

A Estética Cinematográfica Neorrealista Italiana em Stromboli: Zona de Tensões e Confrontos

Marina Rute de A. M. Pacheco¹

Diôgo Souza Lima²

O Olhar Sobre a Câmera: A Estética Neorrealista Italiana

A Itália do pós-guerra teve no cinema a manifestação artística mais destacada, ainda que este período seja marcado pelas transformações sociais devidas, sobretudo, ao cenário de fascismo e de sua estética – afinal, durante esse período, com a consolidação dos estúdios *Cinecittá*, impulsionou-se a produção em massa de películas que coadunavam com a ideologia deste regime político (GARCÍA, 2012). Em *Cinecittá*, o cinema:

Representa uma convergência radical entre construção de um discurso que se quer transparente (efeito de janela/fluência narrativa) e a modelagem precisa de uma dupla máscara: propor uma ideologia como verdade, tal máscara insinua-se na superfície da tela (produzindo os efeitos ilusionistas) e insinua-se, na profundidade e na duração produzidas por esses efeitos (produzindo as convenções do universo imaginário no qual o espectador mergulha) (XAVIER, 2005, p. 46).

Contudo, essa situação na qual o regime político se impunha ao cinema italiano assume novos contornos a partir de meados dos anos 1940, por conta da escassez econômica, da decadência no interior da indústria cinematográfica italiana e do novo contexto social que a Itália enfrentava. Assim, o cinema, em geral, deixa de se enviesar na retórica ideológica e propagandística, cuja visão veiculada era da invencibilidade da Itália e das qualidades morais de seu povo, passando a dar enfoque narrativo a um país devastado pela guerra e pela miséria social, o que era experienciado cotidianamente nesse período de pós-guerra (GARCÍA, 2012).

No cinema, dentre outros movimentos artísticos, o neorrealismo italiano se sobressaiu enquanto crítico ao fascismo, o que inclusive, de certa forma, repercutiu

¹ *marinarutepacheco@gmail.com*

² *diogolima.ciso@gmail.com*

em uma nova forma de se pensar o mundo, a realidade e a arte. O crítico cinematográfico Umberto Barbaro, contemporâneo ao desenvolvimento deste movimento artístico, define o cinema como “arte de colaboração”, uma vez que é produto do trabalho coletivo. A posição e os movimentos cinematográficos que objetivavam, através da criticidade do diretor e do olhar proporcionado pela câmera, a real situação contraditória que a Europa vivia, constituindo um cinema realista que retratava o movimento do homem comum em sua vida cotidiana. Essa estética realista de inspiração marxista compreende que o material plástico do cinema capta uma realidade objetiva que existe independente da consciência e das ideias artísticas do cineasta, conquanto, o antropomorfismo está presente nessa representação de mundo que se dá através do olhar humano sobre a realidade, isto é uma *representação em perspectiva mediada por uma subjetividade* (XAVIER, 2005, p. 56), que se transforma e adquire novos tons na medida mesma que se dá a interação com a realidade objetiva.

Ainda há uma indefinição quanto a qual seria de fato a primeira obra neorrealista, se “*Obsessione*”, obra cinematográfica de Luchino Visconti confeccionada a partir de 1941, ou “*Roma, città aperta*” de 1945, do diretor Roberto Rossellini, contudo, o cerne do debate está em que, apesar de trazer características pontuais do neorrealismo italiano antes de qualquer outro filme, “*Obsessione*” não traria esteticamente, em sua plenitude, os principais elementos deste movimento, pois o diretor não faz uso de atores não profissionais, além de um cuidado primoroso quanto aos cenários artificiais, diferente do neorrealismo, apresentando, inclusive, muitos aspectos constituintes da estética do realismo poético francês, sendo um dos maiores expoentes e cujas obras influenciaram sobremaneira o movimento neorrealista italiano, o cineasta e roteirista Jean Renoir, enquanto “*Roma, città aperta*” agrega todas as principais características do neorrealismo italiano (SCHIFANO, 1990).

