



## Entre *Feios, sujos e malvados* e *A inundação*, o naturalismo da imagem-pulsão

Guilherme da Luz<sup>1</sup>

Discente do curso de Cinema e Animação da UFPel

Este trabalho propõe-se a encontrar relações entre o *naturalismo* literário de Émile Zola (1980) e o cinema de Ettore Scola em revisita ao *neorealismo italiano* (DELEUZE, 2008), e a possibilidade da constituição de uma *estética naturalista* em ambos. Trabalhar-se-á a partir da proposta dos *estudos comparados* (CARVALHAL, 2006), com as análises do conto *A inundação* (ZOLA, 1875) e do filme *Feios, sujos e malvados* (SCOLA, 1976), e, a posterior corelação entre as obras. Para o conto será utilizado o aporte metodológico da análise literária (MOISES, 2002) e para o filme a aplicação dos estudos das *imagens-pulsão* (DELEUZE, 2006). É pertinente nesta tentativa de intersecção observar o confronto teórico entre o *naturalismo cinematográfico* (XAVIER, 2005) e o *naturalismo literário* (BOSSI, 1975) a partir da percepção de que existem incongruências entre as definições de cada escola.

### APRESENTAÇÃO

A primeira colocação que se faz pertinente para a existência deste trabalho diz respeito ao fato de que ele só se torna possível a partir da observação do filme *Feios, sujos e malvados* (1976) sob a ótica de uma revisita ao *neorealismo italiano*. Ettore Scola é considerado um realizador da nova geração do cinema moderno italiano, juntamente com Michelangelo Antonioni (*La notte*, 1961) e Pier Paolo Pasolini (*Teorema*, 1968), foi responsável por herdar o legado deixado pelos cineastas do *neorealismo*. Scola chegou a ser assistente de Vittorio de Sicca<sup>2</sup> nos seus primeiros anos de cinema,

1 - guilh.gl@gmail.com

2 - Vittorio de Sicca - Cineasta italiano do período neorrealista.

participando de algumas produções.

A possibilidade em respaldar esta hipótese inicial pode ser verificada em algumas referências explicitadas por Scola em seu percurso poético, como em uma citação no filme *Nos que nos amávamos tanto* (1974) de *os ladroes de bicicleta* (1948) de De Sicca. No filme, um cinéfilo socialista rebate críticas de um grupo de reacionários ao caráter panfletário do cinema de De Sicca, como uma espécie de defesa de Ettore Scola ao cinema *neorrealista*, uma defesa do cinema que o formou e também uma definição de seu posicionamento político, condizente com o dos cineastas do período. O caráter irônico e a constante representação de uma burguesia caricata também podem ser enxergados como intersecções entre o seu cinema e o *neorrealismo italiano*.

A partir destas considerações e tendo em vista a crítica social perturbadora que se apresenta em *Feios, sujos e malvados*, instigar-se-á a reflexão sobre os possíveis entrelaces teóricos que envolvem a formação do *naturalismo* literário e o *neorrealismo italiano*, e também as problemáticas que circundam as relações estabelecidas.

## O NATURALISMO

A literatura francesa cara aos anos que sucederam a revolução<sup>3</sup> fora impregnada pelo teor ideológico dos clamores populares, com ela rompeu-se a congruência entre a arte e a ciência originada no iluminismo em uma espécie de retomada de ideais renascentistas *dotados de grande abstração* (ZOLA, 1980, p. 11), como a volta das relações com a divindade, dos valores espirituais e a pouquíssima atenção à natureza concreta dos acontecimentos. Esse movimento suscitou, em oposição, o surgimento de pensadores e escritores voltados à observação do mundo natural, coincidente com a origem da ciência experimental, da sociologia e da teoria evolucionista<sup>4</sup>.

Desta tendência a uma literatura pretensamente calcada nos acontecimentos reais e a volta do homem ao assunto da arte, surgem

nomes como os de Balzac<sup>5</sup>, Flaubert<sup>6</sup>, e os irmãos Goncourt<sup>7</sup> inclinados à constituição de uma literatura de denúncia e de reflexão sobre valores sociais e do abandono do homem metafísico em detrimento do homem psicológico. Segundo Bossi, [...] *foi a expansão de uma ideologia que tomava aos evolucionistas as ideias gerais para demolir a tradição escolástica e o ecletismo de fundo romântico ainda vigente [...]* (BOSSI, 1975, p. 201). Estas convergências aparecem como possíveis apontamentos para o surgimento do *Naturalismo* de Émile Zola.

