UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

CELIA REGINA CAVALHEIRO

A Dimensão do Silêncio no Cinema de Valerio Zurlini

SÃO PAULO - 2008 -

CELIA REGINA CAVALHEIRO

A DIMENSÃO DO SILÊNCIO NO CINEMA DE VALERIO ZURLINI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Estudo dos Meios e da Produção Midiática, Linha de pesquisa Sistemas de Significação em Imagem e Som, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência para obtenção do Título de Doutor em Ciências da Comunicação, sob a orientação da Prof. Dra. Mariarosaria Fabris.

SÃO PAULO – 2008 -

Cavalheiro, Celia Regina.

A Dimensão do Silêncio no Cinema de Valério Zurlini /
Celia Regina Cavalheiro – São Paulo: C.R.Cavalheiro,
2008.

143 p.

Tese (Doutorado) – Departamento de Ciências da
Comunicação / USP. 03/04/2008.

Orientador: Mariarosaria Fabris.

Bibliografia:

1- Cinema Italiano. 2- Comunicação. 3 – Existencialismo
no Cinema. 4 – Pós – Neo-Realismo. 5 – Fabris,
Mariarosaria. II. Título.

CDD 21.ed.302

COMISSÃO JULGADORA

Agradecimentos

Agradeço especialmente à Profa. Dra. Mariarosaria Fabris que, desde o mestrado, vem me dedicando sua atenção, seu tempo, boa vontade e paciência;

e a Ismail Xavier, Rubens Machado, Afrânio Catani e Eduardo Morettin, pela acolhida sempre tão gentil.

Meus agradecimentos eternos:

ao Rubens, ‘companheiro inevitável’, poeta preferido e ouvinte dedicado;
ao meu querido Rafael, incrível memória cinematográfica, carinho e disposição;
à Cida, Maria Alice e Carol (a do meio), constância, carinho e olhos atentos;
ao Nivaldo, indispensável apoio técnico;
à Maria Socorro, amiga elegante, de boa terra e leitora interessada;
ao Chico, pela infinita correspondência e sinceridade;
ao Pachi, desde o ‘dia em que eu nasci’.

Esta tese é dedicada ao meu amigo ‘*Bárbaro*’, Samuel Leon, idéias sem fim;
e à minha filha linda Marcela, pelo prazer de re-ler e re-ver, tudo, sempre.

Resumo

Análise do que entendemos ser a questão central no cinema de Valerio Zurlini, a *dimensão do silêncio*, e como isto é pontuado através de pausas, elipses e silêncios entre as imagens. Por uma ótica proporcionada pelo *filtro* estilístico do próprio diretor, dois de seus oito longas-metragens ganham destaque: *Dois Destinos* e *A Primeira Noite de Tranqüilidade*.

O *tom* das recordações, a diferenciação do uso da memória e o sentimento – que é sempre um sentimento de morte que aparece muito mais como linguagem metafórica, ou corte para uma linguagem suplementar, outra margem a ser seguida – regendo as ações dos personagens, que, desta maneira, constituem uma atmosfera existencialista, condizente com a época mas também com a herança cultural e religiosa de Zurlini.

Uma proposta, portanto, de inserir a originalidade fílmica deste diretor e a sua relevância no cenário cinematográfico europeu.

Palavras-chave:

Cinema Italiano; Valerio Zurlini; Dois Destinos; Existencialismo; A Primeira Noite de Tranqüilidade; Silêncio; Memória; Pausa.

Abstract

This is an analysis of what we understand to be the main issue in Valerio Zurlini's cinema, the measure of silence, and how this is punctuated in the form of pauses, ellipses and silences among the images. Through the aesthetic filter that the director himself provides to us two of his works come forward: *Cronaca Familiare* (1962) and *La Prima Notte di Quiete* (1972).

The tone of reminiscence, the difference in the use of memory and emotion - that is presented as sense death as a metaphor, or juxtaposed to a supplementary language, yet another line to be pursued - dictating the characters' actions in an existentialist manner, in touch with his time but, also, with Zurlini's cultural and religious heritage.

A proposal, therefore, to contextualise the original work and the importance of this film director inside the European cinematographic scene.

Key Words:

Italian Cinema; Valerio Zurlini; *Cronaca Familiare*; Existentialism; *La Prima Notte Di Quiete*; Silence; Reminiscence; Pause.

Sumário

Introdução-----	8
A Dimensão do Silêncio.	
Uma apresentação de Valerio Zurlini-----	17
Sobre <i>O Deserto dos Tártaros</i> -----	41
A Dimensão do Silêncio-----	47
O Desenho da Ausência: “Cronaca Familiare – Dois Destinos”	
O Filme-----	57
As elipses narrativas-----	70
O Tempo dos personagens-----	80
À Margem do <i>Silêncio de Deus</i> : <i>A Primeira Noite de Tranqüilidade</i>	
A noção existencialista-----	99
Uma palavra sobre a ausência de Deus-----	123
Conclusão-----	132
Filmografia-----	137
Ficha técnica-----	138
Bibliografia-----	140

Introdução

“Fugiste, gesto? A vida, essa, totalmente fora de mim. Alheia como vistas na tela. Cinema dos outros. Uma moça que me quer bem. Pois bem. A ela, eu diria: cenas que comovem, vistas e revistas, são sempre. Até a emoção é cena. A inspiração, que é uma forma de respirar e deixar passar o ar. Pela boca, também. E o ar saindo, metodicamente entrecortado de silêncios, vai formando o que se chama voz – e parece dizer algo. A presença se adensa. Pérolas, vôos de pássaro sem pássaro, pouso de plumas, diretamente, no mesmo ar. Laços, pequenas liberdades, abstratas no espaço disponível. Cena, cena. Dedos articulando solidões e seus espaços. Refinada química dos afetos, cristalizações de um fluxo sem nome. Imagens. Intensidades mentais. A cena estaria completa. Resta um fio de voz, buscando rumo para o contorno. E é dele que se trata, súbito.”

plano-seqüência

Rubens Rodrigues Torres Filho.

O interesse em escrever uma tese sobre Valerio Zurlini surgiu, antes de tudo, do impacto com o filme *La Prima Notte di Quiete* (*A Primeira Noite de Tranquilidade*, 1972). Numa primeira impressão, estava ali de forma imagética, ao alcance dos olhos, portanto, todo o posicionamento existencialista sendo traduzido em expressões, emoções contidas, ambientes embaçados, paisagem inóspita e, principalmente, pouca fala. As comparações com os personagens de romances como *A Náusea*, de Jean-Paul Sartre, ou *O Estrangeiro*, de Albert Camus, com o taciturno professor que passa a vida tentando se familiarizar com a morte, até encontrá-la de fato, eram inevitáveis, apesar de não diretas, mas ainda assim, dados não suficientes para formalizar uma teoria sobre o diretor. Sendo que a partir de *Cronaca Familiare* (*Dois Destinos*, 1962), filme da década anterior, marcado por uma estética diversa mas que já continha o cerne das questões que se acirrariam depois – a intimidade dos sentimentos; a perda; a sensação de inutilidade do homem perante a vida –, formalizou-se, através de uma sugestão feita por minha orientadora, a intenção de trabalhar uma análise comparativa entre o romance *Cronaca Familiare*, de Vasco Pratolini e *Dois Destinos*, o filme.

Ao conhecer seus outros longas-metragens mais uma vez a impressão inicial ganha uma nova forma; percebe-se, com a visão do conjunto, que a questão existencialista é a tônica de toda sua obra: sua herança religiosa, sua formação cultural – quase autodidata, apesar dos cursos em artes –, o período em que passaria sua juventude e o posicionamento político e social que aconteceria com o pós-guerra, firmariam um constante questionamento perante a existência, o *sentido* dela, e as condições para expressar essas dúvidas e novas atitudes. Juntando-se a isto um modo de ser próprio do diretor que, por temperamento ou vocação, encarava de maneira não muito otimista as relações humanas, chegando mesmo a afirmar, à propósito de sua adaptação do romance de Dino Buzzati, que: “*Viver a vida não tem outra finalidade a não ser deixá-la passar e a morte é a única justificativa. (...) A validade de um sentimento não existe, a validade de uma ilusão não existe, não há idealismo que se sustente, não há nada que esteja fora da amarga sobrevivência. (...) É inútil amar porque amar implica infelicidade, é inútil acreditar em alguém, porque nos desiludiremos.*”(1) Um pessimismo e desilusão condizentes com a maneira de apresentar seus personagens, com o modo de apresentar o conteúdo de suas histórias, mas não na maneira de expressar sua arte, de conduzir, com requinte, a plasticidade de seus filmes. Esta controvérsia – feliz – do diretor italiano acabou por despertar o interesse pela observação da linha em que conduziu o trabalho de seus oito longas-metragens.

Característica de uma época ou não, na obra de Zurlini – tanto a realizada como em seus projetos inacabados – não se encontra nenhuma preocupação com modismos ou necessidade de se agregar a alguma corrente. Contemporâneo de Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini e Ingmar Bergman (para citar uma mesma tendência existencial nos anos sessenta e setenta), o diretor se preservou num estilo próprio, mantendo-se fiel a algumas buscas pessoais e, também, a questões que se consolidaram de maneira quase obsessiva, como a idéia da *transitoriedade* das emoções (2) e ao tratamento dado à noção de finitude, encontrando no relato da morte o único exemplo de redenção possível. Ao analisar seus longas-metragens (não houve acesso, infelizmente, a seus curtas-metragens) pôde-se perceber, se não uma evolução temática, uma linha estilística que se enquadra à medida que o tema se adensa. Da comédia inocente de seu primeiro filme *Le Ragazze di San Frediano (Quando o Amor é Mentira, 1954)* – onde já se encontra o drama das relações na dificuldade daqueles jovens em se adaptar à vida adulta e na dualidade entre o certo e o errado – à reflexão mais profunda sobre o vazio da existência, estampada no rosto do oficial Drogo, em *Il Deserto dei Tartari (O Deserto dos Tártaros, 1976)*, a preocupação está centrada no ser humano, em sua fragilidade, em sua plenitude sempre ameaçada. E, mais importante do que os próprios temas, a assinatura de Zurlini se encontra na recorrência das imagens que evocam estes temas – as paisagens desertas, o mar de inverno, as estações, as longas angulações de ruas vazias – e na pontuação aguda provocada pelo som incisivo do solo de instrumentos musicais (principalmente o trompete) que recorta o silêncio das paisagens.

E Zurlini é mesmo o cineasta da paisagem, mas também do ‘estado de alma’ de seus personagens, paisagem interna que ele consegue transpor para as fotografias dos seus filmes. Seu interesse primeiro está nas nuances do comportamento, no tipo de sentimento e nas reações provocadas por esses sentimentos que regem as ações humanas. Daí a preocupação com o entorno, a mansidão com a qual a sua câmera apresenta o cenário natural antes do personagem fazer parte dele, como uma espécie de anunciação desse ser e da sua história; ampliando a função da paisagem no espaço diegético, e possibilitando uma harmonia entre o que se conta e o que está apenas suposto, internamente. Como as longas tomadas pelo porto de Rimini, em *A Primeira Noite de Tranqüilidade*, com a água batendo nas pedras do cais, o mar agitado, o ambiente inóspito e frio preparando o *close* no rosto do protagonista, este também distante e solitário como aquele porto. O diretor vai retratando, compondo, com extrema delicadeza, o desenho não só do que está fora, a paisagem de fato, como também as lembranças vão sendo, desta maneira, recompostas, principalmente a condição de interioridade e subjetividade do personagem, e a sua integração lenta e gradual com a história.

Esta a leitura que nos chama a atenção. E para acolher o processo de significativa maturação desses temas, focalizados, principalmente, ao representar a solidão do homem perante a imensidão da qual ele se dá conta, como vazio, como ausência irremediável e de si mesmo, optamos pelo recorte em dois de seus filmes – *Dois Destinos* e *A Primeira Noite de Tranqüilidade* – os mais comprometidos com esta via. Neste sentido, começar a reflexão por um esboço um pouco mais apurado do último de seus filmes, *O Deserto dos Tártaros*, onde está explícita a tendência humana à conformação desta solidão – sempre através de uma lenta compreensão advinda do sofrimento – serve para um olhar retrospectivo, apontando para a realização de um enunciado, coerência proporcionada, em parte, pelo número limitado de obras deixadas pelo diretor que, talvez também em nome desta coerência, tenha se restringido a tão poucas realizações. Mas o mais importante é destacar que nestes três filmes, além do aspecto da ‘salvação’, busca constante de seus personagens, forma-se um retrato do irreparável, da impossibilidade, enfim, da dimensão do não dito como uma concretização do destino. Isto inserido num contexto que advém da literatura, no estilo contido da literatura existencialista, estilo que marca a pontuação que nos interessa na cinematografia de Valerio Zurlini. Trata-se de uma tendência que mobiliza esse novo olhar para o questionamento humano, que vai situar o cinema de Zurlini, caracterizando a influência de importantes diretores, como já foi dito acima. Pois, do final dos anos 50 em diante, surgiram filmes como *Europa 51* (*Europa 51*, 1952), *Viaggio in Italia* (*Viagem à Itália*, 1953), *La Paura* (1954) de Roberto Rossellini; *Le Amiche* (*As Amigas*, 1955), *L’Eclissi* (*O Eclipse*, 1961), *La Notte* (*A Noite*, 1960), de Antonioni; *La Strada* (*A Estrada da Vida*, 1954) *La Dolce Vita* (*A Doce Vida*, 1960), *Giulietta degli Spiriti* (*Julieta dos Espíritos*, 1965) de Fellini; e os três filmes feitos em seqüência por Bergman que, ao tratar do questionamento sobre a fé (já iniciado com *Le Journal d’un curé de campagne* (*Diário de um Padre*, de Robert Bresson, em 1950), realiza, acima de tudo, um fecundo diálogo sobre as questões existenciais: *Saason I em Spegel* (*Através de um Espelho*, 1961), *Nattvardsgasterna* (*Luz de Inverno*, 1962) e *Tystnaden* (*O Silêncio*, 1962) – filmes comentados no terceiro capítulo desta tese. E, se influência direta ou não, o que marca o cinema de Zurlini é, portanto, essa maneira econômica, silenciosa, respeitosa nos espaços e tempos adequados ao filmar, que é uma modo peculiar de retratar a condição humana.

Pode ser atribuído a Zurlini, a característica de transmitir a desilusão intrínseca ao ser humano, sem no entanto, uma ostentação exacerbada do sofrimento; seus personagens percorrem uma eterna viagem para dentro e, se não se constata uma grande revolução, há, ao menos, o *movimento*, uma rejeição ao sentimento morno e a re-afirmação do ser livre, que

acaba por encontrar o seu lugar no mundo, através da memória e da identificação. O que, em termos de literatura, nos remeteria ao mesmo posicionamento encontrado em Sartre, em relação à sua capacidade de fazer com que seus personagens encontrem um modo de continuidade e re-significação – apesar da constatação do senso de fracasso existencial – dando ao homem uma possibilidade de salvação. Assim, como no romance já citado *A Náusea*, o seu herói encontra na escrita, ao final, depois de todo mal estar concreto com as coisas, um modo de libertação, também nos personagens zurlinianos podemos observar estes momentos nos quais eles são conduzidos a um ponto onde conseguem se agarrar em algo e continuar. Seja a própria memória – que possibilita a re-construção de suas histórias –, seja a identificação com o grande sentimento, a fusão no outro, o amor. Mas o interessante nesta comparação é notar que isto tem um fim, é só um respiro, como um momento de melhora súbita antes da visita fatal; o que faz com que tenhamos sempre que reconsiderar as influências do diretor. Em livro recém-publicado sobre a relação entre Sartre e Camus, encontramos o seguinte comentário bastante apropriado para a nossa análise:

“O brilhante jovem filósofo tomou o absurdo como seu ponto de partida e, lentamente, nos cinco anos entre ‘A Náusea’ e ‘O ser e o nada’, explorou como a atividade humana constitui um mundo significativo a partir da existência bruta e sem sentido. O romancista filosófico (Camus) construiu toda uma visão de mundo seguindo a noção de que o absurdo é um dado intransponível da experiência humana.” (3)

Diferença que corrobora a intenção aqui presente de não classificar o diretor, mas inseri-lo num contexto onde ele tenha se servido de teorias, idéias, tendências para conformar a sua própria visão da condição humana, muitas vezes mais pessimista do que qualquer destas filosofias.

E no universo em que circula Zurlini, também nestes três filmes há este tipo de diferencial no modo de ver o homem, uma desilusão marcada pela esperança quando há o enfrentamento dos sentimentos; seus personagens geralmente têm um momento de fuga, de esquecimento, uma quase alegria dentro de uma vida já condenada. O soldado de *O Deserto dos Tártaros* que, acima de tudo, *olha* para aquele deserto, para aquele Forte, em muitos momentos, como sendo a *sua* casa; o *deixar-se* apaixonar, componente sem dúvida, de maior esperança, do personagem do professor em *A Primeira Noite de Tranquilidade*; e o irmão frágil, doente, em *Dois Destinos*, que assim mesmo consegue resgatar o *outro*, e formar novamente a memória da família. Sendo que isto acaba se transformando numa maneira peculiar do diretor, de retratar a vida que passa.

Após lançar a possibilidade de um olhar retrospectivo em seus temas através de um esboço de seu último filme, optamos por destacar uma problemática mais específica a cada um dos outros dois filmes escolhidos. No primeiro, a pontuação diferenciada na narrativa, proporcionada pelas pausas e pelo silêncio que permeiam as dolorosas lembranças do irmão ao procurar entender, ele mesmo, o não comprometimento com seu passado, compondo, desta maneira, um modo de se salvar. Para isto destacamos na narrativa em *flashback* várias possibilidades de recompor este passado: uma linear, introduzida no começo do filme com a notícia da morte do irmão, quando, após participar da dor estampada no rosto do protagonista, o espectador pode mergulhar na sua memória e ir conhecendo os fatos precedentes; outra, a descoberta de uma história afeita a diferentes interpretações que vão se complementando, uma vez que, à medida em que o protagonista mergulha em suas recordações ele vai se dando conta de coisas, sentimentos que estiveram à margem de sua vida por um tempo bastante significativo, podendo, através do sofrimento, compreendê-las; e ainda a possibilidade de reconstruir este universo que vai se descortinando, tanto para o narrador quanto para o espectador, através de uma nova linguagem, constituída pelo silêncio, pelo não dito, por tudo aquilo que vai sendo elipsado naturalmente no relato de tantos anos. Dado que o silêncio implica em ordem, harmonia e campo para a perfeição do estado das coisas, em oposição explícita ao caos das ações rápidas que constituem o presente, observamos, no modo de Zurlini transpor este relato para a tela, que tudo que se forma como expressão, pausa, fotografias, surge para compor uma espécie de organização das idéias, muito mais do que o simples rememorar da infância ou as perdas pelo caminho. Um tempo re-inaugurado, portanto, não pela simples rememoração das coisas, mas pela compreensão delas. O silêncio provocado pelo diretor no relato dos dois irmãos recorre a uma necessidade de posicionar o homem como um ser que, em algum momento, percebe poder dispor de si mesmo e decide recuperar, através das lembranças, um conforto – até mesmo físico, uma trégua para a dor – para seu estado atual. Como encontramos na teoria bergsoniana acerca da percepção e da memória e a relação com a matéria:

“A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um ‘estado virtual’, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de ‘planos de consciência’ diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. Nesse estado virtual consiste a lembrança pura.” (4)

Se, em *Dois Destinos*, já encontramos esta atitude de posicionar o homem como responsável solitário de sua colocação no mundo e em busca de alívio para suas angústias, seja através dos mecanismos da memória ou da exata consciência da responsabilidade de seus atos, no outro filme, a questão explícita do vazio da existência, da busca de um sentido num tempo já inadequado para isto, ultrapassa, de alguma maneira, a discussão filosófica pura para desembarcar num contexto onde algumas outras preocupações se impõem. Afinal, nesta história, a discussão ao redor do desconforto do homem vem acompanhada de uma atitude diferenciada do indivíduo perante uma sociedade em decadência, mas que ainda se impõe a ponto de anulá-lo. Não que no filme anterior não haja a controvérsia de um novo mundo que se descortina com o pós-guerra, e a obrigatória reavaliação de valores; mas, em *A Primeira Noite de Tranqüilidade*, a trajetória do professor, com seu passado irrecuperável e sem sentido, marca a demolição de um *conceito* de sociedade, inclusive de um ilusório pedestal em que estaria colocada a classe intelectual. Aqui, em todos os posicionamentos e referências culturais, há uma volta ao discurso mítico, ao passado arquetípico e ao paradoxo do sentimento eterno. Por isto nos valem da discussão existencialista e de alguma comparação com os anti-heróis desta literatura. E, também por este motivo, não nos posicionamos acerca desta ou daquela teoria, mas mantivemos o não acabamento, próprio de Valerio Zurlini, acerca das proposições imperativas em sua época.

Ao pensar numa apresentação de Valerio Zurlini, é fácil se dar conta que seus títulos possuem pouca abrangência no mercado nacional, ocupando lugar apenas na lembrança de cultivadores do cinema europeu dentro ou fora da academia, fato que se repete mesmo em seu país de origem, apesar da tese, que muito colaborou para nossa pesquisa, de Gianluca Minotti, mencionada em notas e na bibliografia. Daí o primeiro capítulo ser dedicado a uma pequena apresentação do diretor e se valer, extensamente, de alguns aspectos de uma relevante entrevista gentilmente fornecida por ele ao crítico Jean Gili, dado que, frente à pouca fortuna crítica⁽⁵⁾, faz com que suas idéias alcancem relevância ainda maior. No mais, o interesse principal, é o da análise das peculiaridades fílmicas de Zurlini, no sentido do embasamento filosófico e pessoal que ele sempre dedicou à sua obra.

Notas:

- 1- Declaração feita em entrevista concedida a Jean Gili, reunida posteriormente em volume organizado por Martini, Giacomo. *Una regione piena di cinema – Valerio Zurlini*. Roma: Cinecittà Holding, 2000.
- 2- Cf. Minotti, Gianluca. *Valerio Zurlini*. Milano: Il Castoro, 2001.
- 3- Aronson, Ronald. *Camus e Sartre – O polêmico fim de uma amizade no pós-guerra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. 35.
- 4- Bergson, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 280.
- 5- O crítico de cinema Bruno Torri, em depoimento recolhido nos extras do DVD, *A moça com a valise* (em cópia restaurada lançado pela Versátil Vídeos, 2007), afirma: “Após a sua morte os filmes de Zurlini foram objeto de uma reavaliação pela crítica italiana, mas não esqueçamos que a crítica francesa, ao contrário, o havia apreciado muito, ainda em vida, sobretudo as revistas especializadas de cinema.” E, de fato, nos anos 60 e 70 foram publicados artigos e resenhas nas revistas “Positif”, “Etudes Cinématographiques”, Cahiers du cinema”, “La Revue du Cinema” e “Lectures”. Conforme consta na bibliografia de Minotti, Gianluca, op. cit.

* * *

I

A DIMENSÃO DO SILÊNCIO

A – Uma Apresentação de Valerio Zurlini

*“Percebo muito bem, meu amigo, é preciso
genialidade para tudo, inclusive para o martírio.”*

Goethe

Valerio Zurlini nasceu em Bolonha, no dia 19 de março de 1926. Morreu em Veneza, aos 56 anos, no dia 27 de outubro de 1982. De família tradicional italiana, teve como formação uma educação cristã acirrada pelo colégio jesuíta Massimo, em Roma, para onde se mudou ainda pequeno. Concomitante aos seus estudos de Direito, Zurlini frequenta, ainda bem jovem, o Centro Universitário de Teatro e um curso sobre História da Arte, de onde viria seu interesse pelas artes e pela pintura(i). Além das leituras paralelas que costumava fazer de grandes nomes da literatura, principalmente Tolstoi, Stendhal, Flaubert, Manzoni, Thomas Mann, entre outros nomes da filosofia: Descartes, Santo Agostinho, Pascal...

