

Roteirização em Suso Cecchi D'Amico: do Neorealismo Italiano a Contemporaneidade

Denise Camillo Duarte*

Índice

Introdução	1
1 Biografia	2
2 Gênese de um movimento cinematográfico	3
3 “Roteiro é trabalho de um artesão, não de um poeta. Eu não sou poetisa, sou artesã”	3
4 Filmografia	6
5 Com Visconti	7
Conclusões	9
Referências	10

Resumo

Suso Cecchi D'Amico foi provavelmente a mais importante roteirista não só da Itália, como também da Europa. Uma das pioneiras do roteiro neorrealista, trabalhou com vários dos maiores diretores italianos de meados dos anos 40 do século XX em diante, entre eles Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Michelangelo Antonioni e Martin Scorsese. Trabalhou também com grandes roteiristas como Cesare Zavattini, Enrico Medioli e Tonino Guerra. Sua morte, em julho de

2010, estabelece um marco para reviver seu legado e sua contribuição para a história do cinema mundial, herança que se traduz em uma construção estilística de roteiro, não atrelado a normas.

Palavras-chave: roteirista, guionista, roteiro, argumento, Suso Cecchi D'Amico, cinema italiano.

Introdução

A morte em 31 de julho de 2010 de Suso Cecchi d'Amico, talvez a mais importante roteirista que o cinema europeu conheceu e um dos maiores nomes do cinema mundial, foi destaque em jornais como *The new yorker*, *Telegraph* e *Guardian*, entre outras publicações que lhe renderam homenagens e longas retrospectivas de sua carreira. No Brasil, entretanto, sua morte obteve inexpressiva menção na imprensa local. Faz-se necessário lembrar sua obra e sua inestimável contribuição para o cinema, sobretudo para o Neorealismo Italiano, movimento que ajudou a construir.

Suso dedicou a vida ao cinema. Entre 1946 e 2006, escreveu cerca de 118 obras, entre argumentos e roteiros para cinema e televisão, e trabalhou com alguns dos principais roteiristas e diretores italianos e também

*Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e professora universitária no Curso de Comunicação Social, Habilitação Multimídia, da Faculdade CCAA/RJ.

estrangeiros. Com Luchino Visconti manteve parceria até a morte do diretor. Mario Monicelli, Michelangelo Antonioni, Vittorio De Sica, Franco Zeffirelli, Federico Fellini e Martin Scorsese foram alguns dos demais cineastas com os quais trabalhou. Escreveu filmes também com grandes roteiristas, entre eles Cesare Zavattini (com o qual roteirizou *Roma, città aperta*, *Ladri di biciclette*, *È primavera*, *Miracolo a Milano*, *Belissima*), Enrico Medioli (*Il gatopardo*, *Rocco e i suoi fratelli*, *Ludwig*, *Gruppo di famiglia in un interno*, *L'innocente*) e Tonino Guerra (com quem dividiu os créditos de *Casanova '70*).

Profunda conhecedora de literatura, Suso construiu um estilo próprio de estrutura para seus roteiros, fundado em sólida pesquisa a partir da qual tecia uma narrativa consistente, muitas vezes de base histórica. Estilo este indiferente à estrutura em três atos e não subjugado a cartilhas ou normas pré-concebidas de escrita de roteiro.

Com a morte de Cesare Zavattini, em 1989, e de Suso, um dos últimos grandes roteiristas vivos do Neorealismo Italiano é Enrico Medioli, hoje com 85 anos.

1 Biografia

Nascida Giovanna Cecchi, em Roma, a 24 de julho de 1914, cresceu em ambiente que priorizava as artes. A mãe, Leonetta Pie-raccini, era pintora e o pai, Emilio Cecchi, foi renomado crítico e escritor em seu país, sendo considerado por alguns estudiosos a mais importante figura das letras italianas no século XX. Emilio também trabalhou em cinema principalmente como argumentista

e roteirista¹, e ainda como diretor de dois filmes e produtor, vindo a administrar os estúdios Cinecittà no pós-guerra. Suso herdara, assim, bem mais que o apelido carinhoso, diminutivo de Suzana, como o pai a chamava, mas igualmente seu pendor pelas artes literárias e cinematográficas. Fora o pai também quem a enviaria a estudar na Suíça e depois em Cambridge nos anos 30, quando não era habitual para jovens italianas completarem seus estudos no exterior. Em seu retorno à Itália, trabalhou por oito anos como funcionária pública, sendo intérprete no Ministério de Comércio Exterior. Durante a 2ª. Guerra Mundial, devido às atividades anti-fascistas do pai, que o levaram a se esconder, Suso sustentou a família com suas traduções de inglês, incluindo textos shakespearianos e peças a serem encenadas por Luchino Visconti. Em 1938, Suso casou-se com o famoso músico, crítico musical e intelectual italiano Fidele d'Amico, ou simplesmente Lele, passando então a assinar