Zola (1840-1902) foi um escritor parisiense criador e maior representante do movimento literário chamado *naturalismo*. Em seu texto/manifesto denominado *Romance experimental* (1880), o autor expressa de forma sistemática sua tentativa de aproximação entre a literatura e a ciência, em confluência com o entusiasmo *positivista*<sup>8</sup> pelo progresso e pela investigação metodológica. Do realismo, Zola herda o interesse pela organização racional da ordem social e muitas questões formais, que podem ser observadas a partir de sua sintaxe. A linguagem descritiva, ainda que acrescida de forte crítica social, cunha ao mesmo tempo uma aplicação estética e discursiva das ideias científicas do século dezenove, onde, a partir da proposição de que o homem é resultado de ações naturais (assim como no *darwinismo*) se estabelecem relações de hereditariedade entre ambos (homem e natureza) como uma espécie de teoria analítica dos fenômenos sociais.

O *bête-humaine*<sup>9</sup> de Zola faz referência à natureza humana, o instinto, como uma forma materialista e orgânica de enxergar os processos que compõem a organização social, também em conformidade com as novas descobertas da psicologia freudiana<sup>10</sup>. *L'homme métaphisique*

5 - Honoré de Balzac (1799 - 1850) escritor francês, fundador do movimento literário denominado Realismo.

6 - Gustave Flaubert (1821 - 1880) foi um escritor francês do período realista.

7 - Edmond de Goncourt e Jules de Goncourt Escritores do período realista/naturalista criadores do romance documental.

8 - Positivismo - Movimento filosófico e político idealizado a partir das ideias de Augusto Comte na primeira metade do século dezenove.

9 - O homem-besta - Émile Zola

10 - Sigmund Freud (1856 - 1939) - médico judeu-austríaco fundador da psicanálise.

3 - Revolução Francesa - conjunto de acontecimentos políticos ocorridos na França no século dezoito, especificamente entre os anos de 1789 e 1799.

4 - A teoria evolucionista de Charles Darwin - A origem das espécies (1859).

*est mort, tout notre terrain se transforme avec l'homme physiologique*<sup>11</sup> (ZOLA, 1980, p. 45). Este humano levado situações extremas submete-se às condições causais impostas pela natureza. O coito, as *realidades fisiológicas* (FARIA, 2010), o cotidiano das relações sociais, *a ótica naturalista capta de preferência a mediocridade da rotina* (BOSSI, 1975, p. 209), registrados não apenas com o intuito de *épater le bourgeois*<sup>12</sup> (ZOLA, 1980), mas com o entendimento de que se trata de uma variação do realismo intensamente científica. Segundo Neide de Faria, para Zola: *O homem é um ser integrado no cosmos, no mesmo nível que o animal, o mineral ou a planta* (FARIA, 2010, p. 9). O homem é um ser fisiológico e não mais uma abstração intelectual. Segundo Bossi:

A consciência do naturalista aparece como um fado de origem fisiológica, portanto inapelável. Como dá caráter absoluto ao que é efeito da iniquidade social, o naturalista acaba fatalmente estendendo a amargura da sua reflexão à própria fonte de todas as suas leis: a natureza humana afigura-se-lhe uma selva selvageria onde os fortes comem os fracos. (BOSSI, 1975, p. 211).

A partir destas reflexões e por meio de um exercício elíptico através da história, pode-se pensar na possibilidade de encontrar no cinema uma equivalência estética, ou ao menos algumas relações de correspondência entre a proposta do naturalismo *zolaniano* e o *neorrealismo italiano*.

## O NEORREALISMO ITALIANO

No ensaio *O realismo cinematográfico e a escola italiana da liberação*<sup>13</sup> (BAZIN, 1991), André Bazin enxerga no cinema italiano, localizado no período que sucede a segunda guerra mundial, a possibilidade de reflexão sobre a criação de um modelo teórico cinematográfico em distinção da ideia de uma simples concepção estética, como fora apontado na época, o que de certa forma imprime nesses autores uma capacidade de constituição de uma identidade da sociedade italiana daquele período, e não apenas de uma escola cinematográfica. O

11 - O homem metafísico morreu, todo nosso domínio se transforma com o homem psicológico. (tradução livre).

12 - Chocar a burguesia. (tradução livre).

13 - Artigo publicado na revista *Cahiers du cinema* em abril de 1957.

*cinema italiano caracteriza-se, sobretudo por sua adesão a atualidade* (BAZIN, 1991, p. 238).