Zurlini se interessou pelo cinema também muito cedo mas, apesar dos mais de trinta anos dedicados a ele, realizou apenas oito longas-metragens. Porém, antes de estrear com *Quando o Amor é Mentira (Le Ragazze di San Frediano)*, em 1954, ele já havia realizado 12 documentários, que constituem seu aprendizado cinematográfico. Nesses documentários, concebe assuntos que vão desde a luta cotidiana de boxeadores, à jornada de músicos ambulantes de pianola; ou simplesmente o desfile dos tipos que circulam pela estação de trem, na capital italiana. A câmera que percorre a cidade, construindo um ‘registro da realidade’, vai dar corpo ao mundo ficcional de seus filmes posteriores, embora em seu quarto longa-metragem, *Dois Destinos, (Cronaca Familiare)*, de 1962, o olhar do diretor venha se valer

principalmente da influência da pintura (mais diretamente dos pintores italianos Ottoni Rosai, Giorgio Morandi e Carlo Carrá), temática já inserida também em seus primeiros documentários.

Essa atitude de percorrer a cidade e seus tipos formam as primeiras experiências do diretor, apurando seu olhar na observação do mundo e definindo uma maneira de filmar seus principais objetos e temas de interesse. Ideais que seriam definidos não tanto por sua formação intelectual, mas principalmente por sua juventude ter sido passada nos anos mais significativos da recente história da Itália (e do mundo), a Segunda Guerra Mundial. Reunindo-se em 1943 ao Corpo Italiano de Liberação, passou dois anos em contato com as pessoas simples do povo, em diversos lugares, ocasião em que teve a oportunidade de conhecer intimamente o seu país.

Daí um sentimento sempre presente da constatação da tragédia, num processo onde o ser humano – ou cada personagem seu – vai percebendo a sua situação diante da vida, que é uma situação limítrofe perante os esforços de transformação, porque justamente acompanhados da consciência de impotência diante dos fatos. Sentimentos, sensações, experiências de vida afinados por um embasamento intelectual, coerente com a análise e aprofundamento da problemática de seu tempo: o final da Segunda Guerra Mundial e o reflexo político e social que se estenderia até o final dos anos 70. Época que se caracterizaria pela idéia de uma revolução sempre em andamento, forçosamente recomposta, manifesta na contemporaneidade dos movimentos artísticos e, principalmente, numa renovação da linguagem cinematográfica européia que, ao se distanciar do cinema clássico americano, vai se firmar como representante de uma nova imagem do ser humano: falível, desajeitado, nem sempre herói, nem sempre disposto a uma reconstrução de seu país, concentrado em suas angústias e em seus afazeres cotidianos; ou seja, na realidade. E Valerio Zurlini está inserido neste quadro de maneira a surpreender também esta nova maneira de exposição do homem na sociedade, dando um tratamento mais íntimo e profundo a seus ‘heróis’, como atesta Jean Gili, no final de seu ensaio sobre o diretor:

“No realismo cinematográfico italiano, Zurlini ocupa uma posição bastante particular: isto é, a que procura filmar a realidade interior. O cineasta pertence a uma espécie de geração perdida, solitária e distante frente a um mundo sem qualidade, dilacerado por contradições que o impelem num único movimento em direção à exaltação romântica e em direção à vontade de auto-destruição.” (2)

Esta diferenciação, ainda que parcialmente possa ser comparada com o tratamento dado por Antonioni a seus personagens, impõe uma marca na curta cinematografia de

Zurlini. E é na coerência da escolha de seus temas, muitas vezes comprometidos com uma tradição literária, que se pode destacar a trajetória do diretor.

* * *

Não existem muitos depoimentos de Valerio Zurlini, apesar dele manter a escrita como uma complementação de sua obra cinematográfica, sendo que seu último registro *Gli anni delle immagini perdute*, foi publicado postumamente em 1983. Decidimos, para apresentar seus longas-metragens, pela tradução parcial da entrevista concedida ao crítico francês Jean Gili, já citado acima, entre 1976 e 1977 (3) – talvez sua entrevista mais longa e detalhada – onde o diretor fala de toda a sua produção, dos problemas que enfrentou e de seus projetos inacabados, fazendo uso de trechos que serão intercalados aos comentários de seus filmes, para um melhor enfrentamento das questões aqui apresentadas. Começando com a resposta às primeiras questões propostas pelo entrevistador, que se referem à sua formação e às suas primeiras decisões profissionais:

“O Direito é um ofício completamente casual: estudei para contentar meu pai. Depois da formatura, estudei por muitos anos Letras e História da Arte. O caminho que me levou ao cinema passa pela História da Arte, uma história vista de modo muito particular. A partir dela realizei documentários sobre Arte. Quando era estudante me ocupava do teatro universitário de Roma: ao redor daquela sala, destruída pelos bombardeios e reconstruída depois da guerra, nasceu o Centro Universitário de Teatro que, junto à Academia de Arte Dramática, constituiu o mais importante centro de convivência das jovens comunidades teatrais italianas. Do teatro universitário surgem atores como Marcello Mastroianni, Giulietta Massina, Gabriele Ferzetti; até Anna Proclemer passou por ali nos anos 39-40. Depois do teatro universitário de Roma fui para Milão, onde fiz por um ano assistência de direção. Naquele período fiz minha primeira experiência cinematográfica como cenógrafo e figurinista para filmes publicitários, para os quais também escrevi pequenos textos: era um modo de ganhar algum dinheiro e reparar um pouco a minha miséria. Um dia, para substituir Mario Landi – que mais tarde se tornou um célebre diretor televisivo – rodei o primeiro enquadramento cinematográfico para um filme publicitário: e fazendo este trabalho descobri que havia em mim qualquer coisa pré-existente, era dotado pela possibilidade de me

expressar através da linguagem cinematográfica. De qualquer modo, nunca mais fiz estudos teóricos fora da historiografia do cinema e também não fui assistente de nenhum outro diretor. Apesar disso, desde o primeiro documentário ou do meu primeiro longa-metragem, nunca mais tive problemas com montagem: a montagem dos filmes acontecia espontaneamente dentro de mim. O que significa que estávamos filmando com uma linguagem precisa. Provavelmente, graças à frequência assídua nas salas de cinema, havia assimilado uma espécie de formação que me consentia perceber o corte do enquadramento, a lógica da seqüência, a exatidão de uma montagem. Tudo aquilo que concerne à formação plástica me vinha, portanto, da história da arte e da frequência contínua aos objetos visíveis. Quanto à formação de roteirista, que, no fundo, todo diretor deve ter, boa ou má que seja, me acontecia pelo fato que, na época, eu lia muito, ainda que de maneira desordenada. As fronteiras acabavam de se abrir e chegavam à Itália novos movimentos e idéias de toda parte do mundo: tentava-se mesmo modernizar um certo provincianismo da cultura italiana. Para mim, até um certo ponto, a arte clássica prevaleceu sobre a arte contemporânea, os clássicos obtiveram vitória sobre autores avidamente assimilados no curso daqueles anos. Mas esta, mais que a história da minha formação, é a história do meu futuro.”

E, também, quanto ao início da realização dos seus curtas-metragens:

“Não se tratava de um trabalho por encomenda, mas de um filme feito com a idéia de que fazer-se notar com um documentário pode ser um cartão de visita para nos introduzir no mundo do cinema. Este primeiro documentário eu o fiz – como, no fundo, acontece a muitos jovens de hoje – vendendo a prataria, os livros raros e juntando um pouco de dinheiro para começar a rodar. Bem ou mal cheguei, desta maneira, ao fim desta empresa – tratava-se de um documentário sobre pugilistas diletantes, intitulado ‘Pugilatori’ – e eu também o montei: Pietro Germi viu o filme e achou muito bonito, recomendando-o à LUX que era então a mais importante casa de produção italiana. A LUX comprou o filme e me deu alguns meses para finalizá-lo, isto é, sonorizá-lo. Com a LUX fiz outros dois documentários e foi também a LUX que me permitiu a realização do meu primeiro longa-metragem, ‘Quando o Amor é Mentira’.”

Nestes documentários (4), existe uma forte relação entre o cinema documental e o cinema ficcional, de influência literária, a que o cineasta se dedicaria a seguir, sendo esta preocupação com o registro dos fatos e o foco no indivíduo comum determinante para suas

realizações posteriores, marcadas por uma cinematografia poética mas de cunho realista, muitas vezes baseada nas memórias do diretor. Mas as adaptações literárias marcariam definitivamente seus longas-metragens, escolhidas, muitas vezes, pela coincidência dos temas de sua preferência. Seu filme, *Le Ragazze di San Frediano (Quando o Amor é Mentira)*, lançado em 1954, é a primeira incursão de Zurlini no longa-metragem, inaugurando um itinerário ainda não completamente definido, mas já bastante autoral na liberdade com a qual o diretor dá tratamento ao roteiro, feito sobre o romance homônimo de Vasco Pratolini:

“Depois do meu terceiro documentário, ‘Vinte e oito toneladas’, o engenheiro Gatti, que dirigia a LUX, me chama e diz: ‘Comece a pensar num projeto para um longa-metragem, porque a LUX produzirá seu primeiro filme’. Passaram-se dois anos dessas palavras à realização de ‘Quando o Amor é Mentira’. Eu apresentei ao menos vinte projetos, todos falidos porque muito ambiciosos ou muito pessoais ou muito caros. A LUX continuava sua política de fazer nascer um diretor através da experiência que lhe revelasse a qualidade profissional. E assim me ofereceram adaptar ‘Le Ragazze di San Frediano’, publicado em 1951. Mas devo dizer que, não obstante minha enorme admiração por Vasco Pratolini, este é seu único livro que nunca me agradou. Por isto estava um pouco na dúvida sobre qual resposta devia dar à LUX, por outro lado era evidente que se tratava de começar o primeiro filme entrando pela porta principal, não como tantos outros cineastas que começam com um melodrama de amor ou com a estória do cavaleiro de não sei onde; ao invés disso pude entrar no cinema com a contribuição da cultura literária, mesmo que esse caminho não me parecesse muito natural. Antes de dar uma resposta definitiva, encontrei Pratolini, lhe expus minhas dúvidas e minha escassa adesão aos personagens. Pratolini me tranqüilizou e disse: ‘Eu escrevi um livro, você deve fazer um filme, portanto está absolutamente livre para fazer o que quiser’. Assim, aceitei preparar ‘Quando o Amor é Mentira’”.

Neste filme, de fato, Valerio Zurlini aceitou o aval do escritor e emprestou um tom entre o dramático e o já quase existencial – em suas próprias palavras: *“uma comédia mais melancólica, fazia rir, mas só até certo ponto”* – às ações daqueles jovens que começavam, atabalhoadamente, a provar sua independência. Mas numa chave ainda muito tímida o que resta das ações destes personagens é a questão, moralizante, do enganador que termina desmascarado e só. Analisando a obra do diretor retrospectivamente, pode-se perceber alguns sinais neste filme que, mesmo amortizados pela comédia, fariam, mais tarde, a assinatura do

cineasta no tratamento de alguns temas que, em toda a sua cinematografia, e mesmo em seus escritos, lhe foram caros, como: o fim dos sentimentos, ou o natural desgaste deles; o indivíduo na dúvida da formação de seu caráter – entregar-se ou não ao desejo, aos afetos efêmeros, seguir ou não o caminho reto de uma formação cristã –; a sociedade como formadora da ordem, mas também como constante inquiridora dos deveres cumpridos.

Iniciando esta adaptação da obra literária de Pratolini com uma dedicatória (espécie de marca do diretor que faria uso deste recurso em ao menos mais dois de seus principais filmes): “...*Este filme é dedicado a esses pobres rapazes, vítimas inocentes da própria formosura*”, Zurlini introduz a história fazendo, a um só tempo, um resumo do que vai se passar, e também uma crítica, não à sociedade, aos costumes, ou à moral, mas uma crítica – crítica aqui no sentido de leitura particular – às fraquezas humanas que, desafortunadamente, têm início em plena juventude. A história é o tradicional mote que serve para a desventura proposta na dedicatória: um jovem e belo rapaz, rodeado por também belas jovens (algumas nem tão jovens assim) no bairro San Frediano, de Florença, assume sem nenhum problema de consciência, as façanhas de um *dom Juan* pobretão. Trata-se de um mecânico que mora com a família, alimentado pela mãe com grandes sanduíches que descem por um balcão pela janela – enquanto as vizinhas discutem sobre a culpa da fuga das galinhas – que, neste cenário simples e cotidiano, dá início a uma série de namoros, alguns sem conseqüências, provando a boa índole do rapaz, outros já nem tanto. Quando suas mentiras começam a se embarçar, causando uma série de desencontros amorosos – incluindo um noivado forçado por uma ameaça de suicídio, em seguida desfeito por uma outra acusação de virgindade ultrajada – ele ainda tenta fugir com uma de suas amantes, mas é pego na estação de trem e obrigado a voltar para casa sob os socos e pontapés do irmão mais velho. Ao que o narrador, que surge no final numa voz que evidencia a continuação da dedicatória, avisa que o castigo foi bem empregado e que as jovens, envolvidas e apaixonadas, em muito pouco tempo nem se lembrariam mais dele.

Concebendo o todo de sua obra, parece impossível que Valerio Zurlini pudesse se comprometer com semelhante projeto, mas, para além das chances iniciais que não podia – nem devia – recusar, surge, neste primeiro filme, um modo de filmar que caracterizava uma tendência pós-neo-realista, ao menos na escolha de alguns diálogos e, principalmente, na escolha de atores principiantes (alguns, como Rossana Podestá e Giovanna Ralli, fizeram carreira, além do ator principal Antonio Cifariello, cuja vida real era bem parecida com a de seu personagem, sendo especialmente cuidado por todas as mulheres da família e que morreria, prematuramente, nos anos sessenta, de um acidente de avião). Além disso, as cenas

seqüenciais são montadas, em todo o filme, valorizando um certo ambiente artístico/cultural e, embora faça parte da história original o fato do pai de uma das ‘namoradas’ pertencer à classe teatral, é claro que Zurlini, nem tão principiante assim neste quesito, privilegia as seqüências das manobras do protagonista, ao transitar de uma moça para outra, sempre focalizando um palco, o trecho de um ensaio; ou seja, um certo ritmo cultural que denota a opção artística daqueles jovens e, o mais interessante, a moça que talvez mais desperte o amor sincero deste *dom Juan* atrapalhado, é a que, justamente para poder abandoná-lo, abraça de vez a carreira de bailarina de musicais.

Outro detalhe que insinua, embora ainda timidamente, toda a preocupação plástica e o cuidado coreográfico do diretor é a seqüência em que Bob, como é apelidado o protagonista (por se parecer com o ator Robert Taylor) está num clube noturno com a amante mais velha, sempre ocupada com muitos planos e amigos, e vê entrar a aspirante à bailarina, que o cumprimenta nervosa pois está esperando o pretendente também mais velho que, ao tirá-la para dançar, passa a ser figurante numa dança de olhares do qual ele mesmo não participa, até culminar com a fuga da moça por não suportar as lembranças com o tal Bob. Seqüência que será felizmente amadurecida mais tarde e retomada em *A Primeira Noite de Tranqüilidade*, filme de 1972.

* * *

O próximo filme de Zurlini, *Verão Violento (Estate Violenta)*, de 1959, se sobrepõe a um projeto pessoal do diretor que havia esbarrado em algumas dificuldades advindas de uma certa inocência, agora sim de principiante, inexperiências que, na verdade, nunca foram muito bem digeridas por ele, chegando mesmo a passar os últimos anos de sua vida na elaboração de um livro que continha seus roteiros nunca filmados (5). Neste hiato meio forçado, entre o primeiro e segundo filmes, Zurlini acabou por concluir quase dois trabalhos ao mesmo tempo, daí a curta diferença de tempo em que foram lançados, como veremos a seguir.

“Em 1955 estourou a primeira grande crise do cinema italiano. Eu esperava passar pela malha fina com ‘Guendalina’, um roteiro que interessava a vários produtores. Mas a

propósito disto me aconteceu uma coisa antipática e desagradável: na minha total ingenuidade deixei escapar o tema a Carlo Ponti que, tendo outros interesses, rodou o filme depois, com um outro diretor. Havia assinado um contrato de cessão de direitos sem exigir nenhuma garantia. O fato do meu roteiro ser filmado por um outro diretor, teve implicações muito graves: difundiu-se, com efeito, a idéia que eu era um diretor difícil, muito exigente e indeciso; nem eu mesmo sei tudo que foi dito (por aí). De qualquer modo, tudo isso me valeu alguns anos de inatividade. Naquele período escrevi o roteiro de ‘A Moça com a Valise’. Pelo filme se interessaram vários produtores, e ainda diversas atrizes como Sophia Loren e Gina Lollobrigida. Durante as negociações para ‘A Moça com a Valise’, me pus a escrever ‘Verão Violento’ que, no final, pôde ser rodado antes do outro filme.”

“Digamos no entanto, espero ser perdoado pela falta de modéstia de tal comparação, que lendo os clássicos entendi quanto é bela a fusão entre uma vida privada e os acontecimentos históricos. A minha profunda formação tolstoiana se revela igualmente nesta pequena equação: uma história privada é engrandecida, e se torna extraordinária, isto é, necessária, se tiver como fundo um grande acontecimento histórico. Muitos me acusaram de não ter conseguido operar a fusão entre o fato histórico e a vida privada; da minha parte, posso dizer que Verão Violento foi feito em meio a muitas dificuldades. Teria que ser filmado em oito semanas, não tive nem ao menos o uniforme dos soldados, fizemos isso com ‘quatro tostões’, em condições de extrema miséria até a véspera da cena do bombardeio. Goffredo Lombardo, o produtor, fez então uma escolha que mudou o destino do filme, decidindo colocar naquela seqüência os meios de um filme normal, e ainda alguma coisa mais. A seqüência foi filmada em onze dias com quatro câmeras e todos os recursos que poderia haver na época. Naturalmente, no final, este ‘peso’ de aventura coletiva, se concentrou simplesmente no bombardeio, mas colocado em cena com recursos quase americanos, subverte a qualidade do filme, até então de natureza intimista, tudo no jogo dos atores, no modo de ver, subentendido. Graças a essa fusão final, o filme obteve um sucesso extraordinário quando lançado: éramos muitos a recordar daquele período – aqueles que tinham vinte anos no início dos anos 40 – e se reconheceram no filme. Com o retrato do ambiente analisado em ‘Verão Violento’ não havia procurado fazer uma análise crítica, mas procurar me recordar de certas impressões visuais provadas no curso daquele verão de 1943. Procurava encontrar o vazio que circundava a juventude daquele período, um vazio intelectual, cultural, uma ausência de fé, uma ausência de expectativa com relação ao futuro.

Éramos assim, moços estranhos e um pouco estúpidos, frutos de uma educação que, no fundo, os queria estúpidos, que não os queria inteligentes. O filme se desenvolve na boa burguesia da época: naquele ambiente social, aquele que se interessasse por qualquer coisa era uma exceção.”

E, com este filme, surge também a discussão em torno da tendência autobiográfica do diretor ao realizar seus roteiros, impossível de ser inteiramente negada, embora, apesar dos fortes traços da própria memória utilizados em várias seqüências, nunca fosse totalmente admitida:

“Procuro sempre, e creio que com algum sucesso, não introduzir nunca em meus filmes elementos autobiográficos. É claro que todo autor coloca a si mesmo nas coisas que escreve. No que diz respeito a este filme, havia, além disto, a tentativa de me lembrar de certa maneira de falar, de certas pessoas conhecidas, de uma certa mentalidade, de uma moral... Trata-se de encontros que aconteceram em uma praia italiana em 1943, mesmo que eu não tenha jamais vivido uma história do gênero, e jamais tenha tido as dúvidas que o protagonista tem no final. Provavelmente não tive nem mesmo a sorte de encontrar, naqueles anos, com Eleonora Rossi Drago.”

Verão Violento foi, com certeza, o primeiro grande filme do cineasta. Podemos observar, no trato do enredo e no desenvolvimento das seqüências, as preocupações tanto temáticas quanto estilísticas que marcariam seus outros longas-metragens. Na insólita história de amor entre um jovem, filho de um oficial fascista (interpretado pelo iniciante Jean-Louis Trintignant), que não acredita ‘nos horrores da guerra’, mas também nada faz para contribuir com aquela realidade, isentando-se inclusive de alistar-se, ao se valer de um eterno – ou quase – salvo-conduto; e uma mulher madura (Eleonora Rossi Drago), viúva de um herói, comandante da marinha que morreu mantendo seus ideais, tudo se encaixa, por intermédio de pequenos sinais, até o desenlace trágico – a separação sem esperança de volta – porém já anunciado. Situando aspectos que foram bastante relevantes naquele ano de 1943, e que, não só para o diretor, registraram transformações na história da Itália:

“Querida um filme situado naquele ano porque para mim 1943 foi muito importante, foi um ano no qual amadureceram em mim grandes decisões. Percebi que a queda de

Mussolini, em 25 de julho, teria sido seguida do armistício de 8 de setembro e que isto teria ocasionado a ocupação da Itália por parte dos alemães. Que naquele período, quem tivesse dezessete ou dezoito anos deveria reagir. E eu decidi me opor aos alemães ainda antes deles ocuparem o país. Mantive a decisão de modo coerente, servindo dois anos na guerra contra os alemães. Portanto, retornei a 1943, porque aquele ano assinala para mim o início de uma época extraordinária. De 1943 a 1945 aconteceu tudo na minha vida: a noção da morte, a noção do risco, a noção da capacidade de tomar decisões, o fato de submeter à prova a própria coragem, de sentir o próprio medo, de conhecer o próprio país – e eu o percorri a pé de Cassino até a fronteira alemã – de conhecer os soldados, de conhecer o próprio povo. No fundo sabia pouquíssimo do que era o contato real com o povo italiano; estava naquela situação dourada que era típica dos privilegiados, reservada a um certo número de famílias da alta burguesia e da alta aristocracia italiana. Foram naqueles anos que eu comecei a amar o povo italiano com um amor ao mesmo tempo filial, fraternal e paterno. Portanto, naqueles anos, tudo se condensa em mim. É evidente que o dia no qual eu pude começar a contar esta história, retornavam na minha mente as minhas primeiras experiências, o estofamento inicial, que deveria me conduzir em seguida à grande decisão da minha vida e a todo aquele esforço de conhecimento. Deveria percorrer de volta a minha vida e eu a percorri a partir do momento no qual ela se tornou consciente.”

Os diálogos e a presença de informações que surgem pelo plano detalhe de uma revista ou pela voz do radialista que pontualmente invade as cenas (6), traçam, não só o perfil do momento histórico, mas, principalmente, o caráter e destino de cada personagem. Através da ambigüidade das situações percebe-se que o que se passa naquela cidade litorânea, em plena época de temporada, não é exatamente a frivolidade de jovens em férias de verão, por mais que eles sejam mostrados à margem dos compromissos político-sociais, na verdade, eles estão sempre sendo pegos de surpresa e constrangidos em sua diversão. Logo no início do filme, na sequência do reencontro dos antigos amigos, além da presença de um soldado ferido de guerra entre os jovens, num dado momento a euforia é cortada pelas notícias do rádio, anunciando: “...uma nova linha defensiva sobre a estatal n. 14. Na planície de Catânia tropas italianas e alemães defenderam com sucesso por todo o dia de ontem os repetidos ataques da 24ª. Divisão canadense, aviões do Eixo...” Todos param, atentos e contrariados com a notícia, mas o discurso emitido pelo rádio é interrompido pela expressão “Ufa!!” da personagem mais jovem, que muda a estação à procura de uma música. Embora a alienação pareça impositiva

pela atitude da moça, todos aderem e dançam ao som de um tango, voltando à euforia do momento.