¹São de autoria de Emilio Cecchi os seguintes argumentos e roteiros, segundo dados do site IMDB: *La tavola dei poveri* (1932, dirigido por Alessandro Blasetti); *Acciaio* (1933, dirigido por Walter Ruttmann); *1860* (1934, de Alessandro Blasetti); *Sis-signora* (1942, de Ferdinando Maria Poggioli); *Piccolo mondo antico* (1941, de Mario Soldati); *Tragica notte* (1943, dirigido por Mario Soldati); *Giacomo l'idealista* (1943, dirigido por Alberto Latuada); *Harlem* (1943, dirigido por Carmine Gallone); *Mio figlio professore* (1946, co-roteirizado, entre outros, com a filha Suso, e dirigido por Renato Castellani); *Vida e morte degli etruschi* (1947, dirigido e roteirizado por Emilio Cecchi); *Anatomia del colore* (1948, dirigido por Emilio Cecchi, que também fez o roteiro, e A. Riccio); *Sotto il sole di Roma* (1948, direção de Renato Castellani); *Fabiola* (1949, juntamente com Cesare Zavattini e outros, dirigido por Alessandro Blasetti).

suas obras como Suso Cecchi d'Amico. Lele morreu em 1990 e juntos tiveram três filhos.

2 Gênese de um movimento cinematográfico

Finda a 2ª Guerra Mundial, Suso e seus amigos percorriam as ruas de Roma colhendo histórias junto à população. A idéia era fazer filmes tendo por base tais depoimentos, no intuito maior de mostrar o sofrimento do povo italiano durante aqueles anos difíceis. Inicialmente sem estúdios ou recursos para pagar atores, equipe e equipamentos, valeram-se quase sempre de atores não profissionais, das ruas da cidade e outras locações naturais como cenário. Os jovens realizadores eram Suso, Cesare Zavattini, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Federico Fellini e tantos mais que desfrutavam da liberdade de fazer entre amigos os filmes que queriam. Se por um lado ressentiam-se das dificuldades que envolvia fazer cinema sem financiamento, por outro desfrutavam de grande liberdade criativa ao não se filiarem a grandes estúdios. Segundo Suso, em entrevista a Mikael Colville-Andersen (1999), “foi só depois que alguém, em algum outro lugar do mundo, decidiu colocar o nome de *Neorealismo* e escrever muitos livros sobre o assunto”². Na prática, roteiristas e diretores trabalhavam juntos no set de filmagem apenas fazendo seus filmes, sem dimensionar que ali surgia um novo movimento cinematográfico.

²Tradução minha da entrevista de Suso Cecchi D'Amico a Mikael Colville-Andersen, publicada no endereço http://zakka.dk/euroscreenwriters/screenwriters/suso_cecchi_damico.htm.

3 “Roteiro é trabalho de um artesão, não de um poeta. Eu não sou poetisa, sou artesã”³

A frase de Suso, quando da entrevista concedida a Colville-Andersen, transformou-se em marca registrada de seu pensamento sobre o ofício do roteirista. Sua visão era bastante pragmática: o roteiro não é uma arte, já que se insere no trabalho de equipe que envolve a práxis do cinema. “A verdadeira arte é uma criação individual”⁴, completaria.

Por outro lado, considerando o roteiro a razão primeira para a existência de um filme, Suso outorgava ao roteirista papel fundamental no processo. Ele seria o único a merecer ser chamado de autor. Sendo o filme uma obra coletiva, não considerava inteligente a doutrina que perdura no cinema desde os anos 20/30 que predispõe somente ao diretor os créditos pelo filme.

A autora delimita fronteiras entre a escrita literária e a escrita para a tela. Para ela, enquanto o escritor precisa achar as palavras capazes de descrever o que imagina, o roteirista é um inventor de imagens.

Nesse processo, seguiu regras próprias na construção de seus roteiros. Uma delas determinava para cada cena três elementos: o momento crucial de uma situação (o que hoje convencionamos denominar clímax), seu final e o início de uma nova situação (gancho). Aversa às convenções narrativas hollywoodianas, a autora não seguia a tradicional estrutura em três atos. “Não sigo normas como a que determina que algo simplesmente deva acontecer aos 12 minutos de filme. Deve-se escrever com o instinto.