Do ponto de vista da composição estética das obras do movimento neorrealista italiano, partindo da compreensão mesma do modo de se produzir a arte, em geral, e o cinema, em específico, algumas características tornaram esse movimento inovador, sobretudo quando se considera que as filmagens eram realizadas com a atuação de atores não profissionais, que inclusive podiam residir no ambiente, citadino ou rural, em que a narrativa fílmica se desenrolava, sendo que aquelas são compostas por cenas realísticas em preto e branco, e sua sonoridade

coaduna com os planos, estabelecendo a continuidade, enquanto a imagem do filme é, conceitualmente, uma sequência de fragmentos (XAVIER, 2005). Também eram incentivados os diálogos em dialetos regionais, em determinados contextos, ou em modos de expressões orais corriqueiras, de maneira a retratar situações cotidianas. As filmagens e cenas dos filmes muitas vezes deixavam os espaços técnicos dos estúdios e tornava as ruas, os conjuntos habitacionais, as igrejas, e outros lugares mais, os cenários das narrativas ficcionais. Quanto à dimensão mais técnica da construção do filme, de forma generalizante, os cineastas privilegiavam filmar com aquelas câmeras que possibilitam maior mobilidade por parte do cinegrafista, capturando os mais variados sons e ruídos presentes no ambiente e captando a iluminação natural. Nesse sentido, o equipamento de som é restrito, em termos técnicos, o que implica na inserção dos diálogos a posteriori no filme por processo de dublagem, na maioria das obras deste movimento artístico.

Esta mise en scène da Concepção permite-lhe uma leveza dos movimentos de câmara (pelo controle do "zoom" Pancinor, Rossellini podia controlar o enquadramento, abrindo, fechando ou reenquadrando), composição dos planos sem definição fixa, desdém da montagem e, sobretudo, direção de atores inimitável, pelo recurso à desdramatização total do seu jogo, à ausência de psicologia e ao recurso a atores ou figurantes anônimos, desconhecidos, ainda não corrompidos pelo vedatariado [estrelato] (PEREIRA, 2005, p.1112).

Inclusive, devido, sobretudo, à contratação de atores não profissionais e a busca de acontecimentos dos mais cotidianos no ambiente de filmagem, os diretores desse movimento artístico incentivavam as improvisações, ainda que fossem respeitadas as normas de continuidade do próprio roteiro do filme. Decantar o real, aprofundar no íntimo de um ser deixando a mostra as suas contradições, e afastar-se das narrativas diegéticas centradas no indivíduo são algumas práticas desenvolvida por Rossellini no cinema neorrealista italiano (PEREIRA, 2005). Sobre esse aspecto o cineasta se posiciona, afirmando que não existe uma técnica específica para se capturar a verdade em essência, isto é, um facto estético em si mesmo, apenas [...] *uma posição moral pode fazê-lo, um desejo de compreender, compreender plenamente, uma curiosidade maior sobre os indivíduos, não simplesmente apenas pela sua superfície, seu exterior, mas pelos mais sutis aspectos de suas almas* (GALLAGHER apud SANTOS, 2009, p. 29).

Stromboli

“*Stromboli: terra di Dio*” foi produzido em 1949 e lançado em 1950 (no período de Guerra Fria), por Roberto Rossellini, estrelado por Ingrid Bergman, que representou a personagem Karen, e Mario Vitale, até então desconhecido, o qual representou o personagem Antonio. Este filme de aproximadamente uma hora e quarenta minutos de duração é considerado um clássico do neorealismo italiano, sendo a sua história iniciada através da contextualização do local onde o enredo desdobra-se, com o mapa da ilha de Stromboli, acompanhado do versículo bíblico do novo testamento: “Fui encontrado por aqueles que não me procuraram. Reveleime àqueles que não perguntaram por mim” (Epístola de São Paulo aos romanos, 10:20). A ilha onde o enredo acontece *é pobre e atormentada por contínuas erupções de um vulcão. Porque seria essa uma “terra de Deus”?* (SANTOS, 2009, p. 30). Mas é nas circunstâncias dessa situação-limite que ao longo do filme aparecem manifestações da Graça Divina recepcionada pelos habitantes da ilha, quanto a Karen, vive sentimentos de conturbação e de revolta, negando a situação na qual se encontra ao mesmo tempo em que nega a Deus (SANTOS, 2009).