Cenas que, sob este aspecto, merecem destaque são as seqüências na praia, quando o avião de guerra faz um vôo rasante – assustando a menininha, filha de Roberta, a protagonista, e proporcionando o encontro dos dois – quando, segundos antes, a conversa dos jovens na areia girava entorno dos cuidados de não haver pais por perto, assim eles poderiam fumar à vontade, e, metaforicamente, no lugar dos pais entra a força aérea, atrapalhando, por assim dizer, a convivência inocente. Além das seguidas discrepâncias entre os fatos e a natural idealização daqueles jovens de férias, na apresentação do casal principal, há um breve reconhecimento do sobrenome de Carlo: ‘Caremoli’, que, desta forma, já introduz o pai, reconhecidamente fascista; segue a pergunta de Roberta sobre como era possível ele não estar servindo na guerra e a resposta do rapaz, entre marota e irresponsável, de que até agora havia se valido da ‘isenção’. A próxima seqüência é quando se dá a conversa, ouvida atrás da janela por Carlo, entre Roberta e o oficial que viera lhe prestar os pêsames pelo marido heroicamente morto e, com seu breve porém incisivo discurso, prenuncia, de uma certa maneira, a decisão final do jovem Caremoli, que vemos ouvir, reflexivo, a afirmação daquele oficial, de como havia aprendido com seu comandante, que “*é preciso honrar até o fim os compromissos assumidos*” e, por isto, não permaneceria na cidade, devendo assumir, de imediato, o seu posto numa unidade combatente. Outra seqüência anunciadora da decisão final do personagem é o passeio a San Marino, “*um falso ambiente neutro anti-guerra, numa falsa Idade Média*”, sendo que, após esta definição do lugar onde ele tinha ‘alguma influência’ com os comerciantes, conseguindo produtos racionados, Carlo começa a justificar as atitudes do pai, “*um ingênuo romântico que sempre fez a escolha errada...*”, que, pelo silêncio de sua interlocutora, e de seu próprio silêncio, ilustra sua reflexão e a decisão que tomará mais tarde de, talvez, não fazer escolhas erradas.

Seguindo assim esta narrativa, toda recortada por uma espécie de invasão da realidade, é como se o diretor/roteirista se indispusesse com a sua memória – a parte histórica, o verão de 43, a queda de Mussolini – sobrepondo a ela os relacionamentos humanos, porém, justificando-os. E, desta maneira, ele introduz aqui, a despeito ou mesmo a título de reforço da situação histórica, dois elementos primordiais em sua obra: a música e a pintura.

Valerio Zurlini, o “*poeta do desamparo*”, segundo seu assistente de direção, Alfredo Sternheim (7), não pretendia, com seus filmes, ser fiel às características do cinema em voga nem fazer um cinema de autor, mas passar os sentimentos, as aflições comuns ao ser humano. Em *Verão Violento*, esses sentimentos, um misto de aflição generalizada pelo estado

permanente de guerra e a violência do amor malogrado, a moral estabelecida, a diferença entre classes, é certamente representado em dois estilos musicais que tratam, cada um com sua intensidade, o interior daqueles acontecimentos. A música inicial (de Mario Nascimbene, com direção musical de Franco Ferrara) e a que narra todos os momentos históricos, como rasantes dos aviões de guerra, bombardeios, revolta popular nas ruas, trata do sentimento de incerteza, medo e insegurança compartilhado por todos, mesmo em seus momentos de distraída vida normal. Deixando de ser música de fundo para ser introduzida no espaço diegético, alternada num certo momento do filme (como um divisor de águas, recurso futuramente recorrente) pela força da canção romântica e popular que, quanto mais reconhecível ao ouvido do espectador mais capacitada à paralisação, congelamento de alguns momentos que proporcionam uma atmosfera teatral à seqüência. Sendo estes momentos de sincronia entre música e ambiente, fundamentais ao desenvolvimento da trama sentimental, que vai se esboçando no reconhecimento de desejos e frustrações comuns. O recurso musical mobiliza a seqüência mais reveladora do filme, que, ao unir duas informações artísticas, a pintura e a música, como representação do posicionamento humano, ainda aliado ao recurso teatral (8), explica e contextualiza não só a história do amor impossível como o momento histórico. A seqüência que observamos é a seguinte:

Chegada na casa de Carlo, após uma noite no circo.

Corte para o interior da casa, escuro, Carlo abre a porta e todos vão entrando, aos poucos. Exclamações como “Que medo!” “Não tem luz aqui?”, são seguidas pela afirmação de Carlo: “*Não sou responsável pela monstruosidade desta casa, defendo-me ficando o mais longe possível.*” “*Que exagerado! Por mais estranho que seja este é o sofá mais confortável que já vi*”, responde uma das amigas rapidamente se adaptando ao conforto. Os jovens vão se espalhando e observando tudo, a primeira coisa que chama a atenção é o quadro de Carlo Carrá (9), pintura de 1939, que tem uma presença ostensiva em cena, talvez para causar uma certa dúvida no ambiente austero e também marcadamente repleto de privilégios burgueses em tempos de guerra. Em seguida um deles repara na estante de livros: “*nenhum divertido*”! E os discos, gravações originais de *In the mood*, *Beguine* e *Temptation*, vindos da Suíça. A namorada de Carlo, Rosanna, pega um porta-retrato e pergunta se é o pai de Carlo, ele responde que sim, “*da guerra civil espanhola*”. Mas o dono da casa (o filho do dono) está interessado mesmo é com a impressão que aquele ambiente estaria causando na ‘senhora’ Roberta, que, ele sabia, não pertencia realmente àquele mundo, e se dirige discretamente a

ela: “*Esta casa deve lhe dar nojo, não?*”. O jogo de olhares entre os dois se intensifica (já havia começado na seqüência do circo), ele está visivelmente incomodado, ela o tranqüiliza dizendo que a casa não é desagradável. Começa a tocar *Temptation* (10), a namorada reclama do calor e Carlo, sempre com o olhar em Roberta, pede para que apaguem todas as luzes, e começa a abrir, lentamente, todas as portas que dão para o terraço. A luz de fora vai invadindo a sala onde todos estão parados, como se esperassem por algum acontecimento, e isto realmente acontece. No céu escuro uma luz desconhecida se aproxima, a princípio como um fogo de artifício, um dos rapazes, que já estava lá fora chama os outros para que venham ver. A câmera faz uma tomada no terraço registrando os jovens que vão saindo aos pares, assumindo cada um, um lugar fixo, olhando, admirados e mudos, para o céu. A música alcança um certo clímax em seu ritmo justamente quando todos estão olhando para aquela aparição, a última a chegar é Roberta. Ouve-se algumas suposições: “*É um avião de reconhecimento.*” “*Talvez em Cesena*”. Enquanto eles olham para o alto Carlo olha para Roberta, a câmera passeia pelos casais até chegar ao último, Maddalena, a cunhada tímida recém chegada na cidade, e o rapaz que a convida para dançar, para quem ela responde, de costas, que não sabia porque há muito tempo não dançava. Os dois entram, seguidos dos outros, cada um com seu par, Carlo com sua namorada, Roberta com um dos jovens, todos vão dançando ainda hipnotizados pelo acontecimento luminoso no céu escuro, mas os recém apaixonados trocam olhares por cima dos ombros de seus companheiros de dança. Ao final da música o amigo mais animado chega com uma bandeja de uísque, quebrando o clima, começa então a segunda música e Carlo tira Roberta para dançar. Ele disfarça, a princípio, mas Roberta se estreita e eles dançam cada vez mais íntimos e abraçados.

A câmera focaliza só os dois, como se todo o resto, toda a reunião tivesse sumido, até que Roberta não agüenta o envolvimento e se solta, indo para fora da sala. Carlo a segue – todos os movimentos são lentos, pausados, teatrais, com paradas estratégicas diante da câmera – ela vai para o jardim, ele olha para dentro, conferindo se todos estão dançando, absortos, e desce as escadas atrás dela. Os dois não se contêm mais e se beijam, a namorada de Carlo surge na porta, no alto da sacada, a música pára. A moça desce a escada lentamente, Roberta, a ‘senhora’, está de frente para a câmera, Carlo, de costas, espera a moça se aproximar, um outro desce a escada procurando por Rosanna e estanca, percebendo a situação, a jovem traída foge chorando. Neste momento entra uma música animada, quase circense, o rosto de Roberta invade a tela e, o que poderia se constituir nos moldes de uma tragédia (grega) é diluído com o som da música e o chamado do rapaz que atravessa a cena ao encalço da namorada do amigo, mas, mesmo assim, o foco na exposição do detalhe nesta seqüência é clássico. Na

entrada da sala, de onde se dá o corte para o jardim, um outro personagem, Maddalena, a cunhada representante da contensão e da moral, está parada num canto, vira-se e acompanha com o olhar a inesperada movimentação, e percebe a situação, já provavelmente prevista por ela. O cenário que compõe esta seqüência, além do rosto surpreso, porém contido de Maddalena, é a cortina da janela da sacada que voa com o vento, ao meio, e, à direita, uma estátua de mármore, um torso nu, em estilo grego mutilado pelo tempo, sobre uma mesa da sala, o que confirma a intenção da composição da tragédia, ao menos no que se apresenta de previsível e inevitável. Ao fundo aparece a sombra e depois a silhueta de um casal que dança animadamente, até a entrada de Roberta, vinda do jardim, que pára e se deixa surpreender, por alguns instantes pelo olhar da cunhada. Tudo está, silenciosamente, dito.

É neste ambiente, transformado numa espécie de mundo à parte, regado por bebidas e músicas importadas, que acontece um momento de revelação, senão ainda de cunho existencial, um vislumbre, ao menos, do que seria a vida daqueles jovens, se houvesse um pouco de discernimento e reflexão sobre as coisas. Através do flagrante, ainda inocente, do casal protagonista, pode-se adivinhar toda uma quebra de decoro naquele código de etiquetas, que servia a um não envolvimento com a situação real. A questão ético-social, a questão moral, a diferença entre classes e faixa etária, se presta como contraponto a um tipo de vida que, até então, não era responsável, ou não se colocava esta questão, com o que estava acontecendo no país e no mundo. Daí para frente, com a descoberta do envolvimento dos dois e a exclusão parcial da cunhada pelo grupo, os acontecimentos históricos tomam um outro vulto, tanto para os personagens envolvidos quanto para o espectador e têm início, então, as tomadas de rua, com a reconstrução dos acontecimentos históricos ocorridos naquele verão.

Para um diretor que valorizava os sentimentos e as relações humanas, este filme, com roteiro dele mesmo e baseado em suas próprias lembranças – daquele verão quando, como está dito na entrevista, ao tomar posição e se alistar para lutar contra os alemães, ele conheceu finalmente seu povo –, marca uma liberdade de autoria que lhe renderia a fina realização de seus outros filmes, mas também uma certa lentidão que lhe frustraria muitos projetos. Mas seu próximo filme, *La Ragazza con la Valigia* (*A Moça com a Valise*), lhe permite outras maneiras de expressar algumas ambições, sendo que a maioria delas era de foro íntimo, numa tentativa dupla de explorar e ao mesmo tempo escamotear alguns sentimentos que, talvez, ele ainda não administrasse muito bem. Temos alguns indícios disso na resposta seguinte sobre a realização de seu terceiro filme:

“Depois da desventura de ‘Guendalina’ (11), prometi a mim mesmo nunca mais abandonar os meus roteiros. Em todas as negociações com vários produtores interessados em ‘A Moça com a Valise’, sempre se falou de mim como diretor. O único projeto que abandonei foi ‘Il giardino dei Finzi Contini’ (12), mas me consola o fato de ter dado tanta satisfação a Vittorio De Sica. É um filme que teria feito de muito boa vontade, desafortunadamente aconteceu num momento no qual eu não tinha vontade de fazer nada: tive a honestidade, para mim e para os outros, de reconhecer isto. Recusei-me, portanto, a realizar o filme e quando Vittorio De Sica me telefonou, insistindo para que eu o fizesse, antes mesmo de me pedir para filmá-lo, eu já estava contente por decidir abrir mão dele. Naquele momento não queria nem ouvir falar, não digo daquele filme, mas de cinema em geral.

‘A Moça com a Valise’ nasceu de um encontro. Um dia, em Milão – é necessário remontar no tempo até 1948 ou 1949 – encontrei uma estranha pessoa, hoje muito célebre, com a qual devia realizar um pequeno filme publicitário para uma marca de automóveis. Por dois dias estivemos juntos para fazer o filme, e a moça, que na época era modelo, me contou muitas coisas sobre sua vida: tratava-se realmente da personagem de Aida. Quando escrevi o roteiro, não fiz outra coisa a não ser me lembrar das coisas que ela havia me contado, de todas aquelas coisas tão ternas, comoventes, algumas vezes divertidas, e assim já me encontrei com um personagem que vivia uma vida autônoma. Bastou acompanhá-la com um rapaz recordando-me um pouco dos meus dezessete anos, depois, fazendo uma abstração de mim e olhando o personagem masculino de fora, para obter aquele estranho casal que começa subitamente a funcionar de maneira perfeita e continua a funcionar até o final do filme. Eram dois personagens estranhamente combinados, pertencentes a mundos diferentes, dois solitários que, ao se encontrarem, expressam a vontade de ajudarem-se, reciprocamente.”

Agora, já quase como uma marca registrada, Zurlini vai novamente tratar da impossibilidade amorosa, ou, ao menos, da impossibilidade da continuidade de uma relação. A história fala da paixão adolescente de Lorenzo (Jacques Perrin, que faria mais dois importantes filmes de Zurlini, amadurecendo junto com seus papéis) por uma cantora de cabaré Aida (Claudia Cardinale) que fora abandonada e enganada pelo irmão do rapaz, paixão esta que se constitui numa mistura de amor e sentimento de responsabilidade pelos atos inconseqüentes do irmão *playboy*. O filme, em narrativa clássica, gira em torno das desventuras desta moça solitária, cuja personalidade balança entre uma bondade maliciosa e

uma ambição inocente, e seu encontro com este rapaz jovem, bem intencionado e absolutamente dedicado ao primeiro amor, marcando um antagonismo exterior aos sentimentos e à própria relação.

Das características do diretor já vistas – como um olhar depurativo da câmera que ronda os personagens no momento em que seus sentimentos são revelados; o uso da linguagem musical e da significação pictórica no lugar da fala – destacaremos aqui uma seqüência de *A Moça com a Valise*, onde essas escolhas, se mostram bastante elaboradas.

Lorenzo, já envolvido com a bela Aida, em uma de suas inúmeras tentativas de ajudá-la, aproveita a ausência da tia e do irmão em sua casa e a leva para lá, para a tentativa de alguns telefonemas. Ao perceber seu cansaço, ele lhe oferece um banho e vai aguardar no andar de baixo do imenso casarão. Quando termina, de roupão e toalha nas mãos começa a chamá-lo, do alto da escada, Lorenzo não responde, apenas olha para ela, do andar de baixo e sorri, ligando a vitrola com a ópera *Aida*, de Verdi. Reparando na letra da ária “*È a Vitória / É o aplauso de Mênphis / É para ti, minha doce Aida / Voltar repleto de louros ...*”, a moça entra na brincadeira, prende a toalha nos cabelos e começa a descer os degraus vagarosa e cheia de pompa. Ao vê-la descer daquela maneira, embalada na suavidade com a qual a melodia anuncia: “*Celeste Aida / Forma divina / Mística coroa de música e flores / Do meu pensamento, tu és a rainha ...*”, sua expressão se modifica, a brincadeira se transforma em pura comoção e, naquele momento, a paixão dele está declarada. Aida, ao se dar conta, pára antes dos últimos degraus olhando para ele, tira a toalha dos cabelos, os dois se aproximam, close no rosto de cada um, em seguida, ela ajeita o roupão, mostrando pudor, e, naquele gesto, a consciência do amor proibido. Corte seco para os dois na cozinha, fazendo uma refeição, de volta a uma convivência prosaica.

Neste filme, ao usar este tipo de linguagem, na opinião de Carlos Reichenbach, “*Zurlini alcança a perfeita simbiose entre erudito e popular, transformando a música em personagem integrante do enredo, especialmente nos excertos da canção ‘Celeste Aída’...*”(13). Mas, se destacamos esta seqüência aqui, para além da plena concordância com a análise do cineasta (inclusive em outros momentos citados por ele, como no solo do trompete de Fausto Papetti, em outra magnífica seqüência), é para corroborar com nossa questão acerca da força do *não-dito* no cinema de Zurlini. A forte expressão que há em seu cinema na *ausência* da informação falada, como se o único universo viável para a convivência amorosa fosse o da mímica, do silêncio, da esperança muda. A única linguagem de

entendimento possível, em suas narrativas, é a que vem de fora, expressa pela música que, afinal, é a “*harmonia perfeita que ronda as esferas*” a qual, segundo o pensador grego Pitágoras, nós não ouvimos porque “*nunca fazemos silêncio*”(14) , a presença da linguagem com seus inúmeros códigos e sinais, instauraria a desordem e é justamente quando estes casais zurlinianos tentam se explicar, se comunicar, que eles se perdem. Daí estes silêncios persistentes, reveladores de uma situação irreversível, mas geralmente fadada ao insucesso.

* * *

Seu quarto filme foi *Dois Destinos*, nova adaptação de um romance de Vasco Pratolini (tema de análise de nosso segundo capítulo), onde se configuram, definitivamente, dois temas que seriam o mote de toda obra do diretor, inclusive de seus projetos inacabados. O contraponto entre fé e uma objetividade existencial e, por consequência, a tendência em situar o homem como um ser só e sem salvação perante o universo, constitui a principal característica de seus personagens e do jogo emocional no qual se envolvem. Além disto, este filme marca um ‘modo de filmar’, de Valerio Zurlini, que destacaria em importância e singularidade até sua última obra. Na entrevista que estamos acompanhando, ele nos fala de algumas transformações ocorridas com esta realização, e de sua disposição em realizar um filme onde a história pessoal se sobrepujasse aos acontecimentos puramente factuais:

“Dois Destinos’ deveria ter sido meu primeiro filme. Fui procurar Pratolini para conhecê-lo depois de ter lido ‘Cronaca Familiare’, um livro que me havia atingido de maneira inacreditável. Assim começou a amizade com Pratolini e nasceu uma idéia um pouco louca – estávamos em 1952 – de filmar ‘Dois Destinos’ em cores. Se o filme fosse feito na época, estaríamos na posição de total vanguarda. Quando me propuseram retomar o projeto, vários anos depois, aceitei porque era evidente que ‘Dois Destinos’ não havia envelhecido. Me sentia muito tranquilo com a idéia de adaptar o livro. Quando me perguntavam como era possível pensar em um texto do gênero para levar a cabo um filme, respondia sempre que a única dificuldade estava em decidir fazê-lo, nenhum filme era mais fácil de realizar uma vez tendo encontrado os personagens. Em ‘Dois Destinos’ aboli

intencionalmente os movimentos de câmera, a composição, por vezes um pouco elaborada, dos meus enquadramentos, reduzi ao mínimo os costumes, a evocação histórica é dada por alguns símbolos, pontuei tudo sobre a “imobilidade”, sobre os diálogos, sobre os compassos extremamente longos de tons literários, acreditei num filme aparentemente sem história. O importante era a decisão de fazê-lo.”

Este ‘acreditar num filme sem história’, não se deu obviamente desta maneira mas, o que se pode conjugar nesta afirmação de Zurlini concomitante à observação do filme, é, de fato, um grau de apontamento, focalização e detalhe preocupado muito mais com a expressão humana, com a exteriorização, mesmo que tímida, do desejo e da frustração. Não se trata de um filme psicológico – não no sentido deste aspecto ser o condutor da história – mas de um filme, cuja exposição de matizes exacerbados, gestos pensados e longos silêncios que vão regendo a paisagem ao entrecortar as falas e a história, que acaba por ressaltar o drama da paixão humana, da época ou de um contexto histórico determinado. As forças externas que causam todas as privações econômicas e sociais daqueles dois personagens tem, obviamente, a violência das conseqüências da Guerra na primeira metade do século XX, mas, a necessidade interna que os aproxima não depende desse tempo determinado.

“Tomei aqueles anos as notícias históricas unicamente através de raras alusões. O livro era datado e não pude separá-lo completamente daquilo que era a sua dimensão histórica. Gostaria de ter conseguido fazer alguma coisa que pudesse negar a concessão tolstoiana da qual falei anteriormente. Para mim, o ideal seria fazer um filme sobre os sentimentos em estado puro, fora de todos os condicionamentos sociais. Não sei se isto seria possível, se é possível que nasçam sentimentos sem um condicionamento social, é uma coisa que é preciso verificar. É uma tentativa que estou fazendo.”

O que faz com que o diretor privilegie muito mais a questão estética, as fotografias, as cores e uma certa pintura da paisagem em seus filmes, para elaborar, desta maneira, o sentimento mais do que o acontecimento. O cineasta russo Andrei Tarkovski, em suas considerações sobre a *mise en scène*, parece dialogar com essa ‘tentativa’ de Zurlini de destacar a subjetividade do personagem:

“A questão fundamental é que não convém evitar as dificuldades e reduzir tudo a um nível simplista; é extremamente importante, então, que a mise en scène, em vez de ilustrar

alguma idéia, exprima a vida – o caráter dos personagens e seu estado psicológico. Seu objetivo não deve reduzir-se a uma elaboração do significado de um diálogo ou de uma seqüência de cenas. Sua função é surpreender-nos pela autenticidade das ações e pela beleza e profundidade das imagens artísticas – e não através da ilustração por demais óbvias de seu significado.” (15)

A partir da filmagem de *Dois Destinos*, este aspecto – de destacar o homem de seu tempo e de seu espaço, tornando suas reações independentes de seu meio – seria retomado em *A Primeira Noite de Tranqüilidade* e em *O Deserto dos Tártaros*, mas não se configuraria como tônica dominante em seus dois próximos filmes *Mulheres no Front* (*La Soldatesse*), de 1964 e *Sentado à sua Direita* (*Seduto alla sua Destra*), de 1968. O primeiro, baseado num romance de Ugo Pirro, relata a trajetória de um grupo de quinze prostitutas, comandadas por um jovem oficial, que são enviadas para a Grécia, para ‘servir’ soldados italianos durante a ocupação fascista àquele país.

“...Parecia-me que o surgimento de um relatório tão intenso da época da ocupação italiana na Grécia constituísse um tema muito importante. Além disso, o roteiro – e eu o estimulei violentamente nesta direção, trabalhando com Benvenuti e De Bernardi (16), porque o trabalho (deles) não estava terminado – continha um elemento que pode parecer elementar: transformava-se num ‘mea culpa’ extraordinário, provavelmente o primeiro que o cinema italiano havia feito ou, em todo caso, um autor italiano, em relação à participação dos italianos na Segunda guerra mundial.

Ao fim da guerra, os italianos tornaram-se habilíssimos em deixar cair toda a responsabilidade sobre Mussolini e sobre os alemães. Na minha opinião, isto que faz a diferença de ‘Mulheres no Front’, importância freqüentemente menosprezada, é o fato do filme dizer: ‘Não, a culpa não era deles, mas nossa, também nós fizemos a guerra como eles e nos comportamos mal’. E, de fato, é o único filme italiano onde se vê um massacre produzido por italianos, um ato de represália cumprido pelos ‘camisas negras’, isto é, aqueles homens que se distinguiam dos soldados normais sobretudo por uma diferença ideológica. Estou completamente convencido que em noventa por cento dos casos, a grande maioria das tropas italianas que ocuparam este ou aquele lugar – um vilarejo de cem habitantes ou uma nação inteira – honraram nosso país. O soldado italiano, para além do fato de, talvez, ter tirado proveito material de algumas vantagens advindas da ocupação, certamente salvou muitas vidas humanas, salvou judeus, salvou pessoas da fome. Não creio que haja um só lugar onde

a ocupação italiana tenha revelado um balanço mais negativo do que positivo. O italiano não é classista, o italiano não é racista, feitas as contas, o saldo é ativo, não passivo. Todavia, daí a dizer que os (soldados) da ocupação jamais sujaram as mãos, faz uma grande diferença. Descarregar (a culpa) violenta e unicamente sobre o fascismo e aceitar, na melhor das hipóteses, uma co-responsabilidade causada pelo desinteresse, uma incapacidade de defesa, de recusa, de oposição, é muito fácil. Em suma, tive a impressão que o cinema italiano deveria regenerar-se diante da própria história e diante do próprio país. E, nesta direção, impulsionei o roteiro.”