³*Idem.*

⁴*Idem.*

Mas a estrutura em três atos tem existido ao longo dos séculos, por isso deve ser uma coisa boa”⁵. Desse modo, ao mesmo tempo em que demonstrava sua indiferença à convenção, não fazia de seu modo pessoal de trabalhar uma norma para outros roteiristas. Ao contrário, evitava indicar livros ou normas para criação de roteiros a seus alunos. A intenção era demonstrar que nessa área não há regras a serem seguidas. Mantinha-se igualmente indiferente a cartilhas e manuais de roteiro. *A linguagem secreta do cinema*, de Jean-Claude Carrière, foi o único livro a lhe causar impressão duradoura. Suso também aprendia muito através da análise da estrutura de certos filmes. *The magnificent ambersons* (*Soberba*, 1942), de Orson Welles, foi visto por ela inúmeras vezes, no intuito de aprender sua estrutura e utilizá-la em seu trabalho.

De acordo com o roteirista português João Nunes, a palavra *escaleta* seria tradução de *scaletta*, termo italiano adotado por Suso em uma palestra na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, há alguns anos. Segundo Nunes, ela a definia como “o registro dos degraus que o protagonista tem de subir para chegar ao fim da história”⁶.

Apesar do trabalho em diversos gêneros, como dramas históricos, dramas psicológicos, filmes sobre máfia, a comédia era seu gênero preferido, para a qual tinha grande talento. No entanto, seu pendor foi pouco reconhecido, apesar do sucesso de *I soliti ignoti* (*Os eternos Desconhecidos*, 1958), de

Mario Monicelli, roteirizado por Suso. Ela ensina que comédia deve ser escrita e lida em conjunto, para se perceber o que funciona. O drama, ao contrário, em sua opinião precisa ser escrito solitariamente.

Aficionada por literatura, suas grandes influências foram os russos, Dostoievski e Tolstoi. *Prince, de Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco e seus irmãos*, 1960, Luchino Visconti), é baseado em personagem de Dostoievski.

Suso temia pelo futuro do cinema e não hesitou em considerar medíocres os filmes de hoje. Ponderou que não se vive uma época boa para o cinema. “Tornou-se uma indústria de mau gosto, em parte, porque a televisão tem jogado o nível de inteligência para muito baixo”⁷. A solução prevista por ela seria encarar o cinema por prazer, como na época em que ela e seus amigos saíam às ruas de Roma para fazer os filmes que queriam, sem pensar em lucros. Em verdade, os dizeres de Suso nos trazem respingos do frescor de um tempo onde os realizadores dispunham de liberdade não só criativa, mas de produção. Hoje, sua proposta soa como um sonho dolente e provavelmente ingênuo frente à ótica do mercado contemporâneo de audiovisual, onde quase não há espaço para a projeção de realizadores fora dos grandes estúdios.

Suso também comentou sua relação com diferentes diretores. Em comum, tais experiências lhe trouxeram uma certeza, a de que é inútil escrever algo que não será sentido pelo diretor. Nesse ponto da entrevista, cita o exemplo de Michelangelo Antonioni. Em seu primeiro trabalho juntos, escreveram o roteiro da comédia *La signora senza Camelie*

⁵Idem.

⁶Depoimento do roteirista português João Nunes a respeito de Suso Cecchi D’Amico disponível em <http://joaonunes.com/2010/guionismo/suso-cecchi-damico-e-a-origem-do-termo-escaleta/>.

⁷Tradução minha, *op. cit.*.

(1953). Porém, o filme foi um fracasso de público. Suso credita a péssima bilheteria à falta de talento de Antonioni para a comédia, apesar do autor da trilogia da incomunicabilidade, segundo ela, ter um ótimo senso de humor.

Sobre a realização de *Roma, città aperta* (*Roma, cidade aberta*, 1946), de Roberto Rossellini, Suso afirmou não ter contado com outro apoio financeiro que não o dos amigos envolvidos em sua realização. Já *Ladri di biciclette* (*Ladrões de bicicletas*, 1948), um filme mais caro, obteve financiamento. Sobre a elaboração do roteiro, lembra que trabalharam no roteiro por meses, coletando histórias aleatoriamente em Roma, na intenção de montar um retrato de época de Roma no pós-guerra. Todos os envolvidos assinavam o crédito de roteiro. Em *Ladri di biciclette* há sete roteiristas creditados:

Muitas vezes, colocamos nomes de nossos amigos para que eles pudessem receber o pagamento. Dizíamos ao produtor que os havíamos consultado. Fizemos isso por Fellini quando ele era jovem e não tinha dinheiro. Portanto, há filmes em que Fellini é creditado como roteirista, mas ele nunca os escreveu. Eu vi um velho filme há poucos dias atrás onde havia nove roteiristas. Sei exatamente quem foram os escritores e não foram certamente todos os nove.⁸

Outra peculiaridade da produção neorrealista era a presença do roteirista no set.