Assim como no contexto histórico do surgimento do realismo literário e posteriormente do naturalismo, o cinema, de forma geral, passava por uma vigente estetização e *hipertrofia da mise-en-scène* (BAZIN, 1991, p. 234), estimulados ora pela influência do drama e do melodrama romântico *hollywoodiano*, ora pelo ímpeto panfletário dos cineastas do pré-guerra. Em refutação a este cinema presente por volta dos anos 1940 surgem nomes como: Vittorio De Sica, autor de *Vitimas da tormenta* (1946), Roberto Rossellini, com *Roma, cidade aberta* (1945) e Luchino Visconti, com *Giorni di gloria* (1945), propondo um cinema revelador da *banalidade cotidiana* (DELEUZE, 2008, p. 11). Entre estes autores prevaleciam a *tendência realista, o intimismo satírico e social, o verismo sensível e poético [...]* (BAZIN, 1991, p. 236), e as experimentações formais, como o uso interrelacionado de imagens documentais e ficcionais em *Giorni di gloria* (1945). Para Gilles Deleuze<sup>14</sup>, o neorrealismo italiano representa o princípio de uma ruptura ao esquema sensorio-motor das *imagens-movimento* do cinema clássico, o primeiro passo para a constituição dos *opsignos* e dos *sonsignos* que viriam a estabelecer as novas relações que formariam as *imagens-tempo*.

O esquema sensorio-motor, caro ao período clássico do cinema, baseado na tríade *peirciana*<sup>15</sup>, apresentava três níveis de significação das imagens, tendo para cada elemento da tríade um equivalente na *imagem-movimento*. Na primeiridade (signo) tínhamos a *imagem-afecção*, a qualidade, a potência, um híbrido de sujeito e objeto, um devir de subjetividade ao encontro da objetividade na qual a imagem se apresenta atualizada, uma espécie de encontro entre as pontas do hiato formado pelo modelo triádico. Na secundidade estava a *imagem-ação*, o objeto, a ponta material do esquema, e por fim, na terceiridade encontrava-se a *imagem-relação* (sujeito) o estado da racionalização, do interpretante, a outra perna da tríade, esse esquema é antecedido, e posteriormente acrescido, pela *imagem-percepção*, que consiste em uma imagem que se forma no entremeio da movimentação interna do *quadro*, que se cristaliza e constitui sua permanência, é a própria *duração*. Este modelo se referia ao *antigo*

14 - Gilles Deleuze (1925 – 1995) - Filósofo francês e teórico do cinema.

15 - Charles Peirce - criador da escola semiótica americana.

*realismo* do cinema clássico, onde o cineasta estabelecia uma relação unilateral entre o espectador e as obras que se submetiam a ele. A *imagem-ação* (DELEUZE, 2009) então começa a ser combatida pelos cineastas italianos do *neorrealismo*.

Para Deleuze, a principal contribuição dos neorealistas para esse processo transitório do cinema clássico ao moderno não se apresenta na busca por um discurso social, mesmo que ele esteja ali, o que se mostra essencial é o entendimento da existência de uma inversão da identificação entre o personagem e o público, *o personagem tornou-se uma espécie de espectador* (DELEUZE, 2006, p. 13), esse personagem já não estava mais subordinado a uma ação, pois [...] *da crise da imagem-ação à imagem-sonora pura há, pois, uma passagem necessária* (DELEUZE, 2006, p. 14), e esta é a própria ruptura do esquema sensorio-motor, a autonomia do espectador, do cinema que pensa. A partir desta inversão, pode-se pensar em uma dissolução da barreira intrasponível entre espectador e personagem criada pelo cinema dos primeiros anos, o espectador é imerso nesta verdade rude, um real exacerbado. *É como se o real e o imaginário correcessem um atrás do outro, se refletissem um no outro, à volta de um ponto de indiscernibilidade.* (DELEUZE, 2006, p. 19). Esta incapacidade de discernimento entre ficção e realidade confere um caráter documental às imagens do neorrealismo e origina personagens muito verossímeis, *os personagens existem com uma verdade perturbadora* (BAZIN, 1991, p. 243). Esta afinidade com o real, segundo Bazin, cada vez mais evidente, acaba por afastar o cinema das artes pictóricas e da poesia e aproximá-lo cada vez mais do romance.