O que evidencia o posicionamento crítico de Valerio Zurlini, e, como já visto em *Verão Violento*, sua determinação em registrar períodos da história de seu país que o pós-Guerra, de alguma maneira, segundo a opinião do diretor, tentou esquecer. Mas, está no posicionamento dos três oficiais, de suas diferenças – no olhar aquelas miseráveis prostitutas como seus verdadeiros soldados – em suas dúvidas e decisões, que o diretor volta sua atenção, deslocando o homem como um indivíduo sempre aquém e além de seu meio, de sua situação.

E o veio mais estritamente político de Zurlini se estenderia ainda até 1968 com *Sedotto alla sua Destra* (*Sentado à sua Direita*), filme cuja sinopse consta do *Catálogo da 25ª Mostra de Cinema*: “*Livre adaptação cinematográfica da biografia do político africano Patrice Hemery Lumumba (1925-1961), um líder nacionalista que se tornou primeiro-ministro da República Democrática do Congo no curto período entre junho a setembro de 1960, mas que foi assassinado no ano seguinte, depois de uma crise política. No filme, Lumumba recebe o nome de Lalubi. Com a aparência de um Cristo negro, ele vai lutar contra os regimes ditatoriais impostos pelos colonizadores belgas a seu país, mas acabará preso, torturado e morto.*” (17)

Não deixando, portanto, de apontar para o lado cristão do diretor, reforçando sua reincidente identificação da saga de seus heróis ao calvário do ‘Salvador’.

Filme mal recebido tanto pela crítica quanto pelo público, talvez exatamente por seu ‘aspecto religioso’, ou, ainda na opinião de Zurlini, por não trabalhar com atores conhecidos e, também, pelo baixo orçamento com que havia sido feito. O filme, na verdade, era um episódio de quarenta minutos pertencente a um projeto de filmar partes do Evangelho adaptados aos dias atuais, mas o diretor, ao reparar que os outros episódios ‘deixavam a desejar’ (18), resolveu transformar seu filme num longa individual, salvando-se, desta maneira, do fracasso total do projeto anterior, mas não escapando de duras críticas e da péssima

acolhida no Festival de Cannes. Embora o aspecto religioso tenha sido trabalhado de forma a conduzir a uma outra causa, uma espécie de denúncia da violência e das injustiças sociais, com o tema da questão racial e com um forte interesse do diretor com relação à disparidade e condições de vida no terceiro mundo, o que mais se evidencia neste filme é a contínua busca de Zurlini em mostrar que o homem, ainda que em meio a privações – ou justamente por causa delas – é um ser propenso à revelação, mesmo que esta não seja explicitamente religiosa.

“ ‘Sentado à sua Direita’, com efeito, é também um filme sobre a ‘graça’. Nos diversos aspectos que um filme acaba por assumir, às vezes, para além da vontade do autor. (...) Se devo dizer o que é este filme, além de um panfleto sobre a violência e o horror à violência, direi então que é um filme sobre a graça. Não há nenhuma razão para que um ladrãozinho italiano na cela, vendo um homem que não fala, paralisado pelo medo, não se sinta imediatamente escravo, sinta-se aliado daquele homem porque percebe nele a grandeza espiritual. Esta atitude, num sentido tanto religioso como laico, pode bem se chamada de ‘graça’. Não é verdade que a graça exista só no sentido religioso. Quando um homem encontra um outro que o adverte pela grande estatura moral, superior a ele, e prova uma imediata e estranha devoção por este homem, isto pode ser definido por um estado de graça laico. Deste modo, a outra face do filme é esta: a história de uma graça, de um amor enorme por alguém que, intuímos, seja muito maior que nós, um amor que pode durar até a morte. Pelo contrário, existem no filme vários símbolos religiosos. Se o prego não é verdadeiramente uma referência à crucificação, o óleo é, sem dúvida, um símbolo claramente religioso: o óleo como remédio para as feridas e como viático para a extrema-unção. O sentido é limpidamente este. Por outro lado, nunca fiz mistério da minha posição cristã.”

Aspecto que Zurlini retomará, sem a força ou o exagero dos ‘símbolos religiosos’, em seu último filme *O Deserto dos Tártaros*, onde a escolha em tratar de um personagem que passa a vida no deserto à procura de um sentido para a própria vida, não deixa nenhuma dúvida quanto a seu sentido metafórico.

Mas, em *A Primeira Noite de Tranquilidade*, filme realizado entre *Sentado à sua Direita* e *O Deserto dos Tártaros*, parece haver um intervalo, ao menos reflexivo, na certeza da validade da religião. Embora neste filme passagens bíblicas sejam citadas explicitamente,

parece haver, por parte do autor/diretor (autor porque o roteiro vem de uma história escrita pelo próprio Zurlini, *L'estate indiana*, terceira parte da saga da família Dominici) uma necessidade de compreensão deste veio cristão que o acompanha, compreensão esta que só pode se dar através do benefício da dúvida. Porque, mesmo o posicionamento ateu e comunista do irmão mais velho em *Dois Destinos*, não desqualifica o aspecto religioso latente nos diálogos entre os dois irmãos, sempre emoldurados por uma espiritualidade nada transitória. Ao contrário dos recursos usados em seu penúltimo filme, que misturam deliberadamente as mitologias, as crenças e, acima de tudo, carregam um teor moderno de discussão filosófico-materialista acerca da existência.

“... diria que ‘A Primeira Noite de Tranqüilidade’ nasceu, na verdade, da vontade que tinha de colocar em cena um personagem do gênero. Um personagem fruto, obviamente, de numerosos encontros, talvez de certas semelhanças comigo mesmo, aquela base de niilismo, aquele cristianismo recusado mas presente... É um personagem nascido de modo muito estranho, em um momento de extrema desconfiança: não encontrava nada de pessoal para contar. Um dia, me ponho à escrivania e, em vinte dias, escrevo em um relato de cem páginas a história deste homem no fim da vida – o relato existe ainda e creio que não seja ruim. Mas este relato objetivo tem origem igualmente naqueles invernos tão brutais, tão violentos, tão aviltantes, tão anti-femininos, tão opressivos, excessivos, épocas que justamente eu conheci. Aquela costa adriática que havia visto o inverno, quando não há a explosão do turismo no verão, cerrada de rancor, de ferocidade, de violência. ‘A Primeira Noite de Tranqüilidade’ é um filme muito associado a um certo ambiente geográfico. Contém também um aspecto de ‘história popular’: a história de um homem que tem sempre uma relação de morte com os outros, e que encontra a juventude. Uma juventude que esconde, na realidade, a morte: é um romance popular velho como o mundo.”

O que deixa transparecer, dada a escolha de seu próximo filme, que Zurlini procura, com seus personagens, respostas para basicamente as mesmas questões, mas há uma evolução, ou ao menos uma maior liberdade, no tratamento delas, como se a reverência à religiosidade desse lugar a uma dúvida que se estampa numa maneira mais moderna de filmar. Em suas duas últimas realizações, os tipos que se apresentam trazem este discurso à tona de maneira menos rebuscada, dialogando de forma mais direta com o espectador. Nas palavras de Gian Piero Brunetta, *O Deserto dos Tártaros*: “é o último filme de uma carreira não prolífica (ao todo, são oito longas-metragens em vinte e cinco anos), nem em constante

desenvolvimento; a obra mais madura que consente tornar a medir por outros parâmetros o seu fôlego visual e narrativo. (19)

Dispensamos, neste capítulo, um espaço maior para análise de *O Deserto dos Tártaros*, pelo fato do filme – uma adaptação do romance de Dino Buzzati – despertar um especial interesse justamente pelo tratamento diferencial do personagem dado pelo diretor, a nosso ver, substancialmente oposto ao empregado pelo romancista mas, convergindo para o mesmo questionamento sobre a finitude humana e o lento aprendizado através da *espera*. No estudo intitulado “Na Fortaleza”(20), Antonio Candido considera o romance de Dino Buzzati como um “*movimento em quatro tempos*”, sendo que o primeiro tempo, o de “Incorporação à Fortaleza”, abarcaria os dez primeiros capítulos. Optamos por uma sub-divisão deste ‘primeiro tempo’, indo até aproximadamente o terceiro capítulo do romance, o que equivaleria a uma introdução do filme, para traçar uma análise comparativa da reação do personagem Giovanni Drogo diante de sua partida para o desconhecido, destacando também algumas cenas mais significativas. O destaque acentuado surge, portanto, da verificação deste filme ser um passo de amadurecimento na filmografia de Zurlini, não pelo fato de ser sua última obra, mas por materializar, na figura do soldado Drogo, todo o seu questionamento existencial já exposto e, agora, a nosso ver, já um pouco distante do compromisso religioso, porque se percebe na conformidade da vida, no cotidiano insatisfatório, mais afeito, pelas palavras do próprio diretor, a uma “*tristeza existencial*”.

Antes de entrarmos na análise, finalizamos os trechos escolhidos da entrevista com seu relato sobre as diferenças de tratamento do filme para o romance, entre motivos prosaicos e ideológicos:

“A minha intenção um final extremamente fiel ao livro. Havia mesmo encontrado, em Frascati, um palácio para representar a casa da morte e pensava em filmar seguindo o livro até o último compasso. Isto não aconteceu porque para terminar o filme tivemos que pagar as despesas de viagem. Tínhamos acabado com todo o dinheiro disponível: Jacques Perrin corria desesperado entre Roma e Paris para encontrar um modo de comprar um pouco de película. Não podíamos desperdiçar nada, havíamos já estourado o orçamento. É, de fato, pela falta de meios que pudemos filmar um final igual ao do livro, e seguir o final previsto por Brunelin no roteiro. De qualquer modo, acredito que o filme proponha uma interpretação

do livro, trata-se quase de uma obra autônoma, mesmo permanecendo, sob muitos aspectos, fiel ao livro. Alguns disseram que o livro e o filme se completavam nas vicissitudes, é possível, não quero discutir esta opinião. Em todo caso, são duas coisas muito diversas, mesmo que aparentemente semelhantes.”

* * *

B – Sobre *O Deserto dos Tártaros*

Assim como na poesia de Constantino Cavafis, intitulada “À Espera dos Bárbaros”, que termina com os versos: “*Sem bárbaros, o que será de nós?/Ah, eles eram uma solução*”, a espera é a justificativa da existência e, a constatação de seu engodo traz, não o desespero, que abriria o campo para uma revolta, mas a desilusão, o cansaço, o abandono. Sem os *bárbaros*, sem o perigo iminente, ou seja, sem a possibilidade de confronto com o *outro* – o estranho, o estrangeiro – o que faremos de nós mesmos? Tal é a pergunta que percorre tanto a primeira página do romance de Dino Buzzati, como a primeira seqüência do filme de Valerio Zurlini, quando nos deparamos com a descrição da casa paterna, as coisas arrumadas para a viagem e a voz *em off* da mãe, componentes que anunciam a necessidade da partida, a necessidade da aventura. Esta ‘abertura’ anuncia ao mesmo tempo a vida que se teve até agora – o passado e o presente – e a aposta, a esperança composta para uma vida futura. A presença do deserto, na seqüência seguinte, imprime um momento de revelação, horizonte infinito de possibilidades.

Mas como o leitor/espectador, vai ser introduzido nesta atmosfera? Deveria haver uma pré-disposição dele (nossa) para a imersão nesta espécie de jornada que conduzirá, de decepção em decepção, à compreensão do que poderíamos chamar aqui, sem outras conotações, de ‘o significado da vida’. Sem muitas interferências, mas de modo diverso, na história de Buzzati e no tratamento dado a ela por Zurlini, este sentimento de *espera* e a consolidação desse espaço – a espera se torna um objeto inserido no tempo – acaba por se apresentar sob duas possibilidades. Enquanto o filme apresenta inicialmente um jovem ainda inocente (reafirmado pela eterna fisionomia jovial de Jacques Perrin) sendo despertado por uma mãe – esta sim – contida e resguardada em suas esperanças de ver o filho servir ‘primeiro’ ali mesmo ou numa cidade vizinha, o escritor não coloca intermediação entre o sentimento do protagonista e seu futuro, que se inicia com sua partida para o Forte; ao acordar e vestir pela ‘primeira vez’ sua farda, ele é tomado por um sentimento estranho de que alguma coisa pode não estar bem, e já é um acontecimento solitário e responsável – ele apenas ouve os movimentos de sua mãe no quarto ao lado – este sentimento nasce dele como uma premonição:

“A amargura de deixar pela primeira vez a velha casa, onde nascera para a esperança, os temores que traz consigo qualquer mudança, a comoção de despedir-se da mãe enchiam-lhe a alma, mas sobre tudo isso pesava um insistente pensamento, que não conseguia identificar, como um vago pressentimento de coisas fatais, como se estivesse para iniciar uma viagem sem retorno.” (21)

O que já está dado aqui é que a própria *existência* é uma viagem sem retorno, confirmado pela seqüência no deserto, quando o tenente Drogo se sente um pouco perdido sem saber ao certo onde fica o tal forte Bastiani (o que pode simplesmente significar: onde fica o futuro?), lugar em que deverá se apresentar, e encontra um viajante:

“ _ O que está procurando, senhor? – perguntou.

_ Procuro o forte. É este?

_ Não existe mais forte aqui – disse o desconhecido, com voz afável. _ Está tudo fechado, já faz uns dez anos que não há ninguém.

_ E onde fica o forte, então? – perguntou Drogo, repentinamente irritado com aquele homem.

_ Que forte? Aquele, talvez? – E o desconhecido estendia um braço para indicar alguma coisa.” (22)

E o tenente continua sua caminhada, revelando-se também aí, junto com a sensação de distância ainda a percorrer, um clima desconfortável de ‘impressão’ de atraso, de não haver partido em tempo, considerando-se que o que ele procurava talvez nem existisse mais. A primeira impressão que temos então, ao compararmos livro e filme, é que enquanto para o escritor o sentido da espera vai se caracterizar em conformidade a uma consciência *a priori* da inutilidade da busca, amenizada com as tentativas de aproximação com o desconhecido e o nascimento de alguma esperança perante o novo, para o diretor o caminho é inverso. O que vemos nas primeiras cenas do filme é que só a perda gradual dessa esperança, advinda dos acontecimentos *externos*, as dificuldades, a ausência de solidariedade, é que vai transformar essa espera num ‘futuro glorioso’, em reconhecimento forçado do fracasso, sendo este um caminho longo e torturante pois a esperança é renovada a cada mínimo acontecimento, até o fim.

Ou seja, o que notamos na apresentação desse personagem é que ele é possível de ser entendido tanto como sujeito causador de seu destino, como também vítima de um futuro que já lhe foi determinado. Se seguirmos à risca os princípios da filosofia de Jean-Paul Sartre, que, em essência, prega que ‘o homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo’, teríamos, no herói de Buzzati, este ser responsável por seu destino e agente de seu próprio sofrimento, arriscando trilhar um caminho inóspito porque este lhe parece ser o único modo

de dar sentido à sua vida. Enquanto o mesmo personagem transposto para a tela assume um ar de des-compromisso em relação à sua própria sorte, ao menos inicialmente. A *espera*, a busca, pode portanto, ser caracterizada de maneira passiva ou ativa, claro que o resultado – a angústia, o sentimento de inutilidade e a constatação que o grande momento de glória reservado a todos seja a morte – é o mesmo. Mas o tratamento ideológico – ou filosófico – dado por Valerio Zurlini provoca um deslocamento no ponto de vista da história, ora humanizando ora sacralizando o personagem.

No mais, a adaptação segue acompanhando o traço literário – principalmente no que diz respeito à atemporalidade, já observada por Antonio Candido – do romance ser ambíguo no que diz respeito ao espaço e à época; além de não dar dicas precisas sobre a localização, nem geográfica nem temporal da história, também não se preocupa com o envelhecimento natural de coisas e pessoas que deveria ocorrer ao passar de tantos anos: “...*Quer dizer que são tomadas cautelas para desmanchar também a cronologia, inclusive porque não há sinal de mudança nas armas, nos uniformes, objetos ao longo de uma ação que dura mais de trinta anos.*”(23). No filme também o tempo passa sem nenhum aviso ou sinal concreto de envelhecimento ou desolação, somente Drogo tem os cabelos embranquecidos, denotando muito mais sua saúde frágil do que necessariamente a passagem do tempo. Mas mesmo nesse aspecto, apesar de não haver mudança nas pessoas ou objetos, no romance podemos acompanhar a *descrição* do silêncio, das paredes e o isolamento do soldado logo em sua chegada com os ruídos cotidianos que ouvia de seu quarto, funcionando como uma suspensão do tempo. Coisas que são suprimidas na filmagem, amenizando, de uma certa maneira, a angústia do personagem, pois não havendo a morosidade explícita do passar do tempo, não há também, *de imediato*, a consciência da inutilidade da espera; mas, de qualquer modo ressaltamos que a esperança do soldado zurliniano é também pausada e silenciosa.

Outro diferencial que vai além das questões de adaptação – estando muito mais ligado ao fato dos personagens de Valerio Zurlini serem sempre ignorantes com relação ao destino que os aguarda – é a maneira como o diretor encurta a travessia de Drogo até o Forte, tirando fora o cansaço da caminhada, amenizando inclusive sua sede, literalmente, ao colocar, na seqüência do encontro com o capitão, a oferta de uma caneca de água, enquanto no romance ele apenas ouve o chacoalhar do líquido no cantil, aumentando assim seu desespero; economizando também as dúvidas e a desilusão do personagem com a distância e a incerteza sobre a existência do Forte. Mas, notadamente, ele exclui a noite em que o soldado passa sozinho, quando ele interioriza o medo do desconhecido e até as “*batidas do casco de seu cavalo no chão*” lhe soam “*de modo antipático e esquisito*”. Também, no romance, na

primeira visão do Forte seu pensamento já não era alentador: “Ah, voltar! Não ultrapassar sequer a soleira daquele forte e descer à planície, à sua cidade, aos velhos hábitos!”(24) Dicas, ignoradas por Zurlini, que elucidam, de uma certa maneira, que o sujeito *sabe* o destino que o espera e mesmo assim segue em frente. Há uma ambigüidade aí em *poder* traçar o próprio destino e, mesmo assim, optar por abraçar o que se prenuncia. Embora a questão da liberdade esteja presente, uma vez feita a escolha pela nulidade, não há mais reação (admitindo-se que a primeira escolha cancele qualquer novidade). No entanto, no filme, o ‘ir em frente’, não é uma escolha, mas caminho natural, porque a consciência é justamente embotada pela esperança, que sempre brilha antes do desfecho fatal.

Neste recorte das diferenças entre o romance e o filme *O Deserto dos Tártaros*, é interessante observar que os personagens zurlinianos vão sendo envolvidos na trama de um mau destino, sem perceber e sem que eles possam escapar, a não ser quando dispostos a repassar suas vidas, mas mesmo assim, a redenção alcançada não é exatamente a felicidade. Ao analisarmos, portanto, essa ‘economia’ nas primeiras seqüências do filme, notamos que, talvez, haja uma certa artimanha, por parte do diretor, em fazer com que o espectador também tenha alguma esperança naquela empreitada, mesmo já conhecendo a história, ainda mais porque conduzido sempre pelo olhar inocente do protagonista, e só perceba, também ele, espectador, aos poucos, quão inglória seria aquela viagem. Concluímos com isto que enquanto a angústia, o desejo de fuga, de não aceitação pacífica daquele destino, é *condição* de sofrimento e desilusão constante no personagem de Dino Buzzati, em Zurlini, esses sentimentos são uma *conseqüência* da tentativa de enquadramento no mundo dos *outros*, ato de constante risco.

A ruptura com o mundo anterior ou mesmo com o mundo exterior é característica dos personagens zurlinianos, e também está obviamente presente no romance de Buzzati, mas, enquanto os primeiros *precisam* abandonar o passado para ter alguma chance no futuro – mas só percebem isso quando o futuro lhes acena de forma concreta –, a construção da desesperança e tentativa de recomeço no segundo se dá *conforme* a ocorrência da *sensação* de um presente malogrado. O Forte é a metáfora do estar fora, é a rua, o mundo a ser conquistado; o desejo de voltar do soldado Drogo é o desejo natural de proteção: voltar ao seio materno, ao aconchego da casa, dos amigos. Movimento que não encontramos na postura limite entre a consciência e a inconsciência com a qual Zurlini lança seus personagens, sempre dispostos a enfrentar o desconhecido, pois, para o diretor, a desilusão é um atributo externo, de fora para dentro – sua conduta é a que no mundo não há salvação, se salvação houver, ela está dentro – mas é para fora que se caminha, voltar nunca está em questão.

E, neste ponto, o veio cristão do diretor assinala – repassando a sina de Cristo, a quem só foram permitidos alguns momentos de fraqueza, e assim mesmo às vésperas de seu sacrifício – a busca pelo ‘momento de glória’, que permanece inalterada até o fim, permeada pela esperança de redenção. Sendo isto o que mais interessa ao diretor, na maior parte das vezes tomado por um pessimismo exacerbado, a possibilidade de retirar de seus personagens até esse último momento de redenção. Trinta anos depois, Drogo é mandado para casa no dia exato em que se pode avistar o inimigo na fronteira, sua morte não é ‘coroada por louros’, se houvesse uma consciência prévia (ou seja, se a esperança não triunfasse antes da consciência), o impacto talvez fosse menor. Não é o que acontece com o romance de Dino Buzzati, mais fiel talvez aos preceitos sartrianos, onde a consciência e mal-estar sempre prevalecem e é dado ao leitor compactuar com o personagem a aflição de cada momento que passa, o ter paciência com a repetição, o ir se enredando cada vez mais numa trama monótona e sem volta, apesar de algum desejo insistente de retornar, enquanto em Zurlini, de uma certa maneira, o sofrimento *em si*, é a única salvação.

Desta maneira o compasso de espera se constitui como idealizador. Por um lado nos remete ao desejo que propulsiona o encontro com o desconhecido, e este mundo novo – encontrado pelo *desejo* de quem procura – nada mais é do que a projeção do que já se esperava encontrar, daí a angústia sempre balizada pela esperança, num jogo de amor à própria desventura. Por outro, este ‘viajante’ parte porque está pronto, porque chegou a *sua* hora e ele obedece como realmente um soldado que não aprendeu a desejar, e o desconhecido passa a ser realmente o estrangeiro que surge para justificar a caminhada, para nomear a sua escolha. No capítulo “A imagem-afecção: qualidades, potências, espaços quaisquer”, Gilles Deleuze, ao dissertar sobre a questão da luz e sombra na construção do espaço, teoriza com os filósofos:

“De Pascal a Kierkegaard desenvolvia-se uma idéia muito interessante: a alternativa não se apóia nos termos da escolha e sim nos modos de existência de quem escolhe. É que há escolhas que só podem ser feitas se estivermos convencidos de que não há escolha, seja em virtude de uma necessidade moral (o bem, o dever), seja em virtude de uma necessidade física (o estado de coisas, a situação), ou em virtude de uma necessidade psicológica (o desejo que se tem de alguma coisa). A escolha espiritual se faz entre o modo de existência daquele que escolhe desde que não saiba, e o modo de existência daquele que sabe que se trata de escolher. É como se houvesse uma escolha da escolha ou da não-escolha. Se tomo consciência da escolha, já há, portanto, escolhas que não posso mais fazer, e modos de

existência que não posso mais levar, todos aqueles que levava acaso me persuadissem de que ‘não havia escolha’” (25).

Teoria que parece poder ilustrar bem os dois tipos de comportamento cabíveis no mesmo personagem, impressos na escrita e na imagem. O soldado Drogo, do romance, tem a ‘consciência da escolha’, e participamos, através de seu fluxo de pensamento – ou informados pelo narrador –, do sofrimento que isso acarreta: uma vez dado o primeiro passo, não haver mais escolha a fazer. E o Drogo das imagens de Zurlini caminha em direção ao seu destino, sofrendo as vicissitudes daquele tempo, como se não soubesse ser ele o responsável por aqueles trinta anos à espera de uma significação.