Mas é através de intertítulos ou de letreiros que o ato de narrar se dá por meio da contextualização do enredo, em um primeiro momento, situa-nos no campo de refugiados de Farfa, Itália, local em que Karen residia desde o final da guerra mundial. A memória sobre este acontecimento nos é passada através da narrativa oral da protagonista, que através de diálogos exprime suas lembranças e vivências. Assim, antes da guerra, Karen residia na Tchecoslováquia com seu marido arquiteto que veio a falecer no período da invasão alemã nazista, logo após isto fora para Iugoslávia, em seguida fora compelida a fugir novamente e adentrar à Itália com documentos falsificados, o que ocasionou em sua prisão pelas autoridades estatais. Tentou migrar com destino a Argentina, o que lhe foi negado, e para conseguir o visto de permanência na Itália, fora constrangida pela própria situação na qual se encontrava a usar de seu cinismo, aproveitar-se da ingenuidade de Antonio e casa-se com este jovem pescador, nascido na ilha de Stromboli, que prestava serviço militar temporário em um quartel vizinho ao campo de refugiados onde Karen residia, e nesse ínterim costumavam flertar entre as cercas de arame que os separavam. Com isso, seguem os recém-casados para a ilha de Stromboli, lar do seu novo marido, contudo do Casamento que pretendia a sua libertação, Karen adentrou um

novo cárcere, uma vez que a ilha quase inóspita abriga um vulcão ativo de mesmo nome e casas de aldeões de hábitos provincianos, que se encontram isolados entre o mar o vulcão.

Os costumes culturais muito arraigados nos nativos se desdobram em relações de poder no pequeno povoado, quando Karen, enquanto estrangeira e de costumes citadinos, passa a viver cotidianamente com o marido num casebre antigo, quase que abandonado, com aspectos desleixados, paredes, portas e janelas corroídas pelo tempo. No instante em que se dá sua chegada à ilha, nos transmite a infelicidade e descontentamento que sente em uma “ilha fantasma”, como nomeou a protagonista. “São Bartolomeu detém a larva e o fogo protegendo as nossas casas” diz o padre daquela ilhota; em outro momento, diz Antonio: “Os mais fortes resistiram”, dentre esses mais fortes, que têm a virtude da perseverança, reconstruíram suas casas. “A vida aqui é difícil, muitos querem sair e deixar a ilha e viver em outros lugares onde tem família e casa para ficar” alertam uns velhinhos moradores da ilha, que em tempos atrás saíram de lá para morar nos Estados Unidos, mas regressaram para perecer em sua terra natal. Assim, a vida na ilha é retratada senão através da coletividade *in natura*, e isto é uma das características mais marcantes do neorealismo italiano, ainda que a trama seja veiculada ao espectador sob o prisma da protagonista, Karen. Diante disso, conviver nesse ambiente aldeão é uma demonstração de resistência para aqueles que ali habitam, e faz deles, de certa forma, heróis naquela “terra di Dio”, entre vulcão e mares. Nesse sentido, há uma exposição da fragilidade de Karen pelo fato de não se adaptar àquele ambiente.

Durante a produção de “*Stromboli: terra di Dio*”, Rossellini não tinha um roteiro fechado, alguns eventos filmados foram inseridos ao passo em que foram acontecendo, de acordo com as circunstâncias, e não previamente pensados, nesse aspecto, este estilo é congênere ao cinema documentário, em que não há grande incremento da caracterização dos personagens, sendo ausente de design de produção com recursos mais sofisticados, assim essa forma de produção cinematográfica renuncia a onisciência dos filmes ficcionais clássicos que é transmitida ao espectador através da forma como a narrativa é estruturada. Sucede a isto uma abordagem à realidade que se apresenta mais verossímil, sendo retratada por meio de uma maior flexibilidade na encenação, inserindo filmagens realizadas com a mobilidade da câmera de mão. Nessa forma de se fazer cinema o

Revista Livre de Cinema p. 45-56 v.2, n. 2, mai/ago, 2015

espectador tem acesso a fragmentos da realidade da narrativa diegética. Nesse filme, a partir do modo como o mundo ficcional é construído, o espectador não tem acesso ao passado de Karen senão pelo que é apresentado por si mesma oralmente, assim como não é apresentado o passado de Antonio.