## A INCONGRUÊNCIA TERMINOLÓGICA E O COMPARATIVISMO

Os teóricos adeptos das proposições *bazinianas* sobre a *impressão de realidade* no cinema corroboram a ideia de um *naturalismo* que se refere aos primeiros anos da montagem *hollywoodiana*. Neste modelo, a decupagem clássica atua no sentido de ocultar o aparato cinematográfico, através da *montagem invisível* (BAZIN, 1991), quando o dispositivo é omitido em favor do ilusionismo, da *transparência* (XAVIER, 2005).

Este processamento formal, que tem o intuito de ludibriar o

espectador de forma que possa criar uma estabilidade psicológica, se dá na montagem através dos *raccors* (DELEUZE, 2009), nas atuações compatíveis com métodos convencionados pelos *naturalistas americanos*, no uso de cenários com ambientações convincentes e a partir de histórias com roteiros pertencentes a gêneros narrativos extratificados e de fácil assimilação. Há uma convergência neste cinema que avança em direção a um *controle total da realidade criada pelas imagens* (XAVIER, 2005, p. 40).

A este respeito, Bazin afirma que todo o *realismo* da arte só pode ser obtido por meio de procedimentos artificiais, quando a estética se propõe a criação de uma *ilusão do real*, (BAZIN, 1991) e que isso constitui sua contradição fundamental, necessária para a existência da arte. Ainda segundo Bazin, a arte cinematográfica se nutre desta contradição, é um mecanismo que autoproduz sua realidade e estará sempre predestinado a esse encontro.

Para Gilles Deleuze, o naturalismo é resultado de uma conjunção que remete a simultaneidade de quatro elementos constituintes: *mundo originário, meio derivado, pulsões e comportamentos*, (DELEUZE, 2009, p. 192) e tem como principais representantes Stroheim<sup>16</sup> (*Queen Kelly*, 1929) e Buñuel<sup>17</sup> (*L'Âge d'Or*, 1930). O mundo originário e o meio derivado são correspondentes respectivos à realidade da obra e a realidade material, os comportamentos se referem ao discurso e as pulsões são os novos signos que o naturalismo apresenta.

Para Deleuze o mundo originário é um universo de uma violência que atua como pulsão de uma vivência extraída de um comportamento real, e ainda assim, *não se opõe ao realismo, antes pelo contrário, acentua-lhe os traços prolongando-os num surrealismo particular. O naturalismo na literatura é essencialmente, Zola* (DELEUZE, 2009, p. 190), mas essas imagens-pulsões, como *signos* de uma estética naturalista podem ser entendidas como elementos de equivalência entre o naturalismo de Zola e algumas imagens cinematográficas, desde que estas imagens apresentem questões pertinentes a construção de uma deterioração da ordem social, e com o entendimento de que estes signos devam obrigatoriamente apresentar-se com a finalidade de um *diagnóstico social* (DELEUZE, 2009, p. 199).

16 - Erick von Stroheim (1885 – 1957) – cineasta austríaco

17 - Louis Buñuel (1900 – 1983) – cineasta surrealista de origem mexicana, fortemente influenciado por Salvador Dalí.

É pertinente uma reflexão sobre o *objeto da pulsão*, como um signo que coexiste simultaneamente no mundo originário e no meio derivado, é uma imagem-potência, o *objeto-fetiche*. *A pulsão é um ato que arranca, despedaça, desarticula*. (DELEUZE, 2009, p. 196), esta pulsão, como *devir* do tempo, é arrancada do meio derivado e inscrita no mundo originário. *Com efeito, o essencial do naturalismo está na imagem-pulsão* (DELEUZE, 2009, p. 190) e essas, percebidas como novos signos, a *pulsão de morte*, a *pulsão de perversão*, a *pulsão de fome*, segundo Deleuze, são quase como *neoplatonismos* naturalistas, construções arquetípicas de uma estética da degradação.

Nos pobres e nos ricos as pulsões têm a mesma finalidade e o mesmo destino: fazer em pedaços, arrancar os pedaços, acumular detritos, constituir o grande monte de lixo e reunirem-se todas numa só pulsão de morte [...] por toda a parte uma mesma pulsão do parasitismo. É o diagnóstico. (DELEUZE, 2009, p. 198)

Para Deleuze, porém, essas pulsões não foram capazes de afastar o cinema naturalista da *imagem-ação*, mas foram, sem dúvida, o mais próximo que o cinema do pré-guerra pôde se aproximar das *imagens-tempo*.

