

Linhas retas & tortas, “Suplemento Literário”, 14 dez. 1963

Vladimir Herzog

O Estado de S. Paulo, “Suplemento Literário”, 14 dez. 1963

A recente exibição, entre nós, dos filmes *O bandido Giuliano* e *Quatro dias de rebelião*, além de terem constituído acontecimento marcante dentro do panorama da crítica – pelos artigos mais ou menos inspirados publicados na imprensa do Rio e de São Paulo – teve o mérito de colocar o público brasileiro em contato com uma das mais novas correntes do pensamento cinematográfico europeu.

Trata-se do que se poderia chamar “a revisão crítica” do neorealismo a qual, mais do que uma tomada de posição de ordem estética em face do grupo Antonioni-Resnais-Losey, representa, até o momento, o ponto máximo de uma maturação de ideias. Ideias que, evidentemente, não partem do nada, mas de toda uma situação bem caracterizada da sociedade europeia tal como ela se apresenta aos olhos do mundo: um bem-estar material crescente que traz consigo a indefectível gama de contradições decorrentes dos princípios sociopolíticos (e conseqüentemente culturais) sobre os quais se assenta.

É, entre outras, a Europa que floresce no presente mas que não consegue esquecer o passado. E não o esquece porque ainda não o compreendeu. Nada mais justo, portanto, que algumas figuras da sua *intelligentsia* se voltem para aqueles acontecimentos que galvanizaram, em anos ainda não longínquos, as atenções e as experiências de seus jovens e determinaram os rumos que eles próprios, intelectuais de hoje, iriam seguir. Aqueles anos lançaram as primeiras e mais férteis sementes de suas dúvidas, que na idade madura iriam determinar as opções, em outros tempos impossíveis ou inúteis. Se não fora outro argumento, a idade de Rosi e de Loy é sintomática. Para trás, ficaram os Blasetti, os Soldati, os Rossellini, o próprio De Sica que lhes ensinou os primeiros passos de parceria com Zavattini. Dos poucos velhos mestres aprenderam muito bem pelo menos uma lição: o amor e o respeito pelos dados da realidade.

Essa recusa à meditação “de dentro para dentro” (que chegou quase a esterilizar a moderna cinematografia francesa) deu aos italianos uma arma poderosa de expressão. O apego ao cotidiano – herança da primeira fase – fez com que os temas, agora abordados sob outros ângulos talvez mais produtivos, permanecessem “em dia” com o interesse das plateias mundiais e que seu valor não se limitasse apenas a divagações cineclubísticas. E como cinema não é arte narcisista, que viva da autocontemplação, este fator – sua comunicabilidade com o público – por si só bastaria para justificar as atenções que hoje merece o grupo de realizadores peninsulares do qual fazem parte, além de Rosi e Loy, De Seta, Gregoretti e Vancini. Colocaríamos também o nome de Visconti, que entretanto trilhou outros caminhos, mas que pode ser fundamentalmente considerado também como um revisor do neorealismo, já desde *La Terra Trema*. A ele devemos respeito, como precursor e como inspirador.

Em que consiste, em última análise, esta revisão? Vejamos, em síntese, alguns dos elementos que *O bandido Giuliano* e *Quatro dias de rebelião* têm em comum. Em primeiro lugar, o tema,

ou melhor, a busca do tema – uma página da história italiana. Poderia ser o drama de um sobrevivente daqueles acontecimentos ou de um casal amoroso envolvido neles, *malgré eux*; ou, quem sabe, a história rocambolesca de uma perseguição aos assaltantes de um banco na Sicília dos anos 40 ou as peripécias de certa figura insólita durante a ocupação nazista em Nápoles. Mas não, Rosi e Loy cantam os feitos de um povo (ou, se se quiser, da parcela de um povo) e com isso fazem a sua escolha. Nisto consiste o segundo aspecto em comum às duas fitas: a inexistência de um herói, de um drama individual.