De qualquer maneira, o que dá sentido a essa existência, a essa espera, consciente ou não, é o *outro*. São os Tártaros que, de uma hora para outra, podem invadir a fronteira, são os bárbaros que, como dita o poema, frustram com sua ausência, o cotidiano de uma cidade inteira, daí a desolação final do poeta: “*Ah, eles eram uma solução*”. A diferença da marcação do tempo e caracterização da espera, talvez esteja mesmo no poder de intimidade da escrita e na longa exposição dos rostos – expressões – possibilitada pela câmera e todos os recursos fílmicos. As seqüências internas do Forte, onde se dará – ou não – a adaptação de Giovanni Drogo ao castelo e seu relacionamento com os diversos tipos que ali se encontram, tendem a diminuir um pouco (agora por conta dos diálogos) essa espécie de desencontro entre os ‘dois tenentes’ que traçamos nesta análise. Mas, uma vez comparados e revelados pelo filtro de duas lentes distintas: a câmera, que confunde a angústia esboçada do personagem com o fundo desértico – a imagem do vazio estando *fora*, portanto – e a escrita que registra, pela descrição exaustiva de gestos e acontecimentos repetidos, essa mesma angústia, estes ‘dois’ tenentes sempre irão coexistir. Um carecendo da linguagem para se expressar, o outro da imagem silenciosa da imensidão do deserto.

Talvez seja a isto que Zurlini chama de *interpretação* do filme, a possibilidade de desmembrá-lo, mesmo que em essência a história não seja modificada.

* * *

C – A Dimensão do Silêncio

“Silêncio número um, o do universo”

Pascal

“Parlavi anche tu, come tutti nella villa, a bassa voce, avevi acquistato la dimensione del silenzio.”

Vasco Pratolini

Repassando todos os filmes de Valerio Zurlini, mesmo que de maneira superficial, percebe-se que seu tema recorrente (ao menos em seis de seus oito longas-metragens) é a constatação da impossibilidade das relações, ou, nas palavras do próprio diretor, *“da validade delas”*. O problema da solidão remediada no encontro do *outro*, possibilitando, desta maneira, o encontro de si mesmo, está registrado em situações as mais diversas, seja no desencontro de classes sociais, nas diferenças de idade, de ideologia, do esfacelamento familiar, ou seja ainda na tentativa de encontrar um lugar no mundo. O desenlace dessas narrativas, longe de compor um final feliz, atesta um estado de consciência só alcançado depois de uma estadia no deserto, para usar aqui uma simbologia cristã, lembrando também seus vários desdobramentos: o martírio, a privação, a hostilidade, a guerra. Todos significando uma preparação para um momento de plenitude, geralmente representado pela morte. Este é, portanto, um mundo à parte de uma felicidade comum sonhada, sendo antes, um mundo onde as pessoas, os personagens, almejam um *entendimento* sobre a própria existência. Os recursos usados pelo diretor, como a valorização do silêncio, do olhar contemplativo, das pausas e cenários vazios de personagens, vão dando forma a esta espécie de demonstração da condição humana.

Pascal, um dos filósofos lidos por Valerio Zurlini, em um de seus *Pensamentos*, afirma: “*É preciso conhecer-se a si mesmo; se isso não servisse para encontrar a verdade, serviria ao menos para regular a vida, e não há nada mais justo.*”(26) É claro que a questão do conhecer-se a si mesmo remonta aos primórdios da filosofia e teríamos um sem número de citações para ilustrar esta ‘busca’ dos personagens zurlinianos, mas citamos Pascal porque a visão do infinito, tanto espacial quanto temporal, e a atitude necessária de contemplação do homem diante do universo, ocupou grande parte de seus escritos. Sendo que o mais importante neste estudo é o que se pode extrair desta reflexão sobre o *silêncio*, para uma compreensão, senão da pequenez humana na sua relação com o universo e seu possível criador, mas com a compreensão do sentimento de angústia diante das várias e imensas possibilidades do homem em relação ao universo e a si mesmo. O problema da angústia que tratamos, portanto, não é o da falta de perspectiva ou da falta de crença, ou, com isto, a conseqüente certeza da ausência de Deus, mas sim a angústia criada pela percepção da *distância* absurda que há entre criador e criatura, o que significaria dizer, em termos menos religiosos, entre o indivíduo e aquele que o faz reconhecer-se como tal: o *outro*. A distância entre o desejo e a perfeição que há em realizá-lo; a distância entre a disponibilidade para a busca e a sensação de inutilidade ao fim do caminho. O encontro com o *outro*, que, por identificação acaba se tornando seu duplo, é o encontro com Deus, o que equivaleria dizer, o encontro com a morte, mediado pelo profundo silêncio da compreensão.

Lucian Goldman, em seu trabalho intitulado *Le Dieu Caché*, ao analisar os fragmentos de Pascal, fala da “*solidão do homem entre o mundo cego e o Deus escondido e mudo*”(27). Solidão angustiante, mas que só o homem pode sentir por *saber* de sua existência e seus limites (grande diferencial humano perante o Universo, segundo Pascal). Mesmo assim, podemos arriscar dizer que haja uma diferença entre esta mudez divina, que se constitui como ausência total de consolo, e o silêncio que se constrói para substituir o falatório desordenado do mundo em contínua mutação. Os personagens zurlinianos, em alguns momentos que são reveladores, abstraem-se do ambiente, formando uma redoma que abrange somente o assunto principal. Para ficar em apenas três exemplos: o encontro na seqüência do final da escada, entre Lorenzo e Aida, com o corte rápido para outra cena, em *A Moça com a Valise*; o quanto (tempo de duração diegético) os dois irmãos conseguem se olhar de tão perto no leito do hospital, até o mais velho cair em pranto, sem pronunciar uma única palavra, em *Dois Destinos*; o eterno jogo de olhares entre casais desencontrados em vários filmes, mas mais perfeitamente bem acabado em *A Primeira Noite de Tranqüilidade*. A narrativa zurliniana, desta maneira, conta muito mais com pressupostos do que com os fatos propriamente ditos, ou

seja, o distanciamento entre o fato dado e o indivíduo, cuja aproximação – coincidência entre sujeito e acontecimento –, que aprendemos ser somente possível através da *mediação* proporcionada pelo discurso narrativo (28), vai se valer, no modo de filmar de Valerio Zurlini, também de um silêncio elucidativo, que passa a ser uma outra forma de comunicação e, portanto, de aproximação. E é este silêncio, são estas pausas, estes congelamentos de imagem que contam a história, que explicam a angústia de seus personagens, substituindo muitas vezes a voz narrativa.

Não se trata apenas da pausa entre as falas ou da freqüente ausência de diálogos em determinadas situações, mas do silêncio que há na continuidade da narrativa, na supressão de informações, nas elipses temporais que vão desconstruindo uma realidade em favor de um mundo à parte, geralmente pertencente apenas ao campo da memória, não necessariamente fiel aos fatos. Isto porque nem sempre o passado está completamente disponível para embasar a realidade, dependendo da maneira como é buscado e dos vazios causados pela distância temporal, sendo que esses vazios não se constituem como lacunas irremediáveis, mas apenas retardamentos. Henry James, em seus ensaios em forma de prefácios, ao explicar o processo criativo na escrita de “Os Papéis de Aspern”, faz uma analogia com a proximidade do passado como se este estivesse separado do presente apenas por um espaço alcançável pela distância de “um braço”, e que, mesmo na *disposição* de olhar para o outro lado, “*o elemento da apreciação se contrai – assim como o charme de olhar por cima da sebe para outro jardim se quebra quando surge uma sucessão de sebes.*” Parafraseando o autor, o que se pretendia perceber do passado passa por filtros que transgridem, de uma certa maneira, o objetivo do que estava sendo buscado, causando vazios, silêncios intermitentes, que também são informações, por isto insistimos que esses ocultamentos emprestam ordem à narrativa. “*Nós nos dividimos, é claro, entre gostar de sentir o passado estranho e gostar de senti-lo familiar; a complicação reside, com vistas à intensidade, em captá-lo no momento em que os pratos da balança pendem no equilíbrio certo.*”(29).

Lembramos, com isto, que há diferentes modos de silêncio, aquele que suprime, oculta, esconde, engana; e aquele que revela, clareia, exemplifica, sendo que este se constitui quase como uma fala. Para seguir na linha de Lucian Goldman, destacamos na versão de Racine(30) da tragédia grega *Fedra*, um tipo de silêncio que entra como recurso do enredo, sendo um silêncio anunciado. A peça se solidifica a partir deste mote, primeiro a importância do silêncio mantido por anos pela Rainha – de seu amor pelo enteado –; depois, o silêncio mantido por Hipólito, contra a sua própria defesa, ao calar-se diante das acusações de seu pai – para não ferir-lhe os sentimentos e a honra. Este silêncio, decidido por uma mulher ainda

virtuosa – antes de ouvir os conselhos funestos de sua ama – e o escolhido pelo filho absolutamente leal, oculta, como uma mentira boa, a calúnia, a injustiça, a dor. Silêncio que, ao ter seu conteúdo revelado no fim da tragédia, preenche a lógica do encadeamento dos fatos. Mas este tipo de ocultamento dos fatos, recurso comum ao desenvolvimento da trama ficcional, ao contrário do anterior, não é um silêncio perturbador em si mesmo, não é, portanto, um silêncio nem substancial, nem existencial, mas sim um silêncio circunstancial.

Usamos este exemplo para esclarecer que o silêncio que nos interessa no cinema de Valerio Zurlini não é o que serve ao enredo, mas um silêncio externo à narrativa, que *acontece* como opção de não contar aquela história plenamente, porque o que interessa está *entre* os acontecimentos, o que realmente interessa está na disposição da busca desses acontecimentos, mesmo que necessariamente intermediados por outras histórias no meio do caminho; caracterizando, portanto, a reação das personagens, independente do destino que tenham que cumprir e também no modo como o cumprem. Se pensarmos individualmente, não há nenhuma exaltação nos personagens zurlinianos, sejam criações suas ou adaptadas de romances, eles são absolutamente comuns, o que os diferencia é um toque de infelicidade quase almejado, sem explicação, a não ser pelo *modo* como olham o caminho que irão trilhar. O silêncio que ronda as falas, que está presente nas paisagens solitárias e inóspitas, e, principalmente, que vai descortinando diferentes traços em *closes* dos mesmos rostos, este sim, é substancial, porque se constitui como matéria do que virá; e existencial, porque pré-anuncia talvez a única condição que diferencia um ser humano do outro, que é a consciência do mal (mal como o irremediável, não necessariamente a maldade). Para ficarmos somente nos nossos três principais filmes: é o olhar do soldado Drogo na direção da imensidão do deserto e a câmera em seu rosto, mostrando-o cada vez mais envelhecido e debilitado, que denuncia a lenta agonia de uma vida inglória, em *O Deserto dos Tártaros*; são as caminhadas pelo cais do professor Daniele, em *A Primeira Noite de Tranqüilidade*, que praticamente anulam os últimos acontecimentos, que anunciam seu estado de morte, antes mesmo da real, física, chegar (31); é o eterno estado de acossado do personagem Enrico de *Dois Destinos*, fixado, como iremos discutir mais a frente, em ângulos retos e longos *closes* em seu rosto, que o classifica para a verdadeira expiação de sua vida, que é de finalmente encontrar e definitivamente perder, ao mesmo tempo. Em todos os casos a busca inútil é dada como fundamento silencioso da narrativa.

Notas:

1- Informações biográficas retiradas das seguintes fontes:

-Minotti, Gianluca. Valerio Zurlini. Milano: Editrice Il Castoro, 2001.

-Sadoul, Georges. Dictionnaires des Cinéastes. Paris: Editions du Seuil, 1977.

-Sites: imagesjournal – 12/04/2007 / italica.rai – 6/09/2007/ Rai international on line – 11/2006.

2- Gili, Jean. “Percorso di un’opera”. In: Martini, Giacomo (org.). *Una Regione piena di Cinema – Valerio Zurlini*. Roma: Cinecittà Holding, 2000, p. 36.

3- Gili, Jean. “Intervista a Valerio Zurlini”. In: Martini, Giacomo (org). Op. cit. p. 9 – 28.

4- Segue abaixo a relação de títulos da sua produção de curtas-metragens, realizada no período que se estendeu de 1950 a 1955. Os títulos de cinco deles, que fizeram parte da Retrospectiva sobre Valerio Zurlini que aconteceu na 25^a. *Mostra de Cinema*, estarão acompanhados da tradução:

- Racconto del Mare (1950)
- Sorrida... Prego (1951)
- Favola del Cappello (1951)
- Miniature (1951)
- Pugilatori (1951) (Os Boxeadores)
- Il Gioiello degli Estensi (1952)
- I Blues della Domenica (1952)
- Il Mercato delle Facce (1952) (O Mercado das Faces)
- Serenata da un Soldo (1953) (Serenata de um Vintém)
- La Stazione (1953) (A Estação)
- Soldati in Città (1953) (Soldados na Cidade)
- Ventotto Tonnellate (1953)
- Medioevo Minore (1955)

Informações sobre os curtas-metragens retiradas de Minotti, Gianluca. , *Op. cit.* , e do catálogo da 25ª. *Mostra BR de Cinema*. São Paulo: BR/Governo Federal, 2001, p. 144-151.

5- Segundo depoimento do assistente de direção Florestano Vancini, recolhido nos extras do DVD com cópia restaurada de *Verão Violento*, lançado pela Versátil Vídeos, 2007.

6- Lembramos que este recurso também foi utilizado por Ettore Scola, em seu filme *Una Giornata Particolare*, de 1977.

7- Depoimento recolhido no DVD *Verão Violento*, *cit.*

8- O livre trânsito de Zurlini entre as artes deve-se, além de seu gosto pessoal, à maneira como ele teve acesso a este mundo, primeiro como modo de sobrevivência e, em seguida, abandonando de vez as obrigações familiares (diplomando-se em Direito e jamais exercendo a profissão). “*O encontro de Zurlini com a arte e, em particular, com a pintura, foi casual. Como casual, de outro lado, o encontro com o cinema. Nem em um nem em outro, ele concluiu um percurso formativo regulamentar; foi um autodidata; com toda a impetuosidade e ingenuidade.*” (Masoni, Tullio. “La Città nel deserto (fra cinema e pittura)”. In: Martini, Giacomo (org). *Op. cit.* p. 45.)

9 – O pintor e ensaísta Carlo Carrá (1881-1966), foi influenciado por várias fases em sua arte, desde o metafísico De Chirico até pinturas mais clássicas. Mas seu interesse por paisagens marinhas e o uso de tons claros, acaba por despertar maior atenção de Zurlini.

10- A canção *Temptation*, de Nacio Herb Brown e Arthur Freed, foi bastante popular nos anos de 1940/50.

11- O filme *Guendalina*, com roteiro de Valerio Zurlini, acabou sendo filmado por Alberto Lattuada, em 1956, tendo como protagonista a atriz Jacqueline Sassard, que viria a ser mulher de Zurlini mais tarde. A história conta o amor interrompido de um casal por conta das diferenças sociais, ela uma moça da classe alta que, ao passar as férias na casa de verão da família, se apaixona por um modesto estudante. Tema bastante caro ao nosso diretor.

12- *Il Giardino dei Finzi-Contini (O Jardim dos Finzi Contini)*, filme dirigido por Vittorio De Sica, em 1971, trata da perseguição dos judeus na Itália, o que, por si só, já justificaria o interesse de Zurlini, em se tratando de um tema que denuncia a participação controversa dos italianos na guerra. Mas os personagens do romance de Giorgio Bassani ocupam uma posição de desconforto em relação ao mundo em que vivem, à situação a que são expostos e à sensação de total desamparo e duplicidade perante a existência, muito semelhante àquela experimentada pelos personagens zurlinianos. Como podemos ver na análise de Nancy Rozenchan: “*o indivíduo só, incompreendido, isolado em uma realidade não passível de modificações, em um mundo hostil e inexoravelmente igual.*” Além de uma inadequação com os novos valores estabelecidos com o pós-guerra e uma tentativa de encontrar no passado, nas raízes ainda não esfaceladas da família, um movimento de continuidade, para escapar do que a autora coloca como “*incapacidade de inserir-se conscientemente na realidade contemporânea.*” “O Jardim dos Finzi-Contini: o ocaso de uma continuidade”. In: *Revista Italianística*. São Paulo: Humanitas, ano IV, n. 4, 1996, ps. 104-106.

13- Texto de Carlos Reichenbach, “Poética cinematográfica que aspira à síntese”, publicado no Suplemento Cultura de O Estado de S. Paulo, em 6 de setembro de 2007, p. 2, à propósito do lançamento dos primeiros filmes de Zurlini, em DVD.

14- Através de fragmentos encontrados de discípulos do filósofo grego Pitágoras conhecemos suas descobertas matemáticas e também sua teoria musical. Para ele, a ordenação numérica era o princípio de todas as coisas e a responsável pela organização do Cosmos. Encontramos em estudo realizado por Nietzsche, o seguinte comentário: “*A música, com efeito, é o melhor exemplo do que queriam dizer os pitagóricos. A música, como tal, só existe em nossos nervos e em nosso cérebro; fora de nós ou em si mesma (no sentido de Locke), compõe-se somente de relações numéricas quanto ao ritmo, se se trata de sua quantidade, e quanto à tonalidade, se se trata de sua qualidade, conforme se considere o elemento harmônico ou o elemento rítmico. No mesmo sentido, poder-se-ia exprimir o ser do universo, do qual a música é, pelo menos em certo sentido, a imagem, exclusivamente com o auxílio de números.*” (*O Nascimento da Filosofia na Época da Tragédia Grega*. In: *Pré-Socráticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 56.). Se pensamos então em termos da harmonia musical, onde o espaço entre as notas é que produz o ritmo, podemos traçar este paralelo entre o dito e o não dito, a fala e a pausa, o olhar e o silêncio, que expressam o sentimento na narrativa zurliniana.

- 15 - Tarkovski, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 23.
- 16- Piero De Bernardi e Leo Benvenuti, roteiristas que já haviam trabalhado neste romance que, a princípio, seria dirigido por Gillo Pontecorvo; posteriormente, Valerio Zurlini foi chamado por Morris Ergas para filmá-lo.
- 17- Catálogo da Mostra – *cit.*, p. 150.
- 18- Do projeto coletivo *Vangelo 70*, que saiu com o nome de *Amore e Rabbia*, em 1969, numa co-produção França/Itália, participaram, com episódios, os diretores: Bernardo Bertolucci (*Agonia*), Marco Bellocchio (*Discutiamo, discutiamo*), Jean-Luc Godard (*L'Amore*), Carlo Lizzani (*L'Indifferenza*) e Pier Paolo Pasolini (*La Sequenza del fiore di carta*). (Informações obtidas no site: LeeLibros.com. biblioteca de Sedice.)
- 19- Brunetta, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano*. 2 v. Laterza: Roma-Bari, v. II., 1998, p. 251.
- 20- Candido, Antonio. “Quatro Esperas”. In: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1998, p.155-161.
- 21- Buzzati, Dino. *O Deserto dos Tártaros*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 10.
- 22- Op. cit., p. 13.
- 23- Candido, Antonio. *Op. cit.*, p. 184.
- 24- Buzzati, Dino. *Op. cit.*, p. 24.
- 25- Deleuze, Gilles. *Cinema . A imagem – movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 146.
- 26- Pascal. *Pensamentos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, fr.60, pg.55.
- 27- Goldman, Lucian. *Le Dieu Caché*. Paris: Gallimard, 1959.

28- Reflexão a partir de anotações de aula do curso: “Análise de Filmes, Crítica de Cinema”, ministrado por Ismail Xavier, no primeiro semestre de 2004.

29- James, Henry. “Prefácio a ‘Os Papéis de Aspern’”. In: *A Arte do Romance*. São Paulo: Globo, 2003, p. 225-226.

30- Fontes, Joaquim Brasil (org. e trad.). *Hipólito e Fedra – Três Tragédias*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

31- Sobre este aspecto, da morte em vida do personagem, encontramos no depoimento de Antonio Gonçalves Filho, a propósito de sua apresentação da cópia para DVD do filme *A Primeira Noite de Tranquilidade* (Versátil - 2007), a seguinte afirmação: “*As relações familiares que definem a personalidade de alguém, que são relações incômodas, aparecem na hora que a pessoa / o personagem morre. Vem à tona toda a vida dele, este é o paradoxo, o que era esta vida dele antes, se ele estava morto ou não diante disto. Se a família dele provocou uma morte social (...) no final, esta família negada no início, aparece, seus remanescentes estão lá (aqueles que causaram a morte social do personagem) e estão mais mortos do que ele (...) isto no epílogo do filme, o que, de alguma forma, define esta relação vida-morte que já estava presente na principal seqüência do filme que é a da visita à Madonna, que mostra esta tristeza de estar gerando um filho para ser morto...*”.

* * *

II

O DESENHO DA AUSÊNCIA

“Cronaca Familiare – Dois Destinos”

A – O Filme

*“O mundo caminha levado por afinidades
afetivas, seja no Bem como no Mal.”*

Vasco Pratolini.

Dois Destinos (Cronaca Familiare), de 1962, é, da obra de Valerio Zurlini, o filme mais significativo no que tange ao estilo e preocupações centrais do diretor, como já destacadas: a questão do silêncio, como ponto referencial; do olhar e da contemplação de detalhes que circunscrevem as ações. Retrata com extrema elegância a composição da memória em conformidade ao meio externo e, ainda, é capaz de circular entre um espaço e outro, o externo e o interno, através de elipses narrativas que vão sendo desenhadas por uma câmera paciente e precisa. Dizemos que essas elipses narrativas traçam um desenho, no modo de filmar de Zurlini, no sentido de composição, o que está não dito num determinado ponto, forma um traço de continuidade com o próximo corte, a próxima elipse, formando uma lógica entre as ausências que se constitui, afinal, em um modo de contar a história. Não se trata, portanto, de classificar essas elipses em mensuráveis ou indefinidas, identificando, desta maneira, uma continuidade na sequência seguinte ou a presença de algo que nos remeta ao tempo passado, como nos aponta Noel Burch (1). Mas de ressaltar o significado delas dentro de uma narrativa toda apoiada em *flashbacks* constituídos pela memória do narrador e protagonista; o significado que existe por trás – ou para além – do recurso cinematográfico de inserir o tempo real no tempo diegético. Dentro do cinema clássico de Valerio Zurlini é possível encontrar essa ruptura, senão da forma, mas da significação desses lapsos de tempo.

Esta memória, que está sendo *oferecida*, é também apresentada de maneira peculiar pelo narrador, pois, nem sempre, como veremos, é condizente com seu tempo, mas, aliada à exposição da interioridade e subjetividade dos personagens, faz com que tal narrativa percorra a ordem dos acontecimentos ditados por eles e não ao contrário. Pois sabemos que uma narrativa tradicional alia fatos externos a um conjunto de impressões pessoais, proporcionando um embasamento histórico ao seu relato. E, uma história que pretende narrar os acontecimentos de uma vida a partir dos dados da memória, também recorrerá aos acontecimentos externos para viabilizar uma veracidade nesses fatos. Mas o que entendemos aqui é que a memória do personagem ultrapassa a importância de uma conferência com a realidade, dando vazão, desta maneira, ao sentimento, e o que dele se extrai, dos protagonistas. A narrativa no cinema de Zurlini, portanto, vai sugerindo uma forma que dará campo aos acontecimentos externos, sem que estes, no entanto, tornem-se o centro da atenção. O espectador logo percebe que saber o futuro dos dois irmãos, protagonistas deste filme, conforme os fatos se deram, não é a proposta central, mas focalizá-los num movimento de reflexão e inflexão é que trará à tona uma verdade, antes inconcebida, tanto para a elaboração da consciência do narrador, quanto para a relação com a História que o circunscreve. Contando, inclusive, com a relatividade que o conceito de verdade pode ter num contexto ficcional – mesmo que esta ficção retrate uma época real – como explicitado por Antonio Candido:

“O termo “verdade” quando usado com referência a obras de arte ou de ficção tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como a genuidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda – de ordem filosófica, psicológica ou sociológica – da realidade.” (2)

E, ao recorrermos à leitura do romance *Cronaca Familiare* de Vasco Pratolini, adaptado por Zurlini, nos deparamos, logo no início, justo com uma advertência “ao leitor”, onde o escritor faz questão de deixar claro: “Este livro não é uma obra de fantasia. É um colóquio do autor com seu irmão morto. O autor, escrevendo, procurava consolo, nada mais. Ele tem remorso por haver apenas intuído a espiritualidade do irmão, e muito tarde. Estas páginas se oferecem, portanto, como uma estéril expiação.” Trata-se, portanto, de um tributo

ao irmão morto, tardiamente compreendido por ele, em que se pretende apaziguar a própria culpa. E o que segue é um discurso em primeira pessoa, onde o narrador/personagem começa a contar sua vida através da lembrança mais longínqua que tem da sua infância: o dia da morte de sua mãe. Narrando partes escolhidas de sua trajetória onde se encaixam os encontros e desencontros com esse irmão, tirado de seu convívio desde muito cedo, numa sucessão de acontecimentos apresentados como reais (não ficcionais, portanto), embaralhados por sentimentos que só podem se revelar, quando desembaraçados pelos dedos – hábeis – da memória. E ainda assim, um pouco mais elucidados, porque vão sendo permeados pelo contexto histórico: a guerra, a escassez, o embate de classes sociais. Formando, dessa maneira, uma linha rastreadora paralela ao mundo real, para chegar, finalmente, na história narrada. Mas como nem romance nem filme se explicitam de forma documental, vamos nos valer, em nossa análise fílmica, da liberdade com a qual a memória deste narrador transita entre o que aconteceu e o que “poderia ter acontecido”, o que significaria dizer entre a “ficção” e a “realidade”, mas, também, entre o que se deu e o que se *desejaria* que tivesse acontecido, na história particular e íntima dos dois irmãos.