⁸Tradução minha, *op. cit.*.

Sim, nos tempos antigos era muito importante. Especialmente no período do Neorrealismo. Nós sempre mudávamos o diálogo. Se a cena era escrita com sol e chovia, tínhamos de alterar o roteiro no local. E Visconti me queria lá. Ele era muito fiel ao que eu tinha escrito. Eu estava sempre no set.⁹

E foi justamente com Luchino Visconti que firmou a mais constante e duradoura parceria, embasada em profunda amizade e em forte afinidade, grande parte literária, mas também ideológica e criativa. O diretor costumava contar-lhe a história do filme que pretendia realizar, muitas vezes escrevendo e assinando juntamente com ela o argumento e o roteiro. A partir do convite para escrever *Bellissima* (*Belíssima*, 1951), Suso trabalharia com Visconti ao longo de vinte e cinco anos em onze filmes, parceria só interrompida pela morte do diretor. Em seguida vieram *Senso* (*Senso, sedução da carne*, 1954), *Le notti bianche* (*Noites Brancas*, 1957), *Rocco e i suoi fratelli* (1960), *Boccaccio '70*, episódio *Il lavoro* (1962), *Il gattopardo* (*O leopardo*, 1963), *Vaghe stelle dell'Orsa* (*Vagas estrelas da Ursa*, 1965), *Lo straniero* (*O estrangeiro*, 1967), *Ludwig* (1972), *Gruppo di famiglia in un interno* (*Violência e paixão*, 1974) e *L'innocente* (*O inocente*, 1976). A adaptação de *À la recherche du temps perdu* (*Em busca do tempo perdido*), de Marcel Proust, roteiro no qual Suso trabalhava já em processo adiantado, foi interrompida pela morte de Visconti em março de 1976. De acordo com a autora, o diretor queria lidar com apenas dois

⁹*Idem.*

focos narrativos do romance original: a atormentada história de amor entre o narrador (que seria desempenhado por Delon) e Albertine, e entre o Barão de Charlus (um personagem, segundo Suso, com grande identificação no próprio Visconti) e Morel (que seria interpretado por Helmut Berger).

Suso também realizou trabalhos de reparação em roteiros, o que hoje se denomina *script doctor*. Talvez o mais conhecido seja no roteiro do que viria a ser a comédia *Roman holiday* (*A princesa e o plebeu*, 1953), de William Wyler. Apesar do trabalho, seu nome não foi incluído nos créditos do filme.

Quando perguntada sobre qual filme gostaria de ter escrito, era categórica ao apontar *A slave of love* (*A escrava do amor*), 1976, de Nikita Mikhalkov.

Suso foi vencedora de 19 prêmios de roteiro, entre eles o Oscar de Melhor Roteiro no ano de 1966 pelo filme *Casanova '70* (Mario Monicelli, 1965), prêmio que dividiu com outros cinco roteiristas, entre eles Tonino Guerra, e o Leão de Ouro pelo conjunto de sua obra no Festival de Cinema de Veneza de 1994.

Seu último trabalho de grande sucesso foi o roteiro do documentário *Il mio viaggio in Italia* (*Minha viagem à Itália*, 1999), dirigido por Martin Scorsese. Com o título provisório *Il doce cinema*, o filme alcançaria cerca de quatro horas de duração. O projeto começara muitos anos antes, quando, em companhia de Federico Fellini Scorsese estivera em casa de Suso, narrando a ambos o modo como o cinema italiano o influenciara em Nova York. A idéia do documentário foi então sugerida por Fellini naquela ocasião.

Em 2006 realizou seus derradeiros roteiros, *L'inchiesta* (*A investigação*), di-

rigido por Giulio Base, e *Le rose del deserto* (*As rosas do deserto*), co-roteirizado por ela e outros autores e dirigido por Mario Monicelli.