O mundo diegético é estruturado por meio de cenários naturais, tais como a própria ilha e o vulcão Stromboli, tais como o alto mar, a praia, e a caverna; ademais, há os cenários reais, que são construções humanas e precedem a realização mesma do filme, tais são: as casas dos habitantes da ilha, que de fato existem em condições precárias e fazem parte do vilarejo pobre, o farol, a igreja, dentre outros. Desse modo, ambos podem ser percebidos como tipos impressionistas por condicionar e refletir o drama das personagens do enredo, sendo as cenas em geral montadas em cenários que são endógenos à ilha. Os planos trazem um aspecto de vagarosidade, intercalando enquadramentos americanos, onde a personagem é destacada em sua proximidade física, planos abertos, em que a paisagem da ilha é valorizada, e planos médios, nos quais as personagens são inscritas no espaço em que se relacionam, estabelecendo um equilíbrio entre a ação propriamente dita e o cenário, isto é, o espaço em que se desdobram os atos e as cenas. Além disso, os fenômenos sonoros, um outro componente da montagem – sendo, inclusive, em certos casos, um elemento independente da imagem em si – em “*Stromboli: terra di Dio*” corrobora-se para aprofundar a tônica do realismo a utilização de recursos como os ruídos naturais e os ruídos mecânicos, aperfeiçoando a impressão de realidade, sendo acompanhada de outras dimensões do som como a utilização normal das palavras, expressa pelos diálogos, o silêncio, a elipse do som, a música, que traz um eixo de continuidade sonora, e o som simbólico, que traz um efeito subjetivo e dramático à cena (MARTIN, 2013; XAVIER, 2008).

Acerca daquele recurso que o cinema neorrealista italiano utiliza, a oralidade através de modos de fala corriqueiros, sendo neste filme percebidos nos dialetos conservados na ilha de Stromboli – e através da análise por meio da técnica de investigação da decupagem, que consiste na decomposição e recomposição do filme, sendo fixados os aspectos generalizantes da película, e com isso, preservando a perspectiva do todo fílmico (KRACAUER, 2010; XAVIER, 2008) – foram refiuradas em “*Stromboli: terra di Dio*” cenas em que a realidade cotidiana daquele povoado foi representada realisticamente, como na cena verídica da erupção do

vulcão, de mesmo nome da ilha, em que ao acontecer o fenômeno da natureza, com explosão de lavas de magma escorrendo pela superfície da montanha que o circunda, com pedras de fogo sendo expelidas e arrebatando casas e vielas do povoado, todos saem correndo, apavorados, para os barcos dos pescadores da ilha. Afastam-se das beiradas da praia, e o padre do vilarejo segue em celebração de uma missa, rezando. A vivência daqueles que ali experimentaram algo que lhe é cotidiano, tal como Benjamin (1987) a concebe, a contingência da vida sujeita ao acaso da erupção de um vulcão extremamente ativo, é apreendida por meio do filme, adquirindo toques da subjetividade do artista, mas conservando os elementos mais realísticos do tempo presente da filmagem. Além desta e doutras cenas, o filme conta com a gravação de um acontecimento realístico, a pesca de atum, que se dá com a participação de pescadores da região trabalhando em suas atividades cotidianas. Tal sequencia no enredo de *“Stromboli: terra di Dio”* acontece quando Karen resolve visitar Antonio, seu marido, em alto-mar, de modo a assistir do próprio barco que a levou ao local a atividade de pesca, combinado a isto, dezenas de pescadores cantam músicas regionais no ato de puxar a rede, tal como um coro liderado por um pescador que na cantoria inicia o refrão. Os peixes se debatem ao sair da água, e os homens os caçam com suas lanças de madeira, tal a magnitude dos peixes que é necessário quatro ou cinco homens para pescá-los de vez. Ao se encerrar a atividade, os pescadores rezam “Ave Maria” como forma de agradecer o bom desempenho em alto-mar.