Em resumo, a história é a que segue:

Dois irmãos (interpretados por Marcello Mastroianni, como Enrico, o mais velho e Jacques Perrin, como Dino/Lorenzo), após a morte prematura da mãe por complicações no parto do mais novo, acabam vivendo separados. Enquanto o mais velho, então com oito anos, vai viver com a avó materna, uma vida simples e repleta de limitações financeiras, o mais novo, Dino, por conta de seus atributos e encantos físicos – ele era um bebê loiro de olhos claros e face rosada – é adotado pelo Sr. Salocchi, mordomo de um barão inglês. Lorenzo, como passa a ser chamado, será criado num ambiente social completamente diferente e viverá protegido de qualquer privação até que, passados alguns anos, eles voltam a se encontrar. Mas estes reencontros, que se darão ao longo de dez anos, serão marcados por uma sucessão de desafios, acarretados por um mundo completamente mudado, não só o cotidiano e fatos pessoais da vida de cada um, como com o advento da Segunda Guerra; culminando, ainda, com a descoberta, no decorrer do tempo, da saúde frágil e conseqüente morte de Lorenzo. O relato do narrador (que seria o autor da história e também o protagonista), é feito em *flashback*, como num mergulho em sua memória, com freqüentes voltas ao momento presente, ponto inicial da narrativa, quando Enrico, após receber a notícia fatal, vai para o seu apartamento e, a partir da paisagem de um quadro em sua parede, começa seu relato. Em um

tom arrastado, mais como quem quer entender do que propriamente contar, suas memórias envolvem tanto o que ele presenciou como o que ele imagina ter acontecido, assim como alguns acontecimentos que teriam ocorrido quando ele não estava presente. Desta maneira, os dois irmãos vão sendo apresentados ao espectador ao mesmo tempo em que vão, eles mesmos, re-conhecendo-se mais intimamente. A narrativa, além de acompanhar a lenta agonia dos dois irmãos, um que sofre porque está morrendo e o outro que sofre ao descobrir o amor tardio que sente por ele, vai reatando, de maneira lenta e gradual, a história pregressa desta família desfeita pelas adversidades: a morte prematura da mãe, o abandono dos filhos pelo pai, a avó viúva que se vê impotente para cuidar dos dois netos. Conciliando, cada um a seu tempo, o destino de todos eles.

* * *

O diretor e roteirista Valerio Zurlini (acompanhado nesta adaptação por Mario Missiroli e pelo próprio Vasco Pratolini), apesar de atender com certa fidelidade à forma narrativa do romance, vai se valer exatamente de um efeito presença/ausência, já explicitamente pontuado pelo romancista; sendo a presença mais uma necessidade de se afirmar como *verdade*, para efetuar, em termos visuais, a *sua* história, e a ausência uma falta, talvez intencional, de comprometimento com ela (a verdade). Como se pode observar, logo no início do filme, quando, ao som de uma máquina de escrever (som que materializa antecipadamente o ambiente a ser mostrado), o diretor abre a tela para mostrar, em primeiro plano, fotografias de época que, praticamente, falam por si mesmas: a imagem de uma senhora, um menino e um nenê no colo de uma ama seca (mais tarde o espectador pode perceber que a foto retrata os personagens). Denotando, logo de saída, o que não está ali, o que se perdeu no tempo e carece de registro para não se perder definitivamente. Pode-se observar um cuidado técnico na focalização de alguns detalhes e no enquadramento deles, quando aparece num canto da tela, à guisa de introdução, a epígrafe de Ugo Foscolo, retirada do próprio romance: “*Il fior de’ tuoi gentili anni caduto.*” (3). Na sequência seguinte é a vez de dar corpo àquele que vai tecer o fio condutor, alinhavando, através da contextualização familiar, a narrativa que vai se apresentando, a seu modo, linear. Enrico aparece encostado na parede, em segundo plano (o plano detalhe é a máquina de escrever, como já enunciado, o seu som prescinde a descrição do lugar/espço no qual a sequência se dará, pois esse som das

teclas da antiga máquina, além de representar a escrita, o texto, a história a ser narrada, representa também um ambiente de trabalho ou de estudo, mas principalmente, é o som de um *registro* que vai se formando). Este personagem, focado já em sua completa aflição, está nitidamente à espera de algo.

Como uma das características do cinema de Zurlini, os sons chegam sempre antes da imagem, um telefone tocando, uma porta que bate, as vozes sem seus donos. Nesta seqüência inicial, dentro do escritório (a redação de um jornal, supomos), o rosto de Enrico está angulado num dos cantos da tela, significando um ser acuado, à espera, sem muito valor naquele ambiente; como se estivesse emprestado ali, devendo um favor, para poder aguardar o acontecimento. Ouvimos e vemos o telefone que toca insistentemente, sendo que o aparelho é focalizado antes que alguém o atenda, demonstrando reiteradamente que, assim como a máquina de escrever do corte anterior, os objetos, sozinhos, possuem um *significado* em cena. O personagem, que continua focalizado espremido num canto da tela, passa a impressão de ter uma visão do espaço como um todo, sendo que, ao mesmo tempo, ele está enquadrado nesse lugar, fazendo já parte dele. Ao ouvir o chamado, Enrico se precipita e atravessa a sala, como se, finalmente, pudesse se desvencilhar daquela espera, e alcança o espaço reservado ao aparelho pendurado na parede, comum na época. Sua mão vacila um momento antes de tocar no gancho, ele vira de costas e ouvimos frases reticentes do outro lado da linha: *seu irmão morreu ... tenha coragem ...*. Ele se volta e o som da máquina é substituído por uma música sacra, e há uma drástica mudança de ambiente. Enrico atravessa a sala no sentido inverso, talvez representando um basta para aquele espaço de convívio impessoal (onde inclusive pessoas estrangeiras entram, falando em outra língua), e sai. Há um corte para fora e junto com a música (de Goffredo Petrassi), a tela estampa ao longo da pequena rua uma esquina que se estreita vazia, quando aparece a silhueta de Enrico, as costas de seu sobretudo preto surge em primeiro plano e vai se afastando, até que ele pára recostado num cano entre as lajes, desolado, necessitando de um apoio, uma pausa para continuar.

Corte para um *close* agora em seu rosto, outra vez angulado num canto da tela, como se a personagem estivesse cada vez mais acuada, apesar de já ter saído daquele ambiente opressivo e estar ao ar livre, percebe-se que são seus sentimentos que o oprimem, ele está sofrendo, ele está só; por um momento refeito, ele retoma a caminhada, lento. Sua figura, já adaptada com a tristeza, segue emoldurada pelas paredes, pelas janelas, que vão se desfocando em favor de sua forma, esta também delineada pelo tom dramático da música, que só cessa com o corte para o interior da porta de seu apartamento. Quando ele entra, na ausência de som, uma câmera silenciosa, como o seu olhar, percorre toda a sala; o lugar é

escuro, solitário, repleto de livros empilhados. Ao ligar o interruptor a música volta, agora menos incisiva, acompanhando seus gestos: o entornar de uma pequena garrafa e o rosto que se volta para cima em expressão de dor e mudo desespero. Enrico estanca, olhando para o quadro na parede, com casas brancas sobre pequenas colinas e farta vegetação, a *Villa Rossa*. Há um novo corte para um outro lugar, outro tempo, com paredes e muros caiados, ruas angulares e vazias de cidadelas do interior, a tonalidade da paisagem campestre vai sendo flagrada, como se fossem fotografias, *flashes* rápidos, porém precisos, das lembranças. E então, a voz em *off* começa a narrar, enquanto duas figuras, uma velha e um menino, aparecem caminhando em silêncio.

* * *

A primeira aparição do personagem Enrico é também a aparição do primeiro modo narrativo. Sabemos que o narrador, tomado por sua dor e por um sentimento de perda irreparável, mergulha em sua vida passada através da contemplação da paisagem no quadro. Sabemos, portanto, que tudo que ele irá narrar vai estar contaminado por este sentimento, que o impulsiona a rever sua vida e a sua relação com o irmão. Na abordagem clássica do romance toda a história estaria previamente assentada segundo esta visão, deste narrador solitário. E, pela definição tradicional do *ponto de vista* ou *foco narrativo*, como analisado por Ligia Chiappini – “o problema técnico da ficção que supõe questionar “quem narra?”, “como?”, “de que ângulo?” (4) –, poderíamos atestar de saída que a história será narrada por um contador-personagem principal que, a princípio, não cederia sua interpretação dos acontecimentos a outro personagem ou ângulo de visão. No entanto, poderíamos induzir na análise do filme *Cronaca Familiare* uma certa disponibilidade, como recurso deste narrador (se fosse possível que o próprio tomasse esta decisão) em repartir sua visão da história, como se ao olhar para o passado ele recuperasse o sentimento ou o modo de ver as coisas das outras pessoas. Poderíamos então supor que a narrativa em *flashback* vai se formando sob três olhares, ao menos na transposição para a *imagem* deste testemunho, não perdendo de vista que a história é narrada em primeira pessoa. Seguindo ainda a teoria de Friedman, sistematizada por Ligia Chiappini, um narrador que “comenta e analisa” fatos que se passaram com ele e com outros personagens (no caso, o irmão, a avó, e também a situação do país), age como “*testemunha*”, sendo também o “*protagonista*”, e só narrando “*o que tem*

relevância para a sua vida.”(5) E esta relevância poderia estar no fato dele entender, de trás para frente, o sentimento e as decisões daquelas pessoas.

Neste caso, então, teríamos, como *maneira* de filmar, além deste relato testemunhal particular, a visão, ainda que interpretada, dos demais personagens envolvidos na história. Destacando em primeiro lugar um olhar que classificariamos de *conservador* e, por conseqüência, também o mais discreto, oferecido pela lembrança da presença, em situações cruciais, da avó que, apesar de não ser o foco principal da *expição* de Enrico em busca de seu passado, é a pedra fundamental para que a história desta família exista. É a sua contribuição, como mantenedora daquele núcleo familiar – mesmo sendo obrigada a abdicar da criação do neto mais novo – que vai tornar possível o resgate da memória do protagonista que, além de ter sido criado por ela, encontra, através de suas mãos, um contato mais ou menos cotidiano com o irmão. Sendo também por causa desta figura maternal que os dois se reencontram num primeiro laço afetivo (cena no asilo, a ser descrita mais a frente) encontro que selará um vínculo efetivamente familiar entre eles. E, ainda, mesmo suas interferências sendo esparsas, é na figura dela que se estabelece a linearidade entre o passado e o presente, e o restabelecimento, mesmo que humilde, da afetividade fraterna; através do enquadramento de seu perfil, sempre envolto em luz e sombra, que o espectador também poderá sentir uma garantia, eternamente renovada, da condição de continuidade naquela família.

Um outro olhar oferecido (sempre tendo em mente que fazemos esta divisão partindo do centro da narrativa principal, que nos é dado pela memória do contador e protagonista da história, Enrico) é o de Lorenzo, o irmão mais novo, que é aquele que direciona a atenção do irmão, conduzindo sua busca e conformando sua espera nos moldes de uma composição a dois, e não mais solitária como ela se apresentava de início. É dele o desejo de cumplicidade, só aos poucos assimilado pelo irmão mais velho que, apesar de localizado no futuro, no lugar onde as coisas já se deram (na posição de narrador), vai também aprendendo, com esta nova convivência (encarando o exercício de memória como uma nova experiência com os fatos passados) a anunciar este desejo. A lembrança gradual do modo de ser de Lorenzo é que vai sugerindo um lugar, um espaço para o relato de Enrico, de coisas, não necessariamente vividas por ele em todos os momentos. Como bem situa João Batista de Brito, em sua reflexão sobre o *flashback*, usando como exemplo o filme *Desencanto*, de David Lean:

“Essa atitude, não de todo incomum no cinema de ficção, de quebrar as regras do jogo e conceder onisciência a um ponto de vista narrativo que deveria ser limitado – o de

quem se lembra do passado –, fazendo-nos aceitar como verdade uma mentira narrativa, consiste num reforço considerável do sentido já mencionado de distanciamento.”(6)

Este *distanciamento*, necessário para o aprendizado do passado, dado pelo autor citado como uma *mentira narrativa* pois, atesta um fato para além do limite de consciência do narrador, pode ser considerado, na maneira como Zurlini expõe o passado dos dois irmãos, como algo diverso, ou seja, um modo amplificado – e não falso – de conferir este passado. É como se, ao aceitar este modo deslocado de rever a própria vida (pela visão do outro), que nada mais é do que a aceitação da interferência do irmão mais novo em seu destino, ele aumentasse suas chances de entendimento. Ele, narrador, quase inconscientemente, é desafiado para um salto qualitativo na realidade, saindo de sua forma limitada e criando a condição necessária para que a história seja narrada, ou seja uma média entre o que se passou e o que foi atribuído por sua memória afetiva e pelo seu desejo de ter participado de algumas coisas. Esses dois pontos, a memória pessoal e a que lhe é atribuída, formam, *a posteriori*, o ponto de vista do protagonista, sendo este, desde sempre – apesar de sua natural inconstância de sentimentos e, ao mesmo tempo, disponibilidade para compreender o que se passou – o restaurador da coerência de toda a história. Ele, através da incorporação de diversas memórias, torna-se o protagonista disponível, apto, portanto, a também repartir suas lembranças. Citamos Walter Benjamin que, ao final de “Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, em seu texto intitulado *O Narrador*, discorre, entre outros temas, sobre a função da memória, concluindo:

“Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. (...) O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo.” (7).

Esta inteireza que lhe atribui dignidade só pode vir de fora, daquilo que não foi vivido por ele e, no caso da nossa história, as imagens de Zurlini dão corpo a esses outros testemunhos que validam o testemunho do narrador .

Este início de narrativa, acrescido de um primeiro *flashback*, forma, nesta composição, o primeiro movimento para a revelação do sentido da história desses dois irmãos e, apesar do narrador (aquele que está *disposto* a narrar) ser o personagem central e ser a *sua* voz, sempre em *off*, a relatar os fatos (como se fosse um fluxo oral do pensamento), há uma mediação entre ela – a voz que narra – e os acontecimentos. Pois, como vimos, as imagens e os diálogos que vão se intercalando com essa voz de fora, retiram dela uma certa autonomia, criam vida própria numa memória ainda a ser justificada. Ele, Enrico, é o sujeito que propõe, a si mesmo, contar a sua vida, e ao fazer isto vai se enveredando pela via que lhe traz um alívio mais imediato para o que – ele mesmo vai reconhecendo – parece ser a sua grande culpa: o esquecimento. Mas, acaba dando tal forma às suas lembranças que elas passam a ter uma narrativa singular, independente de sua disponibilidade de se adaptar aos fatos, agora tão vivos em sua memória. O que acontece na transposição deste relato para a tela, é que a ação posterior já está dada, o que compromete a narrativa enquanto *argumento* (uma vez que ela – a ação – já está submetida ao que virá, pois se a narrativa é em forma de lembrança, o futuro àquele dado momento narrado é imutável); mas não enquanto encadeamento dos acontecimentos, pois o *como* eles se deram é que está sendo revisto neste esforço em direção ao passado. Não se trata, como poderia supor uma discussão acerca da ‘modernidade cinematográfica’, de uma desconstrução da narrativa, nem poderíamos supor isto dentro das regras claramente clássicas no fazer cinematográfico de Valerio Zurlini, mas, ao contrário, de uma possibilidade a mais de focalização da narrativa, ou, no modo de *pensar* esta narrativa.

Este comprometimento reflexivo, que não muda os acontecimentos mas se detém diante deles como se pesasse uma discussão sobre o destino, ou o porque as coisas se deram de tal ou tal maneira, vem destacar uma certa *poética* no estilo do diretor e isto é o que tece a trama completa a ser narrada, esvaziando, de uma certa maneira, o impacto com o desenlace da história (8). E a importante contribuição para este tipo de leitura (mais centrada nos meios) é a conotação dada ao *silêncio*, construído nas ausências quase calculadas de trechos inteiros da história, em pontos específicos, abrindo espaço para uma nova forma de respirar esse passado lentamente restaurado.

* * *

Ao destacamos esses silêncios, dentro da narrativa fílmica de *Dois Destinos*, como um fator relevante a ponto de alcançar uma certa categoria na história, ou pelo menos, como foi dito, como uma forma de *tempo* para compreensão deste relato, não podemos ignorar que este novo dado só é possível de ser analisado por estarmos lidando com a memória, que é, por sua própria natureza, intimista e feita de silêncios. Lembramos que o filme começa com Enrico à espera de um telefonema que vem para lhe confirmar a morte do irmão e, a partir daí, o seu luto vai se constituir da rememoração de sua vida, mote para a narrativa que nos é apresentada. Trata-se de uma memória pessoal-familiar e não de uma memória geral ou histórica e, portanto, estamos necessariamente lidando com sentimentos e emoções embaçados não só pelo tempo mas, principalmente, pelo teor de importância dessas lembranças, o que sugere pausa (pausa aqui também no sentido de cautela, lentidão ao lidar com os fatos do passado) e, novamente, reflexão. Este sujeito, dono desta memória pessoal, poderia fazer isso de duas maneiras: situando sua vida, e mais todos os acontecimentos externos a ela, numa escala uniforme, obediente a uma cronologia oficial, amalhando suas lembranças e sua história para além de suas impressões interiores e, desta maneira, fazê-las imergir em um contexto de veracidade capaz de ser posto à prova para qualquer verificação. Ou, debruçar-se na corrente livre de suas emoções, deixando que o curso de suas lembranças acompanhe o grau de relevância de cada situação, de cada sensação. Fazendo, portanto, uma ‘seleção’ do que lhe foi mais caro e do que realmente o motivou a tomar a *decisão* de narrar estas lembranças (9).

Se no primeiro movimento temos o relato documental, de clara significação histórica, no segundo teremos a chance de vislumbrar um testemunho que, talvez, se revele mais real, ou mais significativo do que o documento. Porque, longe de adaptar os fatos, o que esta *memória seletiva*(10) e, por consequência, emotiva, vai resgatando, pode descortinar, através de impressões, de *flashes*, uma certa explicação do porque as coisas se deram de tal ou tal maneira, podendo, assim, ao menos *sugerir* uma nova interpretação, agora na construção psicológica do sujeito que, por algum motivo, precisa contar a sua vida para resgatar sua identidade. Novamente recorremos a Walter Benjamin, que em seu ensaio a propósito do conceito de ‘materialismo histórico’, intitulado *Sobre o Conceito da História*, afirma: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.”(11). E é o mundo de ficção, seja ele escrito, filmado ou apenas pensado, que, ao lidar com signos (sinais) e representações, trabalhar sempre com um olhar imaginativo e, acima de tudo,

criativo em direção ao passado, que pode vir remendar a memória narrada, podendo, desta maneira, *iluminar reminiscências* e lançá-las – por que não? – num contexto real. O que nos parece ser o preceito deste narrador, taciturno e conciso, que transita entre suas emoções pessoais e uma realidade externa, realidade esta que teima em invadir o espaço de suas convicções mas não chega a comprometer o essencial objetivo de sua empreitada.

Como já foi dito em vários momentos, é para se salvar, para “*expiar a sua culpa*”, que este narrador específico narra. Para livrar-se do não comprometimento consigo mesmo, coisa que até o reencontro com o irmão havia sido possível manter, apesar de sua posição de intelectual autodidata e de sua citada consciência política. Mas ele narra, principalmente, para salvar-se de sua própria ausência, que, além de significar sua *falta* perante o irmão (e também perante a avó), significa, como vamos percebendo no decorrer da história, a *falta* dele como membro de sua própria família, de seu próprio passado, ou seja, numa ausência de si mesmo que o permitia viver em conformidade com o mal, com a carência e todas as vicissitudes de sua época. É, então, para se constituir como *sujeito* de suas memórias, mais precisamente, *presença*, que ele se permite ser personagem delas, para interagir com suas lembranças e, desta maneira, ser finalmente o agente transformador de seu presente. Daí a existência de elipses narrativas que, ao invés de esconder, transcendem a história, constituindo, através de cortes e silêncios, uma postura necessária para a reconstrução de um olhar em direção ao passado. E tanto as elipses como a lentidão na narrativa, coisas diametralmente opostas, vão tomando posição inversa na medida em que a importância dos acontecimentos se avoluma – tanto em informação quanto em significado – dando um outro prumo à história.

* * *

Antes de entrarmos numa análise mais detalhada da significação dessas elipses, observamos mais um detalhe ainda nos cortes iniciais do filme, que vão introduzindo os primeiros *flashbacks*. Uma das lembranças mais fortes do protagonista são as visitas à casa do tutor do irmão, onde tudo era muito formal e respeitoso, mas ele, ainda menino, era bem tratado pelas criadas, que lhe traziam um lanche contendo um pequeno pote com uma geléia de laranja. Nesta seqüência há um corte para uma conversa particular entre o Sr. Salocchi e a avó – lembrança esta que não poderia fazer parte da memória de Enrico, entretido com seu doce – onde vemos a velha senhora, imobilizada e ferida com as novas ordens que lhe eram

impostas sobre o destino de seu neto menor. Ao final há um corte para a rua, agora em descida (angulação fechada ao fundo), onde a avó caminha com o menino Enrico e uma mulher segue ao lado, insinuando coisas como as “vantagens” que a morte da mãe trouxera para o mais novo. A avó, visivelmente indignada, segura a mão do menino, despede-se seca e vai embora. A música cresce e há um corte para as fotografias do início do filme – tempo presente – e temos aí um *raccord* temporal que mostra, depois das fotos, Enrico em seu apartamento, com a mesma garrafa na mão e ainda chorando. A voz em *off* entra fazendo uma declinação, refletindo ao invés de simplesmente relatar fatos, e é como se através de suas lembranças mais distantes, ele começasse finalmente a compreender alguns sentimentos: “*mamãe morreu por complicações no pós-parto, culpa sua portanto, mas eu não o odiava por isto, você, para mim, havia morrido com ela.*” A câmera focaliza Enrico que olha de novo (ou ainda) para o quadro e, com o foco na paisagem campestre, de casinhas simples, Enrico divaga sobre a infância do irmão: “*as visitas à Villa Rossa eram sempre breves, frias, cheias de circunstância, prolongaram-se por toda a infância que você viveu como em um aquário, sem segredos nem descobertas, e sem amigos...*” . E somos remetidos ao segundo *flashback*, em 1935, quando ele reencontra o irmão depois que “o destino” os havia afastado por mais de quatro anos. Este novo salto nos dá a dimensão da escolha das lembranças que virão depois, e podemos agora dizer *escolha* (escolha no grau de importância, não temporal) porque já percebemos, pelo flagrante do sentimento despertado, o rumo que as lembranças irão tomar.