A partir destas ponderações, pode-se pensar na possibilidade de uma aproximação entre o que propôs Emile Zola, com seu naturalismo, e alguns elementos equidistantes dentro de uma gramática cinematográfica, a partir do que sugere Deleuze com o uso das *imagens-pulsão*, mas não através do que é proposto por Bazin, visto que o naturalismo de Bazin, e posteriormente, o de Ismail Xavier, nos distancia por demais do estudo pretendido, que consiste em uma possível intersecção entre a estética *zolaniana* e o filme *Feios, sujos e malvados*. A fim de tentar tornar mais evidente a proposição inicial, torna-se necessário que se recorra às análises individuais das duas obras.

No âmbito dos *estudos comparados* a principal adversidade se encontra no ecletismo metodológico adotado pelos autores, onde na maior parte das vezes não existe apenas um caminho proposto para o estudo. Tânia Carvalhal (2006) propõe que não se entenda a comparação como um estudo que antecede a análise, mas como algo que decorre dela.

A comparação deve ser enxergada como um procedimento mental em favorecimento da *generalização ou da diferenciação* (CARVALHAL, 2006), e é um valor intrínseco ao homem, mas *quando a comparação é empregada como recurso preferencial no estudo crítico, convertendo-se na operação fundamental da análise, ela passa a tomar ares de método*. (CARVALHAL, 2006, p. 8). A proposta deste artigo encontra-se em maior proximidade com os estudos comparados da *escola francesa*<sup>18</sup>, a partir do entendimento de que as relações entre as obras analisadas devem ser vistas como possíveis associações *causais* e não como fontes de ligações históricas explícitas, estas relações se darão por meio de buscas por influências, por identidades, por diferenças e intersecções, e dentro das possibilidades que se criam através destas aproximações binárias.

## A INUNDAÇÃO

Partindo da premissa de que existe uma indiscernibilidade evidente entre forma e conteúdo e da ideia de que *o texto é o ponto de partida e o ponto de chegada da análise* (MOISES, 2002, p. 85), temos na análise literária um procedimento estritamente textual. Os *elementos paratextuais*, o contexto histórico, a biografia do autor, segundo Massaud Moisés (2002) são contribuições externas, mas elas sempre remetem ao texto, cujo domínio da atenção é predominante no estudo analítico. Essa indiscernibilidade não impede que, ao realizar o estudo, se investigue forma e conteúdo através de abordagens distintas, como a partir de Saussure<sup>19</sup>, o *significante* e o *significado*, respectivamente. Ainda segundo Massaud, a análise do significante deve estar subordinada ao significado, visto que a forma, por si só, não representa nada. *Temos que analisar o significante para compreender o significado* (MOISES, 2002, p. 87).

A *inundação* (1875) é um conto narrado em prosa linear, por Émile Zola, que apresenta um primeiro parágrafo em forma de *prólogo*, onde o narrador extrospectivo *Louis Roubieu* estabelece uma descrição

18 - Existem três grandes escolas no campo dos estudos comparados, a Francesa, a Americana e a Soviética.

19 - Ferdinand de Saussure (1857 – 1913) – Linguista suíço criador da semiologia, base do desenvolvimento do estruturalismo.

simplificada em modelo *aristotélico*<sup>20</sup> da linha narrativa. Apresentação, conflito e desfecho. Essencialmente a prosa é qualificada pela distinta expressão do *não-eu*, na obra, o uso da *denotação* como gênese do discurso naturalista se mostra presente, porém *a prosa se socorre da conotação* (MOISES, 2002, p. 84) na medida em que o fluxo narrativo lhe permite.

Na sentença: *Durante quatorze anos lutei com a terra para comer seu pão* (ZOLA, 1875, p. 87) a partir do vocábulo *lutar*, conjugado no pretérito perfeito do indicativo (*lutei*) acrescido da preposição *com* pode-se inferir uma tentativa do narrador em se colocar em uma situação de igualdade com a terra, este experimento é recorrente ao longo da narrativa e condizente com o que propõe Zola. Esse flerte da prosa com a poesia, a partir da inserção do que Massaud (2002) chama de *metáfora polivalente*, é o que, segundo ele confere a uma obra literária um status de arte. No termo *comer seu pão* (ZOLA, 1875) há um desenvolvimento elíptico que representa uma espécie de compensação pelo trabalho, que é inferida a partir de sua conexão com o restante da sentença, desta forma apresenta-se uma situação inicial de conflito, a luta com a terra e o desfecho, a metáfora, o pão.

