçados a um possível, e austero, mundo socialista.

Podemos dizer que a idéia dos três níveis nos oferece uma explicação inteligente sobre a forma compósita de *Arroz amargo*. Mas, para nossa análise, a forma é o modo como o narrador exprime a sua intelecção do mundo. Por isso, um mesmo conteúdo pode ser lido de diversas formas segundo diferentes perspectivas epistemológicas. Portanto, tentaremos concluir procurando dar um fundamento para esse “esquartejamento” político do filme, perguntando: quem alinha esse discurso em níveis distintos? Que compreensão tem da sua sociedade, da matéria tratada e com quais projetos dialoga esse narrador? Além de nos perguntarmos a respeito de quem organizaria o discurso sobre os três níveis, poderíamos colocar em questão duas outras coisas: por que um filme precisa de três níveis, seria este o “espelho” vigente da sociedade a que se destinava? E, na definição dos mitos populares de Bem e Mal, que complicam a tese de uma discussão dialética por excelência senão cara a De Santis, cara a parte dos seus interlocutores, podemos perguntar quais significados traria para o público o que, ou quem, ocupa tais polaridades. Para o cineasta, essa divisão significava popularizar o seu filme:

“um filme deve ser compreensível tanto para uma criança quanto para um adulto, tanto para um camponês da minha Ciociaria quanto para um teu (falava a Guido Aristarco)

operário de Sesto San Giovanni, e não apenas para o sócio do cineclube, este ou aquele crítico, este ou aquele intelectual.” (apud MASI. 1982: 42)

O espectador para o qual se destinava o filme e a partir do qual se realizava o filme era este membro de uma sociedade dividida entre o operário urbano, o camponês das zonas tradicionais e o intelectual capaz de entender os códigos sofisticados do cinema, quiçá da revolução ou da modernidade avançada a caminho. Um país multifacetado mas sobretudo dividido entre um tempo social que estava em declínio e um outro por vir.

## A serpente do consumo

Todo final de mês, quando Marcovaldo vai ao supermercado com a mulher e os cinco filhos é a mesma história. As crianças, entusiasmadas com os pacotes coloridos, enchem os carrinhos de biscoitos, queijos, manteiga, salames, chocolates e tudo que chame a atenção. Antes de ir para o caixa, entretanto, o pobre Marcovaldo vai retirando um a um dos produtos coloridos e deixando só o básico e possível para seu magro salário. Mas ele próprio se sente mortificado por deixar ali aquelas guloseimas sedutoras e ao alcance da mão: privar-se de alguma coisa sem nem ao menos saber que gosto tinha era um sofrimento de arrancar lágrimas. Este parece ser o narrador de *Riso amaro*. Com a diferença que Marcovaldo é impedido pelas condições objetivas, enquanto este outro parece obedecer a pressupostos muito diversos. Almodóvar traduziria esse paradoxo na fala de uma das suas personagens: “eu gostaria muito de mentir, mas agora eu sou protestante e a minha religião não permite!”<sup>5</sup> Ou seja, o narrador envolvido com o pensamento populista que animava o neo-realismo (e os seus defensores, inclusive marxistas) não devia, mas seria fascinado pelo norte-americanismo e seu estilo de vida e de espetáculo. Mas, como a sua fé o condena, seria preciso exorcizar nas telas os mesmos elementos que o seduziriam.

Ou seja, o filme de De Santis põe em evidência com muita clareza aquilo que alimentava o foco da sua câmera: o *ethos* da comunidade *versus* o *ethos* da socie-

<sup>5</sup> A porteira de Mulheres à beira de um ataque de nervos (1988).

dade. Este será o senso de Bem e Mal: a Itália tradicional inclusive rural seus princípios em oposição ao individualismo, o consumo, o charme urbano, a sensualidade sofisticada, a malícia da mocinha que lê fotonovela e dança o *boogie woogie* tão diferente da mocinha simples que pensa numa vaca como dote. Mas, apesar disso, é preciso afirmar que essa modernidade que se aproximava com o fim da guerra e inevitável modernização através do plano de reconstrução parecia desagregar a capacidade de reconhecimento da *Italietta* humilde, das mondadeiras, do pouco dinheiro, da “vida simples mas honesta” que poderia encantar-se com um projeto socialista. Essa parecia estar ameaçada pela presença da urbanidade e do consumo que em 1949 ainda era representado de forma elementar, ao contrário da década seguinte, quando o cinema, por meio de outros signos, daria notícias bem mais consistentes. Vê-se, por exemplo, que a vaidosa Silvana traz consigo uma pequena vitrola/gramofone e um disco de *boogie woogie*. Tanto quanto Walter, masca chicletes e se recusa a dormir no mesmo colchão de palha, como as outras mondadeiras. Quer dizer, a sedução pelos signos da vida urbano-industrial, a recusa às condições simples das outras trabalhadoras são elementos aí colocados para indicar que do mesmo modo como a jovem se deixa seduzir pela sociedade de consumo, também se deixa levar pelos desvalores, pelo individualismo capaz de trair o conjunto das lavradoras em proveito próprio.