Este jogo entre o tempo presente, o passado e novamente o tempo presente, mesmo que num movimento evolutivo de trás para frente, vai, a partir deste segundo *flashback*, como que delinear os espaços através de uma câmera que claramente se propõe, mais do que focalizar, a emoldurar essas lembranças, destacando-as conforme a necessidade do narrador. Como podemos ver nascer uma primeira ternura entre eles, após o desconforto inicial do reencontro – quando Lorenzo pede para passar uma noite no pequeno quarto de Enrico, e da conversa no restaurante onde eles jantam, o que se destaca de mais relevante é o estranhamento do mais velho ao reparar que o irmão trata o Sr. Salocchi por ‘pai’, mas não chama por ‘mãe’ à sua esposa – . Porém, mais tarde, quando os dois estão deitados na única cama que existe naquele precário quarto, são focalizados de muito perto, a câmera passeando de um semblante a outro, vai rastreando uma cumplicidade que se inicia lentamente, pela ordem das perguntas que despertam as lembranças de cada um. Depois de falarem sobre alguns detalhes do passado, Lorenzo faz a pergunta primordial sobre a mãe: “*Como ela era? tinha olhos verdes? do que gostava?*”, e ao ouvir a resposta que ela gostava de laranja, ele

ainda pergunta se gostava do *doce* também (de laranja) e, ao ouvir a resposta afirmativa ele adormece, não ouve mais o que o irmão finalmente vai se dispondo a contar. E esta é a moldura principal, a idéia de que, neste momento, foi localizado um ponto – como se tudo, realmente, se apropriasse a uma busca – onde os três personagens podem se reencontrar: na lembrança de um gosto em comum. Abrindo, lentamente, uma porta que levará ao estreitamento daquela relação, que, no final, justificará o caminho dolorosamente feito pelo narrador. Esta espécie de arrumação para o surgimento das lembranças, estes lugares/espacos que se constituem agora como pertencentes aos dois, começam a preparar o ‘acontecimento’, mesmo que este, em sua posição de passado, seja irreversível; é como se sua materialização imagética, surgida da rememoração da conversa dos irmãos, pudesse facilitar as coisas, da mesma maneira que a câmara facilita para a escrita.

* * *

B - As elipses narrativas.

*“La vie est vaste, étant ivre d’absence,
Et l’amertume est douce, et l’esprit clair.”*

Paul Valéry

O processo que se inicia neste exercício de memória, de idas e vindas no acerto de contas com o irmão mais novo, envolvendo sofrimento e negação, não é consciente, mas é, (como já havíamos pressuposto), *desejado*. A reconstrução da família através da memória, feita ao longo das conversas com o irmão, permite o aceite dos dois como parte de um mesmo grupo, de um mesmo núcleo, com tudo que isto tem de bom mas também de ruim. Este núcleo familiar fechado – representado no filme pela constância de ângulos fechados e enquadramentos estreitos dos personagens – pode proteger, mas ao mesmo tempo destruir, afastar, anular, causando esquecimento. Pela estrutura familiar tradicional, os pais acolhem os filhos e os preparam para enfrentar o mundo lá fora, sempre com um respaldo para qualquer eventualidade, como no caso de não serem aceitos devidamente pela sociedade, de não serem tão bem sucedidos na profissão, ou de passarem por um mau casamento. Nestes casos, a volta ao seio familiar é, num primeiro momento, abrigo e aceitação para, em seguida, se o fracasso persistir, tornar-se vergonha e rejeição. Ao menos numa instância moderna, onde a sociedade enaltece os bem sucedidos – tanto no aspecto econômico quanto no psicológico –, base para a estabilidade social. Em qualquer uma das situações temos uma estrutura fechada, prevalecendo a velha premissa que dita que sem a família o homem não é nada (12).

O que temos no romance de Pratolini é exatamente o sentimento de abandono e um amor tardio sendo castigado pela perda irreversível, a morte. O que acontece com essa

história, quando transposta para a tela, é que a brutalidade que se poderia esperar com a percepção desta ausência, vai sendo matizada por uma passagem do tempo sem a mediação do desespero, porque é um olhar retrospectivo, em busca da inocência (o tempo quando ainda não se *sabe*) que rege a narrativa. Somos (nós espectadores) poupados do peso das pequenas perdas acumuladas por todos aqueles anos que separaram os dois irmãos, mas, ao mesmo tempo, estamos completamente envolvidos na consequência delas, uma vez que adivinhamos, junto com essas *reminiscências* do personagem, com o relampejar de sua memória, o que teria se passado ao acompanharmos a mudança de paisagem, que se constitui como puro significado, ou seja, sinais de um tempo perdido, mas não irrecuperável. Significado este que entra aqui como valoração do que foi ocultado, ou seja, a re-construção da família, por um veio sutil de afetividade, que, no caso, fará a identificação com a mãe e não mais com a imagem (tradicionalmente analisada) do pai ausente, nem muito menos com a do pai substituto, o outro, que também se ausenta justamente na hora da privação. Esta comunhão dos dois irmãos, mediada pela avó e em literal busca da imagem incompleta da mãe, que não é mostrada a não ser por frases curtas, olhares, ou referências rápidas, vai desqualificar a família como prisão e obediência e constituí-la como um matriarcado onde os laços se dão por afinidade e não por reverência.

Esta cumplicidade que vai, aos poucos, se desvencilhando da autoridade paterna, fazendo uma escolha pela simplicidade, pode ser localizada em vários momentos do filme, mas se dá de maneira exemplarmente poética na construção daquela que, talvez, seja a mais bem composta seqüência, a visita dos netos à avó no asilo, localizado na rua de sugestivo nome VIA DEI MALCONTENTI (Rua dos Descontentes), que nos serve aqui como ilustração. Numa primeira tomada ampla, as senhoras, todas de preto, são mostradas paradas, estáticas, cada uma ocupando um determinado espaço, à espera das visitas. Pela posição em que se encontram e pelo tom baixo da luz, a metáfora é imediata: elas estão à espera do fim do dia, de alguma esperança, ou da morte. A câmera se detém na silhueta da avó (a atriz Sylvie) iniciando um movimento de iluminação com a luz do sol que, aos poucos, vai clareando o chão a cada passo que a velha senhora dá para receber e abraçar o neto, como uma marcação de tempo, representando sua mudança de humor, felicidade e crescente emoção. O que, literalmente significa o momento de suspensão na noite da velhice que é aquele lugar. Assim é focalizada a chegada do primeiro neto, Enrico, o reencontro com aquele que ela havia criado e, por vergonha de ter que abandonar a avó num asilo, havia se ausentado por tanto tempo. Em seguida entra Dino, e ela se lembra de seus dezoito anos recém completados, compara os olhos dos netos e, por fim, combinam o almoço de páscoa. A cena termina no

abraço de despedida, a avó puxa para si a cabeça dos dois rapazes formando, com a sua, um triângulo terno, uma trindade celebrando a presença da mãe na semelhança dos filhos. Está restaurada a família, que, mais tarde, mesmo depois dos novos e seguidos desencontros, vai embasar a união dos dois na agonia do mais novo.

* * *

Para entendermos (um pouco) melhor esse modo narrativo, que sugere ao invés de apontar, recorreremos à teoria de Gérard Genette, sobre a questão da ‘Duração’(13), no capítulo em que ele discorre sobre o método proustiano distinguindo, “do ponto de vista formal”, a *ellipse*, desta maneira: a- as elipses explícitas; b- as elipses implícitas; c- a elipse puramente hipotética. Esta última sendo, segundo Genette, a elipse “*impossível de ser localizada...*” Esta categoria da “*ellipse puramente hipotética*” poderia explicar algo sobre a *aparente* ausência de continuidade da história, no filme de Valerio Zurlini. As perguntas do irmão mais novo que ganham sempre uma resposta evasiva, assim como as lembranças do irmão mais velho, não seguem uma ordem cronológica, chegando a retroceder no tempo, ao invés de avançar numa sucessão causal dos acontecimentos (no final eles ainda falam da morte da mãe, de coisas que Lorenzo não sabia, suas perguntas, ao contrário dos acontecimentos históricos ressaltados a cada *flashback*, vão indo para trás, como se ele quisesse alcançar uma condição intra-uterina). E isto não chega a prejudicar o entendimento ou a lógica das lembranças, pois estas acontecem numa ordem de espaço e tempo cronológicas, enfocando os acontecimentos político-sociais e representando-os metaforicamente (como o abrir de uma janela no tempo presente ao falar do fim da guerra). Mas força, no entanto, através da re-flexão, ou através de um renovado provar de algumas emoções, um parâmetro atualizado de aceitação quando no final, por exemplo, ao ter de descrever a mãe morta, vemos Enrico experimentar uma sensação nova, já podendo misturar a saudade dela com um carinho pelo irmão. Afinal, percebe-se, a história que se quer realmente contar é outra, sem sofrimento, feita de encontro e não de ausência, mas só através da aceitação da ausência, de um certo conformar-se com sua sombra, é que se conquistam esses ‘pequenos’ encontros perdidos no passado. E é como se a paisagem, disposta às vezes como uma galeria de quadros, ou em velhos muros, inusitadamente apresentados em planos detalhe, servisse de fato a esta finalidade, formando

um desenho para suprir aquela parte suspensa da história, por assim dizer, oficial (real, a que não se pode mudar).

Essas ‘elipses zurlianianas’, como estamos classificando os silêncios nesta narrativa fílmica, não correspondem, de modo algum, a nenhuma ausência específica, não censuram nem suprimem um pedaço da narrativa porque este poderia ser desnecessário ou exagerado, também não se propõem a economizar o tempo – uma vez que o tempo está ali, impresso na paisagem, nos ângulos vazios, nos semblantes silenciosos – ao contrário, essas elipses servem para consolidar uma espécie de acordo entre o narrador e o narrado. Vêm, portanto, para ocupar o lugar da culpa, da expiação (14), ou, ao menos, para apaziguá-la. Elas não realizam, como já foi dito, uma des-construção da narrativa, mas uma espécie de tempo de compreensão (necessário à passagem da inocência ao saber). O vazio, o silêncio, a ausência, se constituem como pausas do tempo, como se a consciência só aos poucos se formasse, precisando de um respiro, de um olhar para a paisagem, de um medir a distância antes de se iniciar a caminhada, de um corte. Desta maneira podemos ver, em *Dois Destinos*, a construção, propositalmente elaborada, do que nomeamos aqui como uma ‘arquitetura da ausência’, o ângulo certo onde se conforma a solidão. No fundo, pode-se constatar que, talvez, as elipses zurlianianas remontem apenas a elas mesmas; a música, a tonalidade que invade uma determinada cena, a falta de informação sobre um aspecto que poderia ser determinante para a compreensão do passado, servem mais como retrato, como composição, do que como vazio.

Ao final do capítulo “De um quadro a outro: a borda e a distância”, Jacques Aumont, ao tratar do *enquadramento* e do *desenquadramento* (e também sobre o efeito de uma elipse visual num quadro), conclui da seguinte forma sua análise:

“Tudo isso pode ser traduzido de outra maneira: se, na imagem de filme, as bordas são mais permeáveis e, ao mesmo tempo, terrivelmente marcadas, é porque o cinema é uma encarnação mais completa do olho variável, porque o olho produtor – a câmera – é aí mais passível de ser fantasiado como pirâmide visual móvel, como amostragem de um campo e, correlativamente, como recorte. Foi para o cinema que foi forjada a palavra enquadramento, é no cinema que ela ganha seu verdadeiro sentido, o sentido de uma ‘atividade’ do quadro que funda, também o ‘desenquadramento’. Cineastas, os que dão uma importância decisiva à filmagem, sempre souberam: o quadro se define tanto pelo que ele contém quanto pelo que exclui. E é também neles – em Rivette, Rouch, Straub-Huillet –, que, no interior do cinema moderno, encontraríamos os estilos, a um só tempo, mais atentos às mil

nuances, aos mil detalhes do campo, e mais deliberadamente vulneráveis às proezas do fora-de-quadro.” (15)

Tomamos este texto porque entendemos que, aquilo que está excluído do quadro e, ao mesmo tempo o compõe, é o que dá forma à história, tornando a narrativa particularmente interessante. No caso, o silêncio intercalado pela música pontual e as tais fotografias enquadradas subitamente – o diretor chega a congelar a câmera em determinados ângulos como se cada fotograma contasse sua própria história – vão substituindo uma narrativa linear para dar vazão ao sentimento que compõe aquelas lembranças, ou seja, o que está *fora* do que está sendo mostrado. Esses congelamentos instantâneos que provocam uma mistura entre o fato dado como irreversível, que é a fotografia; e o fato descritivo, narrado, portanto, aberto a mudanças – a filmagem/movimento, como diferencia Christian Metz ao dissertar sobre a teoria de Roland Barthes: a diferença entre o “ter-sido-aqui” da fotografia e o “ser-aqui” da projeção (16) – dão ao espectador uma sensação de veracidade, pois a ficção assistida está impregnada por um registro fixo. O drama que está sendo narrado é atestado pela pose flagrada, acontecimento inalterável, imutável do quadro, da fotografia. É como se, voltando a Walter Benjamin, o diretor pudesse fotografar e revelar o “*relampejar de uma reminiscência*” e, se, depois disso, a história segue linear ou não, só uma certa psicologia sobre o encadeamento dos fatos, externos, poderia resgatar a coerência deles, mas não é mais disto que se trata.

Sabemos, por outro lado, que o simples viver o momento presente, sem identidade, sem um início propulsor, não possibilita um avanço para o futuro, pois só o passado, devidamente reconstruído, é, neste sentido, redentor. E há, neste depoimento, uma necessidade que este passado seja validado (como prova que ele tenha realmente existido), seja pela insistência das tentativas de Dino/Lorenzo em se integrar no mundo do irmão, seja na própria resistência de Enrico, de negar esse convívio, numa dialética entre o ideal alcançado e a total falta de crença nele (e aqui destacamos a duplicidade da designação do caçula: ‘Dino’, diminutivo carinhoso de Dante, como era chamado pela avó e como é tratado quando em busca de seu passado, de sua família genuína; e Lorenzo, o nome ‘não vulgar’, imposto pelo seu pai de criação que pretendia transformá-lo num burguês bem sucedido, para diferenciá-lo definitivamente da origem materna).

Citamos novamente Walter Benjamin: “... *Em outras palavras, a imagem da felicidade está indissoluvelmente ligada à da salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice*

misterioso, que o impele à redenção...” (17). ‘Misterioso’ porque ainda não revelado, obviamente, mas também misterioso porque envolve uma nova criação, um novo ato em direção ao desconhecido, embora seja um desconhecido familiar. Por isto é possível instaurar esta dialética entre a aceitação e rejeição, ou, no caso do filme que transforma a narrativa em imagem, de enquadramento ou não das lembranças narradas.

* * *

Com a notícia, inicial, da morte do irmão mais novo, abre-se a percepção exata da perda, não esta imediata, mas a perda de qualquer possibilidade de elo ou identificação com o passado e história pessoal do protagonista, dado que esse irmão, tirante a avó que também já havia morrido, era o único parente que ele ainda possuía. Para além do choque e da tristeza, há o desejo natural de sobrevivência: como confirmar, então, sua existência, como salvar sua própria vida de uma inutilidade, até mesmo perante as teorias que aprendera a construir sobre um modo de ser ou sobre um novo conceito de sociedade? A narrativa original – do romance – se apresenta como recuperação desse passado, com a finalidade de se tornar uma garantia da própria existência, para a frente, no futuro. E o que vai ser composto, no filme, através dessas elipses pontuais, mas também através de escolhas na lembrança do personagem – além da focalização na gradual anuência dele mediante as investidas do outro – é essa nova possibilidade de núcleo familiar, em substituição a um vazio deixado pela descaracterização inicial da família. Como numa teia, onde os dois irmãos foram arrebatados, porém, aos poucos, conseguindo se soltar, e, agora, com a possibilidade de formarem uma memória em comum, esses dois quase estranhos aprendem a se querer bem, optando, de maneira livre, por se enredar. Ou melhor, a memória de um vai suprir a carência da memória do outro, mas não necessariamente por laços sanguíneos, mas por uma identificação nascida da recém-convivência entre eles. Como podemos observar em duas seqüências ocorridas antes e depois da morte da avó.

Na primeira, os irmãos se encontram no cinema, depois de dois anos separados, (Enrico esteve internado, possivelmente com tuberculose), eles marcam um encontro para o dia seguinte. No encontro, no jornal onde trabalha, Enrico está nitidamente incomodado com

a situação, um clima de mal-estar e animosidade vai crescendo entre eles, principalmente por parte do mais velho:

Enrico: _ *“O que veio fazer aqui?”*

Lorenzo: _ *“Preciso falar com você...”*

Enrico: _ *“E agora? Sem dinheiro, sem trabalho, para sair desta situação o que o seu pai lhe aconselha?”*

Lorenzo: _ *“Como você sabe?”*

Enrico: _ *“Eu me informo.”* (...)

Lorenzo: _ *“... Não tenho nenhuma prática, não sei bater à máquina, não sei escrever uma carta comercial.”*

Enrico: _ *“E o que você queria? Que o empregassem pelo seu belo aspecto?”*

...

Enrico: _ *“O que eu posso lhe dizer!? Faça, Lorenzo! Faça qualquer coisa!”*

(...)

_ *“Como posso ajudá-lo se não há muita coisa para se fazer, mesmo para mim?”*

Em seguida há uma seqüência de Dino procurando emprego, a voz em *off* do narrador entra enumerando as dificuldades do irmão mais novo em encontrar trabalho, por falta de experiência, falta de referências ou até por não possuir meios próprios (uma bicicleta) para os trabalhos mais simples; o máximo que ele havia conseguido em um mês, eram 30 liras! Enquanto isso a câmera ilustra a narrativa mostrando Lorenzo preenchendo fichas e enfrentando filas de candidatos, enquanto a voz do narrador, em tom mais triste, relata os erros cometidos pelo irmão mais novo.

Corte para o asilo numa tomada bastante característica do cineasta, sua câmera se concentra numa figura de costas –e sua sombra– num primeiro plano, a música sobe iluminando a cena, que é quase uma fotografia e, ao mesmo tempo, abre para um espaço maior que é o quarto do asilo, com camas vazias dispostas uma ao lado da outra, e, ao fundo, uma sombra masculina projetada na parede, observa um dos leitos vazios. A voz em *off* começa a relatar: *“Naquele inverno morreu nossa avó”*. Em seguida, a figura abatida e encapotada de Enrico entra na tela, num crescendo em direção à câmera, seguida por seu irmão que, logo identificamos, é o dono da silhueta projetada anteriormente na parede.

Corte para o escritório do asilo onde eles recebem as últimas informações sobre a morte da avó, assim como seus poucos pertences, algumas moedas que Enrico entrega a uma velha que está sentada perto da porta de saída.

Corte para a rua totalmente vazia, a câmera aberta focaliza o ângulo estreito de onde vemos surgir os irmãos, eles caminham lado a lado, em silêncio, até que Lorenzo começa a falar, a ‘puxar assunto’, meio sem graça. A câmera acompanha a discussão num plano seqüência sem cortes, seguindo os passos incertos pela rua estreita, em declínio, rua esta que parece não terminar em lugar nenhum, sem perspectiva, numa equivalência ao rumo tomado pela conversa dos dois. Há um vai e vem entre um e outro, alternando as posições, o que acentua o tom dos sentimentos, reafirmando a confusão das emoções expostas. A cena cresce na mesma proporção em que a raiva de Enrico aumenta, tentando explicar ao outro que “*é preciso amadurecer*”... “*que ele lhe quer bem mas não por uma obrigação de parente, irmãos*”, fala de afinidades que não necessitam de laços familiares, parece querer ainda tirar o irmão de sua vida. Do outro lado, no rosto do mais novo, o susto, mas também a passividade, a surpresa e também a condescendência com aquela reação – aceitação ou simplesmente respeito? – Ele vai se conformando, arrumando os estragos provocados pelo irmão, seu olhar é o de uma criança devota que não consegue se desvencilhar de quem a rejeita. E entendemos, de novo através do silêncio, que por algum tempo eles ficarão afastados. Na volta ao tempo presente somos informados que durante os anos de guerra os irmãos não se viram, mas que ele soube que Dino adquirira uma doença estranha.

O final desta seqüência marca uma divisão no filme. Até então, houve uma apresentação daqueles dois irmãos e um relato mais ou menos linear dos encontros e desencontros dos dois, justificando inclusive que houvesse um estranhamento entre eles, além da clara rejeição do mais velho com relação ao mais novo. A partir daí, com uma certa imprecisão nas tomadas e uma determinada pressa em arrematar o relato, a história passa a ser mais emocional, como um verdadeiro testemunho diante daquilo que – está cada vez mais claro e premente – vai, para sempre, se perder. O ritmo do filme muda, notadamente, em vários aspectos, em sua tonalidade, em suas intenções. É como se tivéssemos, daqui para frente, a oportunidade de acompanhar o desespero de Enrico em sua tentativa de salvar o irmão, mas, ao mesmo tempo, misturado ao conhecimento prévio de que tudo já foi perdido, que suas investidas foram inúteis, só lhe sobrando a resignação. E, mesmo que a narrativa forneça maiores detalhes do que se passou, ele continuará sendo aquele ser solitário do início, à espera de um telefonema, justamente porque este passado invocado está agora mais próximo, e há uma certa urgência em narrar o fim. De qualquer maneira, esta passagem marca

um acontecimento e, se, até este ponto atestamos a insistência de Enrico em rejeitar seu irmão, o que vai se passar adiante é a possibilidade de *interpretação* desta rejeição, uma vez que este irmão, através, tanto de sua agonia como, principalmente, de suas indagações – que permitiram reviver um passado logrado –, vai se tornando numa espécie de Cristo, o cordeiro inocente, pronto para o sacrifício.

Esta interpretação deve passar, obrigatoriamente, pela análise do aspecto religioso, inerente a toda obra de Valerio Zurlini (aspecto religioso-cristão que nunca se furtou em dialogar com uma formação mitológica, muito menos com um ateísmo contemporâneo ao questionamento existencial dos anos que seguem sua produção cinematográfica). Mas que lança, com este filme, o germe de um discurso que será repetido mais tarde, de maneira mais explícita, em *A Primeira Noite de Tranqüilidade*, sobre o homem estar emaranhado numa espécie de ‘*via crucis*’ sem volta, porque estão na sua formação ancestral – judaico/cristã – valores como a culpa e o desejo de purificação através do sacrifício. Pois só o sacrifício, a oferta, a imolação possibilita uma volta ao estado puro, ao paraíso que é o eterno estado da não compreensão (ou, mesmo inconscientemente, do não querer saber) (18). Para isto, sempre existe um ‘cristo’, e aquele que o reconhece. No caso, o simbolismo é declarado no irmão mais velho que nega o mais novo *três vezes*: primeiro, ao tratar de esquecê-lo – “*mamãe tinha morrido por culpa sua ... e para mim você estava morto com ela ...*” ; depois no reencontro no salão de jogos, na frente de todos os amigos: _ “*É verdade que você é irmão dele?*” _ “*Eu? Não.*” ; e, por fim, nesta seqüência após a morte da avó, ele nega que exista a obrigatoriedade de sentimentos fraternais: “*eu acho que te quero bem, mas não é porque somos irmãos, a mim isto não importa nada, é um acaso ... o que importa são os laços de amizade, você tem amigos?*”(19). Mas quando o irmão cai doente, Enrico, com suas visitas ao hospital, vai reconhecendo os sinais, o corpo magro do irmão, as feridas (como chagas abertas), a conversa sobre Deus e os dizeres do mais novo: “*Mamãe está no paraíso e agora não penso mais em Deus como uma idéia abstrata, basta pensar nela...*”

O sacrifício dos personagens de Zurlini, no entanto, é involuntário e, aparentemente, eles trocariam de bom grado as dificuldades pelas quais passam, tanto emocionais como materiais, por uma vida melhor, sem tantos percalços. Este desejo está explícito nas falas, no comportamento envergonhado, nas necessidades básicas, mas também nos silêncios. E o que chama atenção, no modo zurliniano, é que ele não pretende, em nenhum momento, mostrar que apesar do *desejo* de felicidade, esta seja possível, e seus

personagens entram no jogo sofrimento/salvação sem se darem conta de que não é viável conquistar esta felicidade, pois ela será sempre uma percepção gradual e em conformidade aos fatos, nunca plenitude. Esta consciência – gradual – podemos encontrá-la no *relato* em *Dois Destinos*; mas também no olhar do *outro*, em *A Primeira Noite de Tranqüilidade*; e na conclusão, finalização de todos os termos, como apontamos em *O Deserto dos Tártaros*. Cada um se adequando ao tempo necessário para isso, e cada um também se reservando o eterno direito à sutileza dessa trajetória. Como bem afirma Gian Piero Brunetta: “Zurlini desde logo se revela capaz de fazer falar o olhar e a expressão de seus personagens, de preencher os silêncios de emoções, de jogar com o não dito, com uma intensidade de sentimentos mínimos, de atmosferas suspensas, de jogar, de modo magistral, com cordas intimistas.” (20)

* * *

C – O Tempo dos personagens.