A narração que segue descreve, inicialmente, a vida da família *Roubieu* na aldeia de *Saint-Jory* nos tempos áureos da fartura proporcionada pelo que a terra lhes provinha. Pode-se perceber que nesta etapa da narrativa o autor utiliza-se de um campo lexical que pende, por muitas vezes, à citação metafísica, à incitação divina, como, por exemplo, em: *Nossa casa parecia abençoada*. (ZOLA, 1875, p. 89), além da atribuição semântica das formas de felicidade nos relatos sobre as vastas colheitas. *Nela brotava a felicidade* (ZOLA, 1875, p. 89).

O narrador continua com a descrição sobre o convívio entre as dez pessoas que habitavam a sua casa na longínqua província, sobre isso, um fato a perceber é que, por vezes, *Louis* se utiliza de um léxico que faz referência a animais para aludir a sua prole, como em: *A ninhada comia muito bem*. (ZOLA, 1875, p. 88), onde o termo *ninhada* se reporta às crianças de sua casa, uma espécie de *pulsão de hereditariedade* (DELEUZE, 2009).

A continuidade temporal do relato de *Louis* se mantém, ele permanece fiel à associação de sua prosperidade com a intervenção divina, assim

como parece sugerir certo merecimento as dádivas alcançadas. Estes elementos que constituem a microestrutura da ação narrativa, até certo ponto convergem em direção a uma homogeneidade da prosperidade e de suas relações metafísicas.

Ainda no interior da microestrutura de ação, tem-se um ponto de cesura nesta convergência narrativa a partir de um acontecimento que interrompe um jantar de noivado entre um jovem chamado *Gaspard* e *Véronique*, uma das netas de *Louis Roubieu*. Dois homens correm em direção a casa de *Louis* a gritar o nome do rio que cerceia a região. *O Garone! O Garone!*(ZOLA, 1875), uma amálgama de incerteza e incredulidade suspende a narrativa até a chegada do rio a beira da casa. O rio chega depressa até a casa da família *Roubieu*, em medida proporcional à quantidade de água que sobe, pode-se perceber a diminuição do *léxico devoto* no discurso do narrador, em detrimento de um vocabulário mais *orgânico*, profano. Como em: *todos os homens haviam se postado diante das janelas para esconder o espetáculo aterrorizante*. (ZOLA, 1875, p. 98).

O rio continua a subir violentamente, narrado por *Louis Roubieu* com alusões a seu caráter de cólera, como em: *ouviam às costas o rugido do rio desenfreado* (ZOLA, 1875, p. 102), o que insere uma organicidade ao personagem *Garone*, o rio, cada vez mais vivo e representado por um léxico cada vez mais orgânico, *o rio rugia [...] ouviamos o gemido surdo da casa cheia de água* (ZOLA, 1875, p. 102), este trecho exemplifica esta imponência *animalesca* do comportamento do rio sobre os personagens atemorizados e impotentes. Outra passagem da conta de inserir certa *concretude* às violentas águas, quando dispõe alguns dos personagens a brigar com as águas em fúria com um pedaço de viga, equiparando-os existencialmente, *A defesa organizava-se, um duelo, três homens contra um rio [...] A luta inútil durou quase uma hora[...] Gaspard dava-lhe golpes de sabre com se estivesse num corpo-a-corpo com ela*. (ZOLA, 1875, p. 108).

As mortes começam e com elas a descrença, *Deus não era justo* (ZOLA, 1875, p. 99). É possível que se possa pensar que este abandono de *Deus* frente à situação de extrema desolação se relacione formalmente com a proposta de Zola em seu romance experimental (1980), dois dos personagens mortos pelas águas do rio *Garone* possuem nomes que se relacionam semanticamente com estruturas da literatura romântica, combatidas por ele em seu texto/manifesto. *Aimée* e *Marie*, tendo nesta última uma evidente relação com a

20 - Aristóteles (384 a.c – 322 a.c)

divindade, como na passagem: *Em seguida eram os cânticos que Marie sabia, cânticos que entoava com a voz de uma criança de coro, parecia uma santa*; (ZOLA, 1875, p. 88), através de um exercício inferencial pode-se observar estas personagens como possíveis representações formais da morte do amor e da divindade na literatura zolaniana, o abandono do *homem romântico*, os personagens metafísicos são mortos por uma ação da natureza, assim como o casal que morre de braços dados, também morre a fé do narrador.