4 Filmografia

Ao longo de mais de sessenta anos de carreira, Suso escreveu não apenas uma, como várias obras-primas, entre roteiros adaptados e originais. Seus personagens eram pessoas simples, como em *Bellissima* e *Rocco e i suoi fratelli*, ou nobres italianos, como em *Il gattopardo*, *Senso* e *Gruppo di famiglia in un interno*, entre outros.

O primeiro roteiro foi para o filme *Mio figlio professore* (1946), juntamente com uma equipe de roteiristas, incluindo seu pai, Emilio Cecchi, com produção de Carlo Ponti e dirigido por Renato Castellani, com o qual faria ainda *È primavera* (1949).

No mesmo ano surgiria o primeiro grande sucesso de sua carreira, um dos mais importantes filmes do Neorealismo Italiano, *Roma, città aperta*, de Roberto Rossellini.

Em seguida, vieram trabalhos com Luigi Zampa (*L'onorevole Angelina*, 1947, *Vivere in pace*, 1947) e Alberto Lattuada (*Il delitto di Giovanni Episcopo*, 1947).

Com Vittorio De Sica faria, em 1948, o próximo filme marco em sua carreira, *Ladri di biciclette*. De acordo com Suso, Cesare Zavattini, um dos co-roteiristas, provavelmente teria terminado o filme do mesmo modo que o livro, com o pai e o filho voltando para casa derrotados. Ela propôs, então, um final climático, o que tornou o filme inesquecível. O pai em desespero rouba uma bicicleta, é humilhado diante do filho e isso estabelece um novo vínculo entre

ambos. Outro sucesso com De Sica foi *Miracolo a Milano* (*Milagre em Milão*, 1951).

Com Michelangelo Antonioni realizou *I vinti* (1952), *La signora senza camelia* (1953) e *Le amiche* (1955).

Trabalhou ainda com Francesco Rosi em *Salvatore Giuliano* (1961), onde delineou um estudo único sobre o bandido siciliano do pós-guerra, trazendo um novo olhar sobre sua vida e morte e suas relações com a máfia e políticos corruptos. Com Mario Monicelli faria *Casanova '70* (1965).

Trabalhou também com Franco Zeffirelli em *Taming of the shrew* (*A megera domada*, 1967) e *Brother sun, sister moon* (*Irmão sol, irmão lua*; 1972). Luigi Comencini (*Le avventure di Pinocchio*, 1972, *La storia*, 1985), Mauro Bolognini (*Metello*, 1970), Nikita Michalkov (*Oci Ciornie*, 1987).

5 Com Visconti

Suso escreveu alguns dos mais importantes filmes da história do cinema em parceria com Luchino Visconti, incluindo roteiros de cunho histórico, melodramas e dramas psicológicos, um cinema que não guardava espaço para finais felizes. A intenção era outra. O questionamento de seu lugar num mundo em transição, sentimentos de decadência, fracasso e desesperança compunham uma construção de personagens que primava pela densidade e expressividade dos conflitos interiores. Tal desenho estabelecia contrastes entre personagens de diferentes classes sociais e indicava que Suso possuía talento incomum para construir tipos muito distintos. A decadência da nobreza, à qual o próprio Visconti pertencia, e de seus valores ante o surgimento de uma nova classe, tanto quanto

a vida de pessoas comuns, eram temas que permeavam grande parte da obra da autora.

As breves análises fílmicas a seguir não estão necessariamente em ordem cronológica. Foram agrupadas seguindo uma afinidade que prioriza, antes, a tipologia dos personagens em Suso e Visconti.

Em *Belissima*, protagonizado por Anna Magnani, uma mãe de classe operária sonha para sua filha uma carreira no cinema no intuito de que a criança possa ter uma vida melhor que a sua. O processo de seleção e o conhecimento dos bastidores fazem-na redimensionar o custo pessoal para a família, principalmente para a própria filha, do ingresso em um universo onde os valores são outros. Restava-lhe encarar a realidade de sua vida operária junto aos seus e abrir mão do sonho.

Em *Rocco e i suoi fratelli* se voltaria ao enfoque em pessoas comuns ao abordar-se a mudança de uma família humilde, os Parondi, liderada pela viúva Rosaria, de uma região rural ao sul da Itália para uma metrópole, Milão. O choque com a ética urbana ocasionaria degradação e corrupção entre os filhos. Somente Rocco (Alain Delon) procura preservar seus altos padrões morais. A disputa com um de seus irmãos, Simone, pela mesma mulher, Nadia, desequilibra a harmonia familiar. Mas são o desespero e o desencanto frente a modernidade que permeiam toda a narrativa.