E, embora devesse ou quisesse, a narrativa não chega a fazer a menor reflexão sobre a sociedade capitalista como portadora dos valores aqui condenáveis; ao invés disso, condena os indivíduos que aderem ao canto da sereia do individualismo, da concorrência e da deslealdade. Walter é a serpente da sedução através da qual Silvana, depois de Francesca, deixa-se enganar. E como tal, ele seria “exterminado” sem direito a redenção. Silvana, entretanto, é uma pobre moça ingênua, vaidosa e sonhadora, que queria muito mudar de vida, conhecer as coisas bonitas da cidade, dos hotéis de luxo, da vida mundana que ela imagina tão diferente dessa vida de trabalho e pobreza. Seu suicídio ao final, depois de descoberta como parceira de Walter, é a única forma de arrependimento extremo capaz de salvar

sua maculada honra. Mas, o maior delito de Silvana era a sua própria personalidade individualista, consumidora e, na perspectiva do filme, venal.

Porém, pode-se dizer de antemão que essa perspectiva, apesar das “boas intenções”, traz em si um caráter bastante conservador que, segundo um olhar menos generoso, evidenciaria a Itália da permanência, quase uma recusa à urbanidade e à modernização. Vittorio Taviani, ainda não cineasta, escrevia para o semanário *Hollywood* (revista de cinema destinada aos não freqüentadores de cineclubes, conforme esclarece *Cinema & Cinema* n.30, 1982: 37) e chegava à conclusão de que a montagem paralela à *la Griffith* fechava *Riso amaro* sugerindo que a vida seria um gesto que se repetiria ao infinito. Pareceria sempre nova mas seria sempre a mesma: o discurso em *off* diz que mulheres de diversas origens, fatigadas, voltariam no próximo ano para trabalhar entre as águas pútridas do arrozal, sob o céu claro e sem comiseração. Ou seja, assim colocada, não havia perspectiva de mudanças e o pretenso socialismo com o qual dialogava o filme se confundia com uma espécie de purismo comunitarista e rural. Entretanto, enquanto o narrador discursava por essa tese o filme lançava Silvana Mangano ao estrelato internacional. O pecado original já estava cometido: a “contaminação” de linguagens, de idéias de projetos que alimentavam uma inteira geração forjava o discurso e a vida cultural italiana daqueles anos. No caso do filme, resultava naquele conteúdo que solicitava três níveis formais para sua interlocução. Como se a opção política, a opção cultural e a própria realidade desempenhassem um jogo de justaposições. No saldo, resta um único produto híbrido. A fratura de que falam os críticos é justamente para quem procura as interlocuções possíveis, com o modelo soviético, com o modelo hollywoodiano, com o modelo neo-realista. Retomamos o discurso de Costa (1982): De Santis pagava o preço de haver aderido ao discurso ideológico do neo-realismo contra a realidade e as evidências do seu próprio cinema.

Por último, é preciso dizer que, mais uma vez, o Mal tanto na forma do consumismo como na figura maligna de Walter é exógeno ao meio. É coisa que vem de fora,

é urbano por excelência. Em *Riso amaro*, o rural assume uma clara distância do mundo urbano. Distância física, distância ética e de perspectivas. As trabalhadoras camponesas, que são a maioria que vão para o arrozal, trazem no rosto aquela expressão de ingenuidade, simplicidade. Distinguem-se claramente das duas moças que desfilam em “boca de cena”. Já está em questão a tese da simplicidade contra a modernidade em curso e a desagregação de valores, e o campo seria esteio desta permanência: um romantismo que, se visto no limite, era destinado ao outro para não falar no retrocesso da perspectiva assumida na “moral da história”. Nosso narrador é urbano, consome o cinema americano e tem acesso a todos aqueles signos de consumo que pode condenar.