Mas por que os dois diretores fizeram esta opção, se a esmagadora maioria dos filmes de *box-office* provam (parecem provar, isto sim) que é mais fácil comover o público quando este pode identificar-se com este ou aquele personagem-intérprete que consubstancie em si – como ensinam todos os bons manuais de bolso de psicologia das massas – as aspirações inatingíveis “que existem em todos nós”?

Há que ver, antes, se “todos nós”, isto é, eu, você, temos vontade de ser heróis, coisa que, além de ser mera palavra altissonante, envolve o conceito significativo e dinâmico de “prática de heroísmo”. É preciso, por exemplo, ter um motivo para ser herói, não apenas mentalmente durante as duas horas de projeção que dura o filme (o que, se verdadeiro, confirmaria a asserção dos manuais) mas antes e depois, isto é, fora do filme. Mas aí os manuais – e seus arautos – calam. Para eles absolutamente não importa o que acontece em volta do cinema antes, enquanto e depois que o filme é exibido. Compreende-se daí seu total alheamento do conteúdo da obra que estão assistindo, pois ela se acha forte e intencionalmente embebida dessa realidade circundante. Daí o repúdio ao neorealismo em sua primeira etapa (45-50) e sua incompreensão na segunda, a fase de crítica.

Essa fase caracteriza-se não tanto pela renovação dos antigos valores (ela retoma os seus temas: guerra, banditismo, fome, desemprego) como pela diferenciação do ângulo pelo qual é olhado o prisma da realidade. Assim, hoje não basta simplesmente contar uma história, mas deve-se contá-la, isto é, colocar seus elementos formais e de conteúdo dispostos de tal maneira que da narração resulte uma abordagem crítica. E para que isto seja conseguido, é preciso ir além da pura constatação dos fatos. De nada adianta expô-los friamente, como se eventos relacionados com a transformação social de um país fossem cobaias de experimentos empíricos.

Essa exigência parte, também, de um outro fator: o sentido de responsabilidade social desses cineastas, que não se satisfazem apenas em cumprir com o dever de haver dirigido uma fita, mas se interessam, como artistas e como homens, pelas consequências que sua obra irá ter junto ao público que paga uma determinada importância em dinheiro para apreciá-la. É que este público não é constituído de passivas marionetes, mas de seres vivos, presumivelmente inteligentes e mais ou menos interessados no que lhes é dado ver e ouvir. Há, estou certo, um pudor nestes realizadores de serem acusados de passar gato por lebre. Sem abdicar de sua intencionalidade expressiva (que é resultante e não motivação da obra) eles procuram e acham a tônica exata para dizerem ao público aquilo que querem dizer. Cabe a este último aceitar ou recusar, mas pelo menos não terá a desculpa de que o filme lhe foi ininteligível. Entretanto é preciso ficar claro que a compreensão – sem a qual toda crítica seria gratuita – deriva essencialmente do que é mostrado ao público, isto é, do conteúdo. A estrutura narrativa (chamem-na “forma”, se quiserem) resultará da própria carga imanente ao conteúdo da fita. E não conheço filme com ideias claras que

tenha sido exposto de maneira confusa. Se confusão há, é porque as ideias do autor já não eram lá muito cristalinas. Ou são indefinidas, o que dá no mesmo.