Os personagens aos quais Suso se dedicava geralmente eram seres em conflito com uma nova ética ou com uma nova confluência de forças alheias a sua vontade. Não raro revelavam espanto com os novos tempos e se resguardavam, muitas vezes com desdém, diante da classe emergente, compondo em si mesmos o retrato solitário de uma época que

em breve não mais existiria, situados que estavam a beira do abismo histórico. É o que se observa em *Il gatopardo* e dez anos depois em *Gruppo di famiglia in un interno*, mas muito mais no primeiro. *Il gatopardo*, considerado por muitos observadores como a obra-prima de Suso, esplendidamente dirigida por Visconti, é uma adaptação do livro homônimo de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, o príncipe de Lampedusa. Enfocando um momento de transição para a aristocracia siciliana, em 1860, o filme de três horas de duração exhibe o declínio do príncipe de Salina, o Leopardo, interpretado por Burt Lancaster, que permanece como observador autômato do apogeu da classe comerciante. Seu sobrinho Tancredi (Alain Delon), ao contrário, não hesita em aderir aos novos tempos e casa-se com a filha de um comerciante (Claudia Cardinale). A narrativa vai gradativamente mergulhando nas reflexões do protagonista sobre os contrastes entre as duas classes, até chegar ao ápice, a sequência final do baile. Ali, Salina atravessa cômodos observando também seus iguais com um misto de sentimentos, sendo o desdém e a amargura os mais freqüentes. Questiona as atitudes e a estética desfavorável de seus descendentes, fruto de casamentos entre primos, com a beleza da noiva de seu sobrinho, representante da nova classe. Suas lágrimas diante do espelho são também por um mundo que se modifica. E o passeio solitário pela rua, que encerra o filme, revela-se como metáfora para o caminho sem volta para si e para os seus.

Em *Gruppo di famiglia in un interno*, o jogo de contrastes dá-se de forma mais intimista. O protagonista, também interpretado por Lancaster, é um solitário e culto colecionador de arte, que vive recluso em

uma luxuosa residência em Roma. Ao alugar o andar de cima para uma família conflituosa (Helmut Berger, Silvana Mangano), fica nítida a diferença que o separa dos novos inquilinos. Assim como o fora em *Il gatopardo*, aqui também o protagonista é um observador surpreso, passivo e nostálgico.

Senso e *Ludwig* seguem a tendência ao romance histórico. Foi com *Senso* que se solidificou a parceria com Visconti, após terem trabalhado em *Belissima*. Ele estava interessado na obra homônima de Camillo Boito sobre o período histórico da unificação da Itália, no século XIX, relativo à luta contra a dominação austríaca. Primeira criação a romper com o estilo realista, um divisor de águas na carreira de Visconti, *Senso* enquadra-se no gênero melodrama e se assemelha a uma grande ópera romântica que começa na cena inicial, no palco, de onde desce para tomar a cena até o final do filme. Com a habilidade de Suso, o filme transformou-se em obra-prima. A protagonista, a condessa Livia Serpieri (Alida Valli) ganhou mais simpatia e vulnerabilidade que na história de Boito, alcançando, assim, maior identificação com o público. Houve ainda a colaboração do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams nos diálogos. *Senso* retrata o romance extraconjugal entre Livia e o tenente austríaco Franz Mahler (Farley Granger). Enquanto ela é verdadeira no sentimento, mesmo já não conseguindo ocultar socialmente o caso, Mahler, por sua vez, é dissimulado e a utiliza para obter recursos financeiros. Após conseguir seus intentos, o tenente a ignora e a humilha, o que leva Livia a buscar vingança. Na sequência final a protagonista vagueia sozinha em desespero pelas sarjetas enlameadas da cidade,

indicando que a decadência da nobreza também pode se dar por outros meios.

Ludwig, interpretado por Helmut Berger, compõe a vida do rei da Bavaria em sua gradativa demência. A decadência é simbolicamente demarcada pela degradação de sua arcada dentária, que aos poucos vai apodrecendo em paralelo ao aumento de sua loucura. A companhia de Sissi (Romy Schneider), por quem Ludwig nutre uma paixão silenciosa apesar do homossexualismo latente ao qual dará vazão mais adiante, compõe o quadro de desencanto que o filme procura expressar. Em *Suso e Visconti*, a imperatriz da Áustria é agora uma mulher madura e frustrada, distante de seus tempos de glamour, separada forçosamente dos filhos e ignorada pelo marido. O roteiro é estruturado permeando entrevistas com diversos personagens ligados ao rei, que julgam seus exageros e prejuízo ao erário, causados tanto por sua admiração e amizade cega ao compositor Richard Wagner, que lhe explora, quanto pelos três castelos luxuosos que outorga construir. Por fim, constatada sua loucura e incapacidade de gerenciar os recursos do reino, é afastado do poder. Antes, Ludwig já entrara em ruína física e mental.