Ainda em outra cena, a música ratifica a centralidade que ela adquire nas relações sociais de Stromboli, como na cena em que a personagem Karen adentra na casa de uma senhora, costureira da ilha, e que aliás não tem uma boa reputação ali, com a finalidade de lhe levar um tecido para fazer um novo vestido. Com isso, apenas por estar lá e se tratando daquele vilarejo cujas relações sociais são arreigadas de provincianismo, onde há poucos indivíduos e todos se conhecem, a forma de insultar o outro ou de transmitir a novidade aos outros é através da música, cantar tal como um “trovador do medievo”, sendo que o texto da música em si é improvisado a partir da situação sobre a qual quer contar a novidade ou como meio de difamar alguém. Isto acontece quando Karen entra no quarto da senhora costureira para experimentar a nova roupa, nisto ouve alguns homens se aproximando da casa, cantando, ela vai até a janela e os vê parados na porta da mulher que é difamada e entoam cantigas que a cortejam. Em seguida, Antonio que

acaba de chegar da pescaria, anda pelas vielas e ruelas do vilarejo em direção a sua casa e depara-se com o som da cantoria, segue a música que ouve, quando chega ao encontro deles um senhor canta, “o marido está passeando? Vamos nos divertir” e um outro diz, “queria lhe dar um beijo”, nesse momento, Antonio procura entender o que está acontecendo, um senhor diz, “uma bela mulher, veja.”. Nisso Karen e Antonio se vêem, e ele fica enciumado, e seu sentimento se intensifica, a ponto de entrar na casa da costureira e arrancar Karen de lá. Enquanto isso a cantoria continua com os violeiros. Nessa contingência, a música é expressada como um recurso por meio do qual a fofoca se alastra pelo povoado, reificando na forma de rimas cantadas, a insinuação que se faz àquele em que a canção é destinada, como em um momento posterior que algum homem dizia “*voi è un grande cornudo...*” sempre que Antonio passava pelas ruas.

É nesse sentido que as categorias sociológicas desenvolvidas por Elias (2000), “outsider” e “estabelecidos”, podem ser interessantes para se analisar as representações sociais presentes neste filme. Com isso, a ausência de relações mais íntimas com os habitantes da ilha leva Karen aos sentimentos de infelicidade e solidão. Afinal os “estabelecidos”, isto é, os nativos da ilha, a identificam a partir de um contato superficial por adjetivações estigmatizadoras relacionadas a valores oriundos da sociedade em que estão circunscritos, cuja população local tem os costumes tipicamente provincianos, e mentalidade que se contrapõem ao moderno. Desta maneira, Karen, vinda de outro lugar social, se distingue das outras mulheres de Stromboli pela forma de falar, se vestir, se comportar com o marido, dentre outras razões, por não compactuar dos valores católicos extremamente vinculados à noção de humildade – inclusive na forma de se vestir, na qual as mulheres de lá escondem por meio de panos quaisquer que sejam os elementos de sensualidade, como os cabelos –, por advir da pequena burguesia e por ter vivido um mundo moderno que é muito diferente daquele que presencia na pequena ilha do arquipélago do mediterrâneo, e inclusive por Karen ter origem Lituana, fluente em inglês e não em italiano, o que dificulta a própria comunicação. Sua presença, antes de tudo, significava uma “ameaça” àqueles hábitos, os quais não foram assimilados por ela, o que repercute no agir dos habitantes, principalmente as mulheres, que cerraram fileiras contra ela sempre que se deparam, excluindo-a de todo contato social. Sobretudo, isso significa uma clara demonstração de poder.

Uma das faces dessa relação de poder é a fofoca com fim depreciativo, que tem em Karen o principal foco disso nas relações sociais da ilha de Stromboli. Além da cena em que a protagonista vai à casa da costureira, também é ilustrativa a cena que Karen vai à praia, toma banho de sol deitada nos rochedos na areia, assiste a diversão dos outros ao tomar banho de mar, mas apenas longe, e resolve se aproximar, molha os pés no mar ao lado das crianças que ali estão brincando com a água e as ondinhas marinhas, e observa um homem se aproximar da costa em um pequeno barco. Ela fala com ele com entusiasmo, iniciam uma conversa, e então um menino se aproxima com um polvo nas mãos que escapole, o homem captura-o e mostra a Karen que se assusta e cai sentada na prainha, o homem prontamente procura ajudá-la, ambos gargalham da situação, mas ao olhar pra cima ela vê que tem muitas mulheres observando o comportamento deles. Esta atitude é vista com maus olhos por mulheres extremamente conservadoras e católicas, a partir disso seu nome é envolvido em uma suposta traição a Antonio. Essa história chega aos ouvidos de seu marido, que age de forma bruta, espancando Karen, com isso ela que já tinha dificuldade em se relacionar com as outras mulheres passa a ser excluída por completo.