A obra movimenta-se de forma convergente, fragmentando as ações como pequenos cortes em direção de um desfecho trágico e perturbador, todos morrem, exceto o narrador, que se mostra pávido e melancólico a descrever um cenário de destruição completa.

## **FEIOS, SUJOS E MALVADOS**

As formas modernas de narração decorrem especificamente do tipo de *imagem-tempo* que as compõe. A montagem clássica das imagens-movimento operava um esquema orgânico de compreensão de um todo, as unidades elementares (planos) atuavam de forma convergente na constituição de uma argumentação homogeneia (ideia). O cinema moderno estabeleceu novos critérios formais para a constituição de sua estética, operando em blocos, concedendo autonomia aos planos, aos personagens, aos espectadores. Esta operação se dá a partir do uso de novos signos (sonsignos e opsignos) que atuam através de uma interceptação da imagem a fim de impedir que a percepção se prolongue ao encontro da ação, e que antes disso, vá ao encontro do pensamento. O cinema que pensa, é também um cinema *autorreflexivo*, a autonomia dos planos é também uma busca pelo específico cinematográfico.

Assim como Bazin apontava a impossibilidade de definição do *neorrealismo italiano* a partir de uma simples invocação de um conteúdo social, é possível que se faça esta mesma leitura em *Feios, sujos e malvados* (1976). É concebível que se pense que Scola tenha feito uso da *imagem-fato* (BAZIN, 1991) do *neorrealismo*, decorrente do apontamento de um real lacunar, um real dirigido e não representado, de acontecimentos flutuantes, denotado formalmente por algumas questões, entre elas o uso dos *planos-sequência*, como aponta Deleuze:

Em vez de representar um real já decifrado, o neorrealismo apontava para um real por decifrar, bastante ambíguo, é por isso que o plano-sequência tinha a tendência de substituir a montagem das representações. (DELEUZE, 2006, p. 11)

*Feios, sujos e malvados* (1976) abre com um plano-sequência virtuosamente descritivo, a câmera em *fade* incide em *detalhe* sobre um enfeite de mesa em *contraluz*, é um boneco amarelo em posição *napoleônica* montado em um cavalo de cor igual cercado por restos de comida tipicamente italiana (um pedaço de pão e um resto de macarrão), em movimento lateral a mesma câmera perpassa um amontoado de gente em situações esdrúxulas, há *imagens-pulsão* por todos os cantos do quadro, o velho ao lado da goteira, o homem gordo que ronca, todos dormem, a câmera descreve e narra, há montagem interna no plano, há movimento implícito através das perspectivas dispostas nos emaranhados de tábuas e gente. A câmera sobe e desce, acompanha o movimento do bebê que passa de mão em mão. O plano chega até a porta que se abre, delimita um espaço e reenquadra, *o plano sequência sempre foi um objeto incômodo, ele obriga a admitir que pode haver montagem no interior de um plano* (AUMONT, 2003, p. 232). O plano-sequência é tão autônomo que traz consigo a própria montagem. A descrição segue, há pulsão do sexo, pulsão da perversão, um jovem procura o dinheiro que o pai havia escondido até encontrar a figura do próprio pai envolta por um lençol a apontar-lhe uma espingarda. O movimento se encerra fechando em *zoom* ao encontro do pai com um dos olhos abertos em *primeiro plano*.

Os planos-sequência são recorrentes na narrativa, outros dois são encadeados a este primeiro, um externo descritivo da fachada do casebre que enquadra uma jovem que sai muito cedo para trabalhar, e outro interno que situa a *mise-em-scène* corriqueira da casa superpovoada.

Éttore Scola abjura de sua inclinação a citação em busca de uma linguagem mais *pura*, de crítica social áspera, não documenta, mas atua sobre um pano social, a vida ignóbil nas favelas de uma Roma contrastante. Há representado ali a extrema pobreza, a falta de valores, a promiscuidade, é um cinema *incômodo*, de uma realidade exacerbada. O coito é evidenciado de forma a explicitar-se perante todos, a intimidade é compartilhada sem nenhum pudor. O *selvagem*

se faz presente nas relações familiares, como na deslealdade da relação do pai com os filhos. É o *bête-humaine* zolaniano.