Isso vem a propósito dos filmes em questão. Nanny Loy toma uma rebelião popular para fazer uma análise das responsabilidades num conflito armado. O caminho que segue é, até certo ponto, bastante original – alguns personagens centrais, que são rapidamente “despersonalizados” para se confundirem num coral geral. Os conflitos que nascem de cada “caso” particular não têm tempo de ser desenvolvidos introvertidamente, porém adquirem um significado apenas em relação à ação total. Essa “nova visão” da ação revaloriza a compreensão que tiramos dos dramas individuais e a mensagem resultante não se esgota em si mesma, isto é, ultrapassa a constatação da própria ação coletiva, a rebelião. Seria fácil dizer: “os napolitanos odiavam os boches”. Mas a questão é que os napolitanos, naquela altura dos acontecimentos, detestavam toda a guerra, o estado de beligerância e não Fritz ou Adolf. Estes dois, apesar de terem sido expulsos de Nápoles, poderão ali voltar amanhã sob outros disfarces, com seus cordões manejados pelos mesmos responsáveis que fuzilaram aquele marinheiro anônimo enquanto a população da cidade era forçada a aplaudir. E assim, o círculo de causação das atitudes e decisões tomadas na época deixa de ser um beco sem saída, pois as responsabilidades históricas ficam bem determinadas. Já não pode haver escusa para as “ordens superiores” que justificam tudo mas não provam nada – apenas perpetuam um conceito rançoso de militarismo e de guerra.

As partes em jogo ficam bem delineadas e o realizador toma sua posição. Ela pode ser criticada, mas isso só evidencia que foi bem definida. Disso o artista não precisará se envergonhar, porque diante da realidade histórica é preciso tomar posição. Senão, só estaremos brincando de esconde-esconde.

Vejamos, agora, a posição de Francesco Rosi em *O bandido Giuliano*. Parece que ficou claro, até para o mais empedernido dos teóricos conservadores, que o autor não toma posição definida diante dos fatos que expõe. Resultado: confusão geral.

Talvez ao leitor pareça contraditório que tenhamos colocado, no início, Rosi ao lado daqueles que valorizamos como renovadores de uma cinematografia e no grupo dos revisores do neorealismo. Mas fizemo-lo mais pelas preocupações temáticas, ao longo de toda a obra anterior desse diretor, do que propriamente por *Giuliano*. E por que não por *Giuliano*? Em primeiro lugar, há no filme uma intenção, esta pelo menos bem definida: a de expor elementos que possam eventualmente lançar nova luz sobre um dos acontecimentos mais marcantes do após guerra na Itália – o separatismo dos sicilianos e a intrincada rede político-econômica da “máfia”. O filme (isto também ficou claro) não gira em torno da figura de Giuliano, mas é sobre o povo e a terra na qual viveu. Ele, Salvatore, é apenas a faceta do prisma através da qual se procura analisar no tempo e no espaço a realidade em questão.

O outro fator em comum com *Quatro dias de rebelião*, a des-heroificação dos personagens, aqui, na fita de Rosi, resultou num tiro pela culatra, pois o recurso provou ter sido apenas formal. Com ele (o bandoleiro sendo visto apenas morto ou de maneira vaga) procurou-se apenas uma “chave” narrativa, sem que esta, pelos elementos históricos que trazia, permitisse a sua utilização indiscriminada. Rosi então constrói o que chamaríamos oposição dialética entre imagens e texto narrativo e entre imagem e imagem sucessiva. É como se pegássemos recortes de jornais, os misturássemos mais ou menos bem, e os espetássemos com alfinetes na parede. Uma leitura atenta

e repetida dos recortes, além de uma consulta aos arquivos, talvez nos dessem a informação que necessitávamos, mas do ponto de vista da técnica de transmitir uma notícia levaríamos nota zero. O que não invalida a arte de espetar recortes, desde que feita com critério e tendo em vista a capacidade dedutiva do amigo leitor. Que o processo pode dar bons resultados está provado no número de leitores que costumam ler os “jornais murais”.

Quero dizer com isso que seria leviano se negasse viabilidade a um processo de narração cinematográfica tal como o de *O bandido Giuliano*. Tenho mesmo o pressentimento que seja este o mais apropriado para uma análise crítica da realidade, o que é a meta do artista não só compromissado com os seus botões. Mas esse “método”, como qualquer outro, é inútil quando não se quer ou não se tem nada a dizer.

HERZOG, Vladimir. “Linhas retas & tortas”. *O Estado de S. Paulo*, “Suplemento Literário”. São Paulo, 14 dez. 1963.