Isto posto, é possível verificar, inclusive, que a narrativa fílmica, nessa obra, é formada por elipses, o que é inerente às obras cinematográficas em geral, e nessa o diretor recorre dentre estas técnicas as de tipo temporais, onde o tempo-espaço diegético é condensado a fim de manter a agilidade do filme, suprimindo tudo que seria desinteressante ou irrelevante para a obra, usando sobreposição de planos, o que delinea o decorrer do tempo da narrativa (MARTIN, 2013). Ainda são utilizados outros recursos cinematográficos na produção de "*Stromboli: terra di Dio*", tais como as elipses expressivas, que visam um efeito dramático, percebidas nas cenas em que há uma forte evocação sentimental ou tensão, "a elipse pode ainda ser exigida pela sustentação dramática do enredo e tenta evitar uma ruptura de unidade emitindo um incidente que não se adapta ao clima geral da cena." (MARTIN, 2013, p. 86). Essa sequência em que Antonio espanca Karen, em meio a uma elipse, dessa vez de conteúdo, pois visa ocultar a dor violenta e elementos fortes da ação. A câmera permanece estática na altura em que a personagem feminina se encontrava na cama antes de ir ao chão por conta das agressões, permanecendo ao espectador apenas o som dos tapas que faz o papel de contraponto explicativo, além do rosto enfurecido de Antônio, que é o autor dos gestos. Ademais, como

Revista Livre de Cinema p. 45-56 v.2, n. 2, mai/ago, 2015

forma de se relacionar com os habitantes da ilha, o casal resolve ir celebrar a missa de domingo, na qual todos estão presentes, assim que percebem a presença para o louvor dos cânticos e todos se viram para eles, encarando-os, daí segue-se uma elipse temporal em que a tela fica escura. Já sobre as elipses de conteúdo, estão presentes também de modo a ocultar fatores morais, ou tabus sociais, como a gravidez de Karen que ela anuncia durante o filme que está esperando um filho, mas não vemos qualquer alteração em seu corpo, pois: “a gravidez foi durante muito tempo um assunto tabu: embora haja inúmeros filmes em que a heroína se declara grávida [...], bem menos numerosos são aqueles em que se vê uma mulher cujo corpo adquire as formas características de uma próxima maternidade.” (MARTIN, 2013, p. 90). Assim,

seu modo de vida, suas roupas, sua beleza magnífica entram em choque com os hábitos do povo humilde da ilha. O simples padre local não a compreende e parece aturdido com sua presença. Nas sequências da pesca do atum e da fuga para o mar com os habitantes da ilha durante uma erupção vulcânica, Karin é confrontada com experiências limites de vida e morte e decide partir (SANTOS, 2009, p. 31).

Após a erupção do vulcão, quando todos retornam para a praia e retomam suas vidas, Antonio diz a Karen, “veja nossa casa está salva”, como forma de apontar para a benção divina, e ela responde “Precisamos conversar, não quero mais ficar aqui. Quero partir.”. Ele responde com indiferença, mas Karen argumenta que não quer ter o filho ali, naquelas circunstâncias. O casal entra em casa, exaustos da tormenta da erupção vulcânica e Karen mostra-se segura de si, determinada a reverter a situação e a não se submeter aquelas circunstâncias em que estava inserida, e brada “nada me fará ficar aqui”. Em seguida Karen vai ao quarto, pega a mala e abre-a, senta-se na penteadeira e arruma os cabelos, troca de roupa, ouve-se um barulho de martelo pregando madeira, e Karen vai em busca de descobrir o que é clamando por Antonio, muda-se de plano e vemos Antonio pregando tábuas nas portas de modo a trancá-la. Angustiada e aos berros, clama “Antonio, o que está fazendo? Abra! O que deu em você? Abra a porta.” Percebendo que ficou trancada, Karen começa a andar pela casa com olhar aflito, vai até o quarto e vê um homem no barco remando, grita “Ei! Você!”. Este homem é o trabalhador do farol da ilha, o mesmo que a encontrou na praia pescando um polvo, e na costureira quando estava deitado com malária. Após conversarem próximos às

cavernas da praia, Karen volta, arruma-se, pega o dinheiro e decide partir definitivamente.