O filme narra o convívio de uma numerosa família italiana que habita um casebre em uma favela de Roma. Os personagens evidenciam características e se heterogeneizam, existe um para cada pulsão, O pai é um velho sovina que esconde uma quantia de dinheiro e dorme com uma espingarda em punho pra que não seja roubado. A mãe, curiosamente, ainda dorme com o pai, com quem não se relaciona há muitos anos e com quem mantém conflitos o tempo todo. Posteriormente ele a obriga a dividir a cama também com sua nova namorada, uma mulher obesa que parece alheia aos conflitos da casa. Há a avó, uma senhora que parece representar a invasão do estrangeirismo na Itália, a idosa apresenta uma obseção pelo aprendizado do inglês, é possível que se enxergue esta personagem como uma crítica à disseminação *hollywoodiana*. Outra relação possível com o naturalismo *zolaniano* se encontra em uma cena onde as crianças da favela são presas em uma enorme jaula e ali permanecem o dia todo, como animais silvestres, se distraem, brigam, brincam.

Assim como Zola, os neorealistas objetavam seu discurso ao conteúdo simplório das relações metafísicas do amor e da religiosidade, Scola também faz uso deste exercício através da ironia, como no plano-sequencia descritivo em que, na iminência de narrar uma sequencia de acontecimentos perturbadores, inicia seu movimento a partir de um pano com a inscrição *amor e felicidade*, preso a uma parede do casebre. Este plano surge como um questionamento sobre o significado desses valores sociais simbólicos e abstratos frente às indagações tangíveis das problemáticas sociais, é o diagnóstico *deleuziano* do naturalismo.

A narrativa se desenvolve em torno do dinheiro recebido pelo pai da família, com a qual não quer compartilhar nada, os conflitos principais movimentam-se em torno disto, mas existem subconflitos de cunho fisiológico, conflitos sexuais, conflitos religiosos. A moça de seios fartos, em um dialogo, é culpada por incitar o desejo dos homens, caindo-lhe a culpa pelos abusos que sofre dentro da casa onde mora com o marido. Um idoso solicita um favor sexual a personagem que lhe cuida a saúde, alegando que o faz como um pedido *de pai para filha*. O tempo todo há ironia travestida de critica, Scola não faz juízo explícito, é uma critica sugestiva, instigante, há signos da imagem-pulsão por todos os lados, ela se localiza no entremeio da imagem-

ação e da imagem afecção, choca antes pelo signo desestabilizador do que pela ação proposta.

O plano final é sintomático, inicia pela a porta que se abre e, em plano-sequencia, salta à tela a mais explícita *imagem-pulsão*, a menina que no segundo plano do filme sai cedo para trabalhar, agora repete o movimento com uma barriga de quem esta prestes a ter um filho, o plano é mais uma vez descritivo e plástico, varre o ambiente inóspito da favela com a cidade de Roma ao fundo, só estancando seu movimento quando enquadra a jovem grávida e a imagem em vulto do grande Vaticano. Mais uma vez a imagem-pulsão como *diagnostico social* (DELEUZE, 2009), como em Zola, mas em Scola.

## BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques; et all. **A estética do Filme**. Tradução: Maria Apenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- BAZIN, André; **O cinema, ensaios**. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. Brasília: Brasiliense, 1991.
- BOSSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Tradução: Souza Dias. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim 2006.
- FARIA, Neide. O Naturalismo e o(s) naturalismo(s) no Brasil. In: *Travessia*, 2010 - 150.162.1.115
- MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2002.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- ZOLA, Émile. **O romance experimental e o naturalismo no teatro**. Tradução: Italo Caroni e Célia Barrentini. São

Paulo: Perspectiva, 2010.

ZOLA, Émile. **A morte de Olivier Bécaille e outras novelas**. Tradução: Marina Appenzeller. Porto Alegre: L&PM, 2001.

## FILMOGRAFIA CITADA

- ANTONIONI, Michelangelo; **La notte**; Itália, 1961.
- BUÑUEL, Louis; **L'Âge d'Or**; França, 1930.
- PASOLINI, Pier Paolo; **Teorema**; Itália, 1968.
- ROSSELLINE, Roberto; **Roma, cidade aberta**; Itália, 1945.
- SCOLA, Étore; **Feios, sujos e malvados**; Itália, 1976.
- SCOLA, Étore; **Nós que nos amávamos tanto**; Itália, 1974.
- SICCA, Vitorio de; **Vítimas da tormenta**; Itália, 1946.
- SICCA, Vitorio de; **Os ladroes de bicicleta**; Itália, 1948.
- STROHEIM, Erick von; **Queen Kelly**; Estados Unidos 1929.
- VISCONTI, Luchino; **Giorni di Gloria**; Itália, 1945.
- SICCA, Vitorio de; os ladroes de bicicleta; Itália, 1948.