Mas a reação coletiva do Partido Comunista, dos sindicatos, para não falar da Igreja através das suas publicações especializadas sugere que o pensamento tradicionalista italiano ainda era maior do que o pano de fundo desenhado por *Riso amaro*. Um pensamento social com traços rurais que andava se transformando a passos largos depois da guerra e que a década seguinte, a do milagre econômico italiano, iria mudar de forma mais ampla. Como escreveria Italo Calvino em *Marcovaldo*, os indivíduos passariam do campo para as cidades mas continuariam sempre deslocados da cidade mesma, com seus mecanismos cognitivos formados em outro tempo e em outra situação, incapazes de entender todos os seus códigos éticos e estéticos. Poderíamos dizer que essa é a tradução da forma compósita assumida pelo narrador, a que junta os princípios cristãos ao liberalismo pensando em realizar uma épica das classes populares que não dispensa uma certa admiração pelos cânones da cinematografia soviética. Para o cineasta restava a condenação de ter-se deixado seduzir pelo cinema americano, pela sua forma espetacular, pela liberação de costumes, embora a sua fé não permitisse. Por isso, encontrava entre os seus próprios parceiros a ameaça de expulsão do paraíso. Parceiros ateus, bem entendido.

## Referências

- ARISTARCO, G. Film di questi giorni. *Cinema*, Roma-Milão, out.1949. n.24, pp.312-319.
- ARISTARCO, G. *Sciolti dal giuramento: il dibattito critico ideologico sul cinema degli anni cinquanta*. Bari: Laterza, 1981.
- ATOLLINI, V. *Sotto il segno del flm*. Bari: Mario Adda Editore, 1983.
- BANFIELD, E. *Le basi morale di una società arretrata*. A cura di Domenico De Masi. Bologna: Il Mulino, 1976.
- BARBARO, U. *Elementos de uma estética cinematográfica*. Trad. Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- BRUNETTA, G. P. (Org.) *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al Miracolo Economico*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1996.
- BRUNETTA, G. P. *Cent'anni di cinema italiano*. Roma-Bari: Laterza, 1998.
- CALVINO, I. Marcovaldo o le stagione in città. In: *Opere*. Milão: Mondadori, 2003, pp. 1.065-1.233.
- COSTA, A. Un paesaggio italiano. Ovvero, l'ecletismo imperfetto. *Cinema & Cinema*, Roma-Milão, ano 9, n. 30, jan-mar. 1982.
- COSULICH, C. (Org.) *Giuseppe De Santis: verso il neo-realismo, un critico cinematografico degli anni quaranta*. Roma: Bulzone Editore, 1982.
- CREMONINI, G. Um mito dell'época. *Cinema & Cinema*, Roma-Milão, jan-mar. 1982, ano 9, n. 30, pp. 19-20.
- D'ATTORRE, P. P. (Org.) *Nemici per la pelle: sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*. Milano: Collana Istituto Gramsci, Sezione Emilia-Romagna, 1991.
- DOGLIO, C. Personaggi equivoci e nuova decadenza. *Cinema*, Roma-Milão, ago. 1949, n. 21, p. 97
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990a.
- EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990b.
- FERRAROTTI, F. *L'Italia tra storia e memoria*. Roma: Donzelli Editore, 1997.
- FINK, G. Al cinema di pomeriggio. *Cinema & Cinema*, Roma-Milão, ano 9, n. 30, jan-mar, 1982, pp. 21-25
- GINSBORG, P. *Storia dell'Italia dal dopoguerra a Oggi*. 2. ed. Torino: Einaudi, 2000.
- GOLDMAN, L. *Dialética e cultura*. Trad. Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho e Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GOLDMAN, L. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- JAMESON, F. *Marxismo e forma*. Trad. Iumna Maria Simon, Ismail Xavier, Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1975.
- JAMESON, F. Reificação e utopia na cultura de massa. In: *Crítica marxista*. São Paulo: Brasiliense, 1994, v.1, n.1.

KEZICH, T. *Primavera in Cinecittà: il cinema italiano alla svolta della "Dolce Vita"*. Roma: Bulzoni Editore, 1999.

MASI, S. *Giuseppe De Santis*. Firenze: La Nuova Italia, 1982.