Segue andando até o pé da montanha que aloja o vulcão Stromboli, olha para trás e vê várias casinhas brancas ao longe, torna a caminhar deixando para trás seu antigo lar no qual só viveu dissabores, infelicidade e angustias. A subida é sinuosa e cansativa, e ainda há fumaça do vulcão sendo expelida, de forma tão intensa e volumosa que a faz não se sentir bem de tal modo que deixa pelo meio do caminho suas coisas, mala e bolsa. Passa pela nuvem de fumaça e chega próximo à cratera do vulcão, observa o ambiente ao seu redor, e persevera, persiste na caminhada, agora apenas com a roupa do corpo, e clamando força a Deus. Anoitece, cai em prantos, em lágrimas, persiste e continua a trajetória, mas dessa vez chega ao topo, a cratera do vulcão e vê de onde se expele toda aquela fumaça, sente mais completo desespero e sussurra “Chega! Chega. É o meu fim. Não tenho coragem. Estou com medo!”. E então adormece, enfim, e ao acordar fica maravilhada com a beleza que antes não enxergava, e diz “Oh, Deus, que mistério, que beleza.”. Além disso, ela se parece sentir com Deus, e diz “Não, não posso voltar. Eles são horríveis. Tudo era tão horrível. Eles não sabem o que fazem. E eu sou pior ainda. Eu o salvarei meu filho inocente.” e clama por Ele, para dar-lhe força e coragem, no intuito de salvar sua própria vida e a do filho que espera, contrariando tudo que fazia e dizia outrora. “Deus, seu oponente se revelará a ela somente no final do filme depois de vencer o coro e a protagonista e conduzi-la ao limite do desespero, depois de levá-la invocar a luz da Graça que a libertará de sua desumana solidão” (GALLAGHER apud SANTOS, 2009, p. 31). Nessa cena de redenção de Karen, retornamos aquele versículo bíblico do novo testamento, utilizado por Rossellini logo no início da obra, aqui parece que retoma o seu sentido abrangente: “Fui encontrado por aqueles que não me procuraram. Revelei-me àqueles que não perguntaram por mim” (Epístola de São Paulo aos romanos, 10:20).

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3ª ed. vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas)

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

GARCÍA, Sara Velázquez. El neorrealismo italiano. Influencia em el cine español de los años cincuenta. *Transfer VII*: 1-2 (mayo 2012), pp. 160-171. ISSN: 1886-5542. barcelona, espanha.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

PEREIRA, Fausto Cruchinho Dias. Os quatro filósofos de Roberto Rossellini. In: IV CONGRESSO SOPCOM, 20 e 21 de outubro de 2005, Aveiro, Portugal. Livro de Actas. Aveiro-Por, 2005, 1112-1122 p.

ROBERTO ROSSELLINI. *STROMBOLI: terra di Dio*. Roberto Rossellini. Roberto Rossellini, Renzo Cesana, Sergio Amidei, Art Cohn (Roteiristas). Otello Martelli (diretor de fotografia). Renzo Rossellini (Música Original). C. Bakaleinikoff (Direção Musical). Eraldo Giordani, Terry Kellum (Efeitos Sonoros). Ingrid Bergman. Mario Vitale. Renzo Cesana. Mario Sponzo. Gaetano Famularo (Elenco Principal). Itália. Cinecittá. 100 mim, 1950.

SANTOS, Ney Costa. Um olhar ao outro: o sagrado no cinema de Roberto Rossellini. 2009. 81 f. Dissertação em Comunicação Social – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SCHIFANO, Laurence. *Luchino Visconti: fogo da paixão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1990.

VERDEAL, Francisco Fernández. El Cine Neorrealista Italiano. s/d: Biblioteca de Derecho UAM. disponível em: <
<http://biblioteca.uam.es/derecho/documentos/cine/neorrealismo.pdf>> acesso em: 04 de out. 2014.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.