Provavelmente nenhuma outra obra pensada por Suso e Visconti tenha alcançado maior grau de densidade dramática do que *Vaghe stelle dell'Orsa*. A ambientação escolhida para a trama insere os personagens em um local condenado ao fim. Volterra, na Toscana, é uma cidade parcialmente soterrada pelas montanhas, que continuam a desmoronar sobre casas e edifícios da cidade. Nas palavras do personagem Gianni a Andrew, marido de Sandra, “Volterra é a única cidade na Toscana condenada a morrer de doença, como a maior parte dos seres hu-

manos”. Aqui estava lançada a premissa para o que ocorreria com Gianni ao final da trama. O tema é a relação incestuosa ocorrida no passado entre os irmãos Sandra (Claudia Cardinale) e Gianni (Jean Sorel). A tensão entre esse passado e presente é a base para se estabelecer o conflito interior dos personagens. Constrói-se uma atmosfera de culpa, nojo e vergonha em torno da protagonista, que tentou refazer sua vida casando-se com Andrew e deixando as lembranças para trás. No entanto, as homenagens ao pai, morto em Auschwitz, fazem o casal voltar a sua cidade natal, onde o passado ainda está presente na forma do segredo que abalou toda a família, principalmente a relação da mãe com os dois filhos. Ela, perdida entre a insanidade e a lucidez, e o padrasto não se cansam de lembrar, com revolta e desgosto, aquilo que abalou a família e que Sandra sempre lutou para esquecer. Gianni reaparece e reafirma sua paixão pela irmã. Mais que isso, ele escrevera um livro, *Vaghe stelle dell'Orsa*, cujo tema é a relação entre ambos, o que enche Sandra de nojo e culpa. O marido está cada vez mais ciente de que há um segredo oculto no passado dos irmãos. Ao descobri-lo, Andrew parte, mas deixa a porta aberta para Sandra. *Vaghe stelle dell'Orsa* talvez seja um dos poucos trabalhos de Suso com Visconti onde se vislumbra alguma possibilidade de redenção final para o personagem central, não sem uma perda marcante.

Conclusões

O digital e a internet vieram impor novos caminhos para a televisão e o cinema. Outros papéis estão se delineando para a escrita audiovisual a partir da reconfiguração da dinâmica dos meios. O texto hipermediático

apresenta-se como uma das novas possibilidades para o roteiro. A tendência é que seja pensado para multiplataformas. Qual será o impacto de tais mudanças sobre o ofício do roteirista? À primeira vista, o processo de construção do roteiro tenderá a uma maior complexidade quando pensado para a interatividade, ambientes virtuais e deslinearização narrativa. Porém, nenhuma inovação técnica será capaz de sozinha comportar um bom roteiro. É preciso que o roteirista alie técnica a talento, ou seja, que domine principalmente a arte de escrever boas histórias.

E é nesse ponto, o do talento, que o trabalho realizado com esmero e capricho (técnica) por Suso Cecchi d'Amico precisa ser dimensionado pelos profissionais de cinema contemporâneos, principalmente roteiristas, justamente no momento em que o roteiro passa por profundas transformações. Muito provavelmente, a figura e o papel que ela desempenhou enquanto roteirista já não exista nos próximos anos. Suso, mesmo assim, permanecerá como o retrato da importância que teve o roteirista em dado momento da história do cinema. A reflexão sobre sua obra é múltipla. Demanda o estudo das relações entre diretor e roteirista, questões de co-autoria, o trabalho entre roteiristas numa mesma obra, o papel do roteiro para a manutenção de um momento cinematográfico específico, como fora o Neorealismo Italiano, gêneros e roteiro, construção e tipologia de personagens. Seja de que ponto partir a observação, o fazer de Suso indica que muitas das inovações observadas em algumas das maiores obras do movimento foram propostas por ela, do mesmo modo que faria posteriormente em outras realizações de sua longa carreira. Uma indicação de que a história do cinema precisa ser repen-

sada no sentido de incluir e dimensionar a contribuição dos roteiristas, e não somente dos produtores, como o fora no Primeiro Cinema, e dos diretores, como tradicionalmente costumamos estudá-la desde então. Se é inegável a grande contribuição prestada pelo roteiro desde o cinema narrativo clássico, seja, por exemplo, no modelo hollywoodiano ou nas vanguardas dos anos 20 do século passado, neste caso quando assume papel inovador em movimentos como o Impressionismo Francês e o Expressionismo Alemão, por que até hoje não se esboçou uma história do cinema incluindo seus grandes roteiristas?