MICCICHÈ, L. (Org.) *Il neo-realismo Cinematografico italiano: atti del convegno della Mostra Internazionali de Nuovo Cinema*. Venezia: Marsilio, 1990.

PERUZZI, G. L'ombra di Marx in registi del cinema italiano d'oggi. *Cinema Nuovo*, nov-dez, 1971. n.214, p.424

PETRONIO, G. & MARANDO, A. *Letteratura e società*. 2. ed. Milão: Palumbo, 1981.

RENZI, R. Eroi complessi. *Cinema*, Roma-Milão, dez, 1949. n.28, pp. 318-319.

SPERI, Pietro. Verismo letterario e neo-realismo. *Cinema*, Roma-Milão, mar, 1954. n.129, pp. 128-129.

SPINAZZOLA, V. *Cinema e pubblico*. Milano: Bompiani, 1974.

TINAZZI, G. & ZANCAN, M. (Orgs.) *Il cinema italiano degli anni 50*. Venezia: Marsilio Editori, 1979.

TINAZZI, G. & ZANCAN, M. (Orgs.) *Cinema e letteratura del neo-realismo*. 2. ed. Venezia: Marsilio Editori, 1990.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ZAMBETTI, S. Il mezzogiorno d'Italia nel cinema. *Cineforum*, set, 1966. ano 6, pp. 539-564.

## Filmografia

ALMODÓVAR, Pedro. 1988. *Mulheres à beira de um ataque de nervos (Mujeres al borde de un ataque de nervios)*. Espanha, 90 min.

DE SANTIS, Giuseppe. 1947. *Trágica perseguição (Caccia tragica)*. Itália, 89 min.

DE SANTIS, Giuseppe. 1949. *Arroz amargo (Riso amaro)*. Itália, 107 min.

DE SANTIS, Giuseppe. 1950. *Páscoas sangrentas (Non c'è pace tra gli ulivi)*. Itália, 100 min.

DE SICA, Vittorio. 1948. *Ladrões de bicicleta (Ladri di biciclette)*. Itália, 93 min.

EISENSTEIN, Sergei M. 1925. *O encouraçado Potemkin (Bronenosets Potyomkin)*. URSS, 75 min.

POGGIOLI, F. M. 1942. *A megera domada (La bisbetica domata)*. Itália, 82 min.

RENOIR, Jean. 1937. *A grande ilusão (La grande illusion)*. França, 114 min.

RENOIR, Jean. 1938. *La bête humaine*. França, 100 min.

ROSSELLINI, Roberto. 1945. *Roma, cidade aberta (Roma, città aperta)*. Itália, 100 min.

VIDOR, Charles. 1946. *Gilda*. EUA, 110 min.

VIDOR, King. 1946. *Duelo ao sol (Duel in the sun)*. EUA, 138 min

**Résumé:** Cet article discute le film Riz Amer (1949, Giuseppe De Santis) et son temps, c'est-à-dire, les perspectives qui alimentaient la réalisation du film, tantôt celles de son directeur tantôt celles du groupe politique dont il faisait partie, y inclus les critiques de l'époque. Réalisé juste dans l'après-guerre, Riz Amer devrait être une apologie des classes populaires et de leur engagement dans la reconstruction morale et économique du pays. Mais, comme le temps à partir duquel il parle est celui de changements rapides, le récit devient chargé de cet avenir qui, à la limite, démonte les intentions les meilleures de ses réalisateurs. Un conflit que notre analyse essaie d'expliquer au moyen de la discussion sur le dialogue entre le contenu et la forme du film.

**Mots-clés:** Cinéma italien. Néo-réalisme. Pensée sociale dans le cinéma. Esthétique et politique.



**Abstract:** This article discusses the movie Bitter Rice (1949, by Giuseppe De Santis) and its context, i.e., the perspectives that nourished its realization, both those taken by the director as well as those taken by his political group, including also the criticisms at that time. Made right during the immediate Italian post-war period, Bitter Rice was conceived to be an apology of popular classes and their efforts to rebuild morally and economically the country. Nevertheless, since that time was marked by fast changes, its narrative ends up loaded with an uncertain future that, in the end, knocks down the best intentions of its makers. A conflict that our analysis tries to explain through discussing the relationship between content and form of the movie.

**Keywords:** Italian Cinema. Neo-Realism. Social thought in cinema. Aesthetics and Politics.