O legado de Suso permanece como um lugar para se pensar essas questões e para indicar que é preciso reservar, sim, um lugar de destaque para o roteirista nos estudos históricos de cinema e audiovisual.

Referências

Bibliografia:

- BORDWELL, D. (2005), O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. Volume II. Fernando Pessoa Ramos, organizador, São Paulo: Senac São Paulo, p. 278 a 301.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. (1997), *Film art*, United States of America: McGraw-Hill Companies.
- GOSCIOLA, V. (2003), *Roteiro para as novas mídias: do game à tv interativa*, São Paulo: Senac.

LAMPEDUSA, G. T. Di (1979), *O leopardo*, São Paulo: Abril Cultural.

MUSBURGER, R. B. (2008), *Roteiro para mídia eletrônica: tv, rádio, animação e treinamento corporativo*, Rio de Janeiro: Elsevier.

ROHDIE, S. (1995), *Rocco e seus irmãos*, Rio de Janeiro: Rocco.

Internet:

BRODY, R. (2010), In Memoriam Suso Cecchi d'Amico. In: *The new Yorker*, disponível em: <http://www.newyorker.com/online/blogs/movies/2010/08/in-memoriam-suso-cecchi-damico.html#ixzz0yCmPFnkO> [consultado a 30 ago. 2010].

COLVILLE-ANDERSEN, M. (1999), The storytellers: interview with Suso Cecchi d'Amico. In: *EuroScreenwriters: interviews with famous screenwriters – Suso Cecchi d'Amico*, disponível em: http://zakka.dk/euroscreenwriters/screenwriters/suso_cecchi_damico.htm [consultado a 01 set. 2010].

HUDSON, D. (2010), Suso Cecchi d'Amico, 1914-2010. In: *Mubi: your online cinema, anytime, anywhere*, disponível em: <http://mubi.com/notebook/posts/2110> [consultado a 5 set. 2010].

IMDB, The Internet Movie Database (2010), *Emilio Cecchi*, disponível em: <http://www.imdb.com/name/>

[nm0147609/](http://www.imdb.com/name/nm0147609/) [consultado a 16 set. 2010].

_____ (2010), *Suso Cecchi d'Amico*, disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0147599/> [consultado a 31 ago. 2010].

LANE, J. F. (2010), Suso Cecchi d'Amico obituary. In: *The guardian*, disponível em: <http://www.guardian.co.uk/film/2010/aug/01/suso-cecchi-damico-obituary> [consultado a 15 ago. 2010].

NUNES, J. (2010), Suso Cecchi d'Amico e a origem do termo 'escaleta'. In: *joaonunes.com: guionismo, cinema & outras coisas da vida*, disponível em: <http://joaonunes.com/2010/guionismo/suso-cecchi-damico-e-a-origem-do-termo-escaleta/> [consultado a 12 set. 2010].

TELEGRAPH (2010), *Suso Cecchi d'Amico*, disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/film-obituaries/7931200/Suso-Cecchi-DAmico.html> [consultado a 15 set. 2010].

Filmes:

BELLISSIMA. Luchino Visconti. Itália, 1951.

FRATELLO SOLE, SORELLA LUNA. Franco Zeffirelli, Itália, 1972.

- GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO. Luchino Visconti. Itália, 1974.
- IL GATTOPARDO. Luchino Visconti. Itália, 1963.
- IL MIO VIAGGIO IN ITALIA. Luchino Visconti. Itália, 1972.
- L'INNOCENTE. Luchino Visconti. Itália, 1976.
- LADRI DI BICICLETTE. Vittorio De Sica. Itália, 1948.
- LE NOTTI BIANCHE. Luchino Visconti. Itália, 1957.
- LUDWIG. Luchino Visconti. Itália, 1972.
- ROCCO E I SUOI FRATELLI. Luchino Visconti. Itália, 1960.
- ROMA, CITTÀ APERTA. Roberto Rossellini. Itália, 1946.
- SENSO. Luchino Visconti. Itália, 1954.
- VAGHE STELLE DELL'ORSA. Luchino Visconti. Itália, 1965.