“A realidade é mais inatingível que Deus, porque não se pode rezar para ela.”

Clarice Lispector.

A questão do tempo em *Dois Destinos* não está exatamente na passagem dele ou na relação entre presente e passado, aquele que narra e o assunto narrado. Está muito mais centrada na identificação, no sentido (psicanalítico) de assimilação e conseqüente *transformação* em relação ao fato novo, identificação esta dada pela ausência (daquele ou daquilo que se perdeu, e não a simples lacuna que eventualmente pode ser preenchida). Os personagens se deslocam cada um em seu próprio tempo, ou melhor dizendo, em suas próprias lembranças, em prol de uma reconstrução que tornará possível uma convivência em algum plano, não necessariamente temporal, nem muito menos física, mas num plano de aceitação e conhecimento. Este talvez seja o verdadeiro *tempo* para Zurlini, o que significaria, como já foi dito, a perda total da pureza (o paraíso) e a aceitação da realidade (sofrimento).

Neste filme, em mais de um momento, nos deparamos com situações limite entre uma correspondência temporal real e a urgência de detectar os acontecimentos dentro de uma *certa* ordem temporal, ou, numa ordem temporal particular. São cenas em que o narrador não se encaixa com o que está sendo narrado, como se ele pudesse dar uma opinião sobre os acontecimentos passados, ao invés de simplesmente contar como eles se deram. É como se o diretor recusasse a posição de simples adaptador do romance e assumisse livremente a autoria de uma auto-biografia que não é a sua, e que se torna, à medida que se particulariza, mais dependente da visão dele. Porque, se o relato fílmico se desse de uma maneira linear, em

conformidade com os acontecimentos históricos – que, de fato, permeiam a história –, porém externos, em grau de relevância, à intimidade daqueles personagens, ele, como roteirista, não estaria inserido no assunto mais do que qualquer outro que se dispusesse a fazê-lo (narrá-lo), dispondo de algum prévio conhecimento. Ou seja, aceitando uma rígida cronologia e fidelidade aos fatos, o relato que se propõe, mesmo que ficcionalmente, autobiográfico (vale dizer autobiográfico com relação ao personagem que conta sua própria história, não entrando aqui no mérito das questões que seriam relevantes, ou não, para o autor do romance), em nada se diferiria do relato biográfico, uma vez que este personagem se colocaria como um outro ao contar sua própria vida, numa simples inversão de lugar (vide nota 9). Mas, ao selecionar, privilegiar e até mesmo imaginar alguns momentos que pareciam perdidos na memória do protagonista, o diretor/roteirista não só assume a posição de *contador* da história – história continuamente reconstruída enquanto é contada –, como garante que o conteúdo de sua história seja uma revelação *necessária* (e agora necessária não só pela perspectiva do personagem, mas necessária com relação ao que interessa ser narrado por Valerio Zurlini, quais são as suas intenções com sua *maneira* de retratar esta história). Esta é a liberdade tomada pelo diretor, tratar como sua a história narrada, sua no sentido autoral, e re-invadir as lembranças dos personagens, super-posicionando cenas, misturando passados. Ao transpor para a tela esta fala privilegiada, testemunhal, ele garante, como já dissemos, a anuência do *outro* – o *outro* do personagem, seu duplo; o *outro*, espectador; o *outro*, cúmplice; a *alteridade* que garante a existência do sujeito –, mas também arrisca confundir as lembranças com a trama da interpretação, sabendo ser esta dialética necessária para que sua história se constitua como exemplar.

Alfredo Bosi, em seu estudo *O Ser e o Tempo na Poesia*, ao analisar a “*consciência histórica*” como “*insidiosa e mutável*”, pois há uma mistura de valores num olhar posterior à escrita, concebe este texto (seja ele poético ou narrativo) como:

“ *uma produção multiplamente constituída por vários tempos: a) os tempos descontínuos, díspares, rotos, da experiência histórico-social, presentes no ponto de vista cultural e ideológico que tece a trama do poema; b) o tempo relâmpago da ‘figura’ que traz à palavra o mundo-da-vida sob as espécies concretas da singularidade; c) o tempo ondeante ou cíclico da expressão sonora e ritmada, tempo corporal do ‘pathos’, inerente a todo discurso motivado.*”

Concluindo que é desse “*encontro de tempos heterogêneos*” que o poema é produzido e, o que nos importa particularmente, a afirmação que “*num outro momento de convergência, dá-se a sua reprodução pelo leitor, para quem o ‘ritmo’, a ‘figura’ e os ‘sentidos*

historicizáveis' devem igualmente fundir-se na hora difícil da interpretação.”(21). Temos pois na transposição para a tela do romance de Pratolini, uma interpretação do diretor que se adianta à interpretação do espectador, tornando, de uma certa maneira, nenhum modo de tempo realmente aplicável.

Não que isto chegue a fazer uma interferência na condução da história, mas manipula uma intersecção de memórias, deslocando o foco narrativo para vários centros (como já vimos) e caracterizando um tempo nenhum que, para além da memória, é o tempo da interpretação, mas aferido pelo sentimento. Enrico, como narrador principal, conta coisas do irmão que ele soube posteriormente e a imagem focaliza cenas que ele nunca presenciou e, no entanto, é como se ele estivesse estado lá, e é como se o irmão *representasse* para ele o seu passado. No final, é uma construção substancial da memória a partir de um elemento completamente subjetivo, a imaginação afetiva, o que não impede que a História cronológica dos acontecimentos, que permearam os quase trinta anos que se passam, deixe de estar presente, marcando inclusive o rumo e as condições dos encontros entre os dois irmãos, mas não parece ser este o assunto principal a ser tratado pelas imagens de Zurlini.

Para esta verificação, tomamos, como mais um exemplo, a seqüência que segue aquela descrita acima, da discussão dos dois irmãos na rua, na saída do asilo, após a morte da avó, que acontece da seguinte maneira: a imagem mostra Dino trabalhando de contínuo num emprego público (ele está solitário, provavelmente trabalha durante a noite) e a voz em *off* entra, lamentando o desenrolar dos fatos: “*Havia encontrado um outro trabalho ... vivia numa prisão moral, num mundo de convenções ... onde se deve defender a própria inocência ... encontrou uma outra namorada, casaram-se ... amor de pobre é sempre o mais frágil ... amar é se tornar corajoso, é defesa ... um homem pobre pode cometer todos os erros induzido por sua pobreza, mas não lhe é consentido errar na escolha de sua companheira ... e você cometeu esse erro*”. Enrico aparece atrás de uma porta de vidro, observando o irmão trabalhar (como se ele *estivesse lá*), seu rosto, em *close*, no canto esquerdo da tela – na posição da escrita: da esquerda para a direita, relatando os fatos ocorridos como quem escreve, registra o que lembra e o que ouviu dizer –, ao contrário do significado da angulação inicial, parece agora colocar o personagem à espreita, como se tivesse atravessado o tempo para espiar o que aconteceu enquanto ele estava fora, mas a expressão de dor é a mesma (insistimos no ponto: ele *já* sabe). Depois ele se vira e desce a escada em espiral, sendo emoldurado pelo corrimão (antes eram os parapeitos das janelas), a voz em *off* vai finalizando: “*pouco tempo depois*

deixei definitivamente Florença.” A impressão causada nesta cena é, não só a da fusão temporal mas, principalmente, a fusão das duas vidas que ali se compõem. Por mais que Enrico tenha tentado fugir a esse destino (cuidar do irmão, se responsabilizar por um parente, ser da família), ao narrar o passado, ele participa dele. Ele não estava lá naquele instante mas é mostrado *dentro* do seu próprio pensamento, de suas próprias lembranças, como ele imaginava o irmão trabalhando, como ele suspeitava qual teria sido seu erro, seu mal. Ao juntar a narração do personagem com sua imagem sobreposta num lugar onde nunca esteve, há uma demonstração de como ele tenta ocupar, com suas lembranças, um passado ausente e omissos, de maneira quase material, para uma melhor compreensão – ou apreensão – dele.

O corte, feito agora para o tempo presente, vem como uma necessidade de absorção do que acabou de ser compreendido. Para isto, Enrico abre a janela de seu apartamento deixando que o sol ilumine a sala, suas lembranças estão chegando ao final, a tragédia que se anuncia faz parte de um passado cada vez mais recente. Sua necessidade de ar é visível, ele precisa sair um pouco para fora daquele momento, escapar das próprias lembranças, porque o que virá a seguir é a angústia em estado puro, é o fim. O problema é que aquele Enrico, que vemos agitar-se no presente, já está depois do fim, em outro tempo, que também não é o do começo da narrativa, porque ao narrar, ele se posicionou num outro patamar de sua história. A música de fundo torna-se mais dramática e a voz em *off* retorna: “*acabou a guerra ... soube de sua doença ... passamos o Natal juntos, em Roma, antes de sua internação no hospital...*” Há uma pausa e um corte para Roma, à beira do Tibre, num plano-sequência que vai mostrando a água corrente, de uma margem à outra, até focalizar a imagem de Dino ao fundo; a câmera continua e alcança Enrico, mais perto do foco, olhando o irmão a uma certa distância. O som, nesta cena, é o do próprio lugar, com o fluir contínuo da água; a câmera passeia da pequena correnteza até o chão repleto de folhas secas, Dino atira um graveto ao rio, o irmão acompanha, com o olhar, o seu percurso. Tudo é uma metáfora, silenciosa, da irreversibilidade do tempo que passa e do grande momento que está por vir.

* * *

Neste ponto, retomamos a filosofia de Henri Bergson, para quem a consciência significa, antes de tudo, memória – sendo esta memória atestada, sempre, em relação ao presente e sendo este presente, sempre, uma condição fugaz do tempo, tendo como tarefa, se

podemos dizer assim, *preparar* o futuro e passar. Pois bem, a narrativa de *Dois Destinos*, que atende a um apelo da memória com a intenção clara de encontrar seu lugar no futuro, um futuro constituído pelo passado, acontece num presente que chamaríamos de móvel, sob a supervisão do diretor italiano. A intenção do contador da história, sem nenhuma sombra de dúvida, é a de sobre-viver, no sentido puro de dar uma sobre-vida a uma existência até então sem sentido. Esta parece ser a tarefa desta tal mobilidade incondicional da posição – de presente – do narrador. Natural, portanto, que a veracidade dos fatos esteja mais ligada ao sentimento que se formou entre os dois irmãos e que suas lembranças se misturem, sem adquirir um tempo específico para cada uma, e, também – talvez, principalmente – sem se sobrepor um tempo ao outro. Quando o narrador narra, ele cria, e este é um outro tempo, o tempo da preparação, que necessita mais do entendimento do que da veracidade, embora esta acabe por se formar. E, como ilustração, tomamos um trecho de uma das “Conferências” proferidas pelo filósofo:

“ Ora, creio que a totalidade de nossa vida interior é algo como uma única frase começada com o primeiro despertar da consciência, frase semeada de vírgulas, mas em nenhuma parte cortada por pontos finais. E creio também, por conseguinte, que o nosso passado lá está, subconsciente – isto é, presente a nós de tal maneira que nossa consciência, para revelá-lo, não necessita sair de si mesma nem acrescentar-se algo estranho: ela só precisa, para perceber distintamente tudo o que ela contém, ou melhor, tudo o que ela é, afastar um obstáculo, levantar um véu. Extraordinário obstáculo, aliás! véu infinitamente precioso! É o cérebro que nos presta o serviço de manter nossa atenção fixada na vida; e a vida, ela, olha para a frente; ela somente se volta para trás na medida em que o passado pode auxiliar a esclarecer e a preparar o futuro. Viver, para o espírito, é essencialmente concentrar-se no ato a ser realizado.” (22)

Não é nossa intenção atribuir ao estilo de Zurlini as categorias bergsonianas relativas à passagem do tempo, sabemos da teoria de uma continuidade eternamente divisível da qual o tempo se constitui e da qual se estabelece a duração, e seria forçado adequar um corpo filosófico a uma análise fílmica específica. O que vale recorrer a Bergson, neste ponto, quando questionamos o tratamento do tempo na obra de Valerio Zurlini, é no que tange à sua definição do que poderíamos chamar de sensibilidade do espírito, que lança luz na parte melhor, mais bem elaborada ou mais bem acabada como garantia do devir (no texto referido Bergson defende a primazia do espírito sobre a atividade cerebral). O que acontece é que

esses momentos mais intensos que se destacam na memória não são, necessariamente, partes ou episódios mais felizes. Observamos a necessidade de um momento de respiro do personagem e, por isto, as idas e vindas no tempo, garantindo no presente uma abertura para uma outra lembrança (mobilidade), e que esta necessidade vem justamente porque as lembranças são doídas. Mas não esquecíveis. O grande erro, o de tentar viver à margem da própria vida, ele, o personagem/protagonista/narrador já havia cometido; o diretor, ao incorporar a dedicatória de Foscolo (retirada do romance de Pratolini) não se furta a dar o aviso inicial, já falando, desde a abertura, ‘da flor perdida da juventude’. O que só reitera a idéia de tentativa de salvação, mas não como final feliz, e sim como aceitação, modo de viver, pois sem a consciência (do que não é mais possível) só há o nada (veremos, em *A Primeira Noite de Tranqüilidade*, que é preferível a morte física do que a falta de consciência do estado infeliz em que se vive). Nem o tempo passado nem o tempo presente, portanto, mas o que virá; toda a volta, o caminho percorrido em busca de um ponto de projeção. Todo o *flashback* é constituído como um gesto em direção à continuidade.

Gilles Deleuze, em um de seus escritos sobre Bergson (filósofo amplamente estudado e divulgado por ele) analisa as questões propostas em “Matéria e Memória” e “O Pensamento e o Movente”, desta maneira:

“Bergson nos mostra que a lembrança não é a representação de alguma coisa que foi; o passado é isso em que nós nos colocamos ‘de súbito’ para nos lembrar. O passado não tem porque sobreviver psicologicamente e nem fisiologicamente em nosso cérebro, pois ele não deixou de ser, parou apenas de ser útil; ele é, ele sobrevive em si.” ... “O passado não se constitui ‘depois’ de ter sido presente, ele ‘coexiste consigo como presente’. Se refletirmos sobre isto, veremos bem que a dificuldade filosófica da própria noção de passado vem do estar ele de algum modo interposto entre dois presentes: o presente que ele foi e o atual presente em relação ao qual ele é agora passado.” (23)

E veremos que essa noção de passado, como um estado sempre encontrável na forma de um tempo presente – assim como a noção do presente, instante fugaz, que já se torna passado mal terminada a frase que o define – vai nos remeter a um único tempo possível, que é o da *imprevisibilidade*, ou seja, o futuro a salvo que se almeja, mas que nunca se sabe realmente como será. Referindo-se ao ensaio “Matéria e Memória”, no último parágrafo, Deleuze conclui:

“Se o passado coexiste consigo como presente, se o presente é o grau mais contraído do passado coexistente, eis que esse mesmo presente, por ser o ponto preciso onde o passado se lança em direção ao futuro, se define com aquilo que muda de natureza, o sempre novo, a eternidade da vida.”

De onde se pode aferir que o que se almeja com este relato memorial não é, nem de longe, recuperar um tempo perdido, numa categoria proustiana onde cada detalhe, em sua exatidão descritiva, representa a recuperação de uma fase da vida; ou mesmo, a recuperação sentimental deste passado. Também não é cabível supor que o ideal, com este tipo de esforço, seja o de transpor um tempo quando o sofrimento era declarado, ou melhor, o desejo de recuperar um tempo onde havia a consciência de algumas necessidades. Talvez o que esteja projetado neste tipo de relato – e é o que provam as idas e vindas nos momentos *significativos* de uma existência, e a composição das cenas como uma construção do passado e não necessariamente de seu resgate – o que realmente este personagem esteja buscando seja alcançar o dito *tempo da delicadeza* (24). Quando Enrico encontrou, quando ele obteve, por alguns momentos e, ao alcance das mãos, algo que ele só pôde compreender muito depois. Por isto, daqui para a frente, a câmera se torna cada vez mais íntima, fechada em closes, explorando as expressões, revelando o despertar dos sentimentos. Invocando, sem mais desculpas, o tempo que não há mais.

* * *

Após a seqüência à margem do rio Tibre temos um corte para um close inusitado do rosto dos dois irmãos: Dino, que está mais à frente, olha para o lado, para o vazio, logo atrás, o rosto de Enrico, que olha fixamente para o irmão. A expressão dos dois é de uma tristeza extremamente solitária, e a câmera os focaliza como uma foto de um cartaz, anunciando a transitoriedade daquele momento: um que vai, o outro que registra. Em seguida, a câmera corta e abre para o corredor do hospital, o corredor é longo e está desabitado, uma freira passa ao fundo, a música explicita o mal estar da fotografia anterior. Dino será internado. Enrico se apressa em abraçar o irmão e este se assusta, não quer que ele se vá, mas Enrico insiste, fazendo pouco da despedida para amenizar a situação: *“Eu deixo você aqui ... não é nada demais ... amanhã nos veremos ...”* Corte com a entrada de uma música sacra, a câmera se detém na imagem da Virgem com o Menino no colo, em primeiro plano e depois vai se afastando, lentamente. Corte direto em primeiro plano no rosto de Dino já deitado na cama,

no escuro, coberto até o pescoço, sua cabeça pende para o lado, seu olhar é de completa desolação. A impressão que o espectador tem é que ele está sozinho no hospital até que a câmera vai se abrindo para toda a enfermaria e vemos mais de uma dúzia de leitos com doentes. A cena é o estatuto da solidão: estar só em meio a toda gente e, pior, todos iguais na condição de abandono. É noite, no corredor, também solitária, uma freira vela por todos. Corte para um leito vazio: Dino ausente. Corte para Dino, despido num outro leito, olhos assustados, ele está sendo examinado por vários médicos. Não só a focalização dos olhos de Dino e a disposição dos leitos, mas a disposição de toda a seqüência – da composição do mobiliário à tonalidade da luz, tudo se ajustando numa estética impecável – é de completa desolação. Sabe-se que o tempo dali para a primeira visita, prometida para o dia seguinte, não é de apenas um dia, aquele ambiente em tons dourado e branco, como uma pintura clássica, é o da eternidade. E daí para frente Zurlini não registra mais nenhum momento de luz natural, a não ser a que entra pelas janelas, de fora para dentro, e depois na saída do hospital, quando Dino é transferido para uma clínica particular de onde não voltará mais. O que significa dizer que o primeiro tempo que acaba é o da natureza. A luz natural do dia, o ar que se respira em liberdade e que garante a existência sem maiores complicações e também sem a necessidade da palavra, retomando o ponto onde se conclui que o fluir da vida transcorre em silêncio (sem necessidade de explicação, portanto sem sofrimento); este tempo está acabado para Dino, e Enrico, que respira a morte junto com o irmão, tem sua lembrança deste período representada pela luz interna dos ambientes, da luz artificial.

Para justificar o tempo real de permanência ali, enquanto a câmera vai mostrando algumas dependências do hospital e os exames que são feitos no rapaz, a voz do narrador, um pouco mais pausada, vai relatando o caso raro, as experiências feitas, o ser humano coisificado, cobaia, sem consideração. Há uma revolta perceptível no tom do narrador mas sempre passiva, entoando, junto com aquela narrativa tão íntima, uma melancolia dos fatos consumados. Corte para o dia da visita e o rosto impaciente e jovem de Dino à espera do irmão. Primeiro, o sorriso de alívio com sua chegada, depois o doente enfraquecido tenta mostrar vitalidade segurando as mãos de Enrico, segue-se o desespero, a constatação da falta de energia, o choro e o desabafo: “*Não quero morrer.*” Ele se acalma e tem início uma série de diálogos, que será uma constante nas visitas, sobre a infância deles, marcando uma renovada ternura e intimidade entre os dois: “... *conte-me, você é um escritor, não é? Pode me contar qualquer coisa que me faça imaginá-la* (a mãe) *viva.*” Ao que o outro responde: “... *lembro tão pouco, só me recordo dela morta* ...” As recordações, mesmo que falhas, comovem os dois, Enrico começa a descrever a última vez que viu a mãe em seu leito de

morte, sua roupa, sua expressão de quem dormia um sono profundo e, por fim, fala de uma mosca que teria pousado em sua testa e que ele se apressou em afugentar. Ele pára de falar e uma lágrima escorre em seu rosto, ele não pode mais com as lembranças e abaixa a cabeça, em desespero, e chora, ele também enfraquecido. Os laços vão se estreitando na mesma medida da tristeza.

Daqui para o fim o relato segue circunspecto, rígido. O tempo da história agora é de um passado cada vez mais assustador por sua proximidade, que já vai, inclusive, se inserindo na atualidade do real; o tempo da memória dos dois irmãos não se mistura mais como no jogo inicial, quando nas lembranças um podia observar o outro e fazer parte de uma única memória, mesmo não tendo compartilhado uma mesma vida. Na parte final do filme, o tempo se torna pura duração, mas sem a *alegria* almejada (mas não necessariamente creditada) pelo filósofo(25); ao contrário, a desconfiança do diretor, Valerio Zurlini, de que “não há esperança para o homem”, vai contornando os últimos acontecimentos conforme a lentidão reflexiva da narrativa, até chegar à citação bíblica final, em contraponto à rapidez das últimas providências que vão sendo tomadas, com relação à piora do estado de saúde do irmão mais novo. A melancólica voz em *off* vai se contrapondo à pressa das últimas decisões, invadida por uma realidade sem mais mediações.

Corte para um dia de muita chuva, rua, uma feira livre, pessoas passam encapotadas, os comerciantes fecham suas barracas. O narrador conta como procurou, inutilmente por toda a cidade, a compota de laranja que o irmão lhe pedira, insistentemente, decepcionando-se cada vez que ele chegava sem ela. Esse desejo, além de todo seu significado (era o doce preferido da mãe, era o doce oferecido ao irmão nas visitas ao menor), era também, como ele sabia, seu último desejo: “*me pediu a geléia de laranja, não consegui encontrá-la, percorri toda a cidade, de loja em loja ... do riso à ironia ... parecia que eu procurava um absurdo, um pedaço de Marte ... Nunca, como naquele momento, senti tanto ódio dos alemães e horror pela guerra.*” Este trecho também, além de calcado na aflição de satisfazer aquele último desejo, é uma das poucas referências explícitas sobre o período em que se passa a história (ao menos enfaticamente) e de como aquele era um tempo de retração e privações, para além das dificuldades particulares, mas do qual o personagem só se dá conta quando fica claro como eram poucas e frágeis as exigências do irmão. Sendo que neste pedido, quase infantil, da geléia de laranja, estava contido todo o desejo de uma infância compartilhada, e, cada vez era mais compreensível – à medida que o fim avançava – que nenhum privilégio que Lorenzo/Dino tenha tido, ao ser criado por um tutor, pôde substituir o prazer de uma

convivência com o irmão, com a avó e com as lembranças da mãe, tudo isto resumido no desespero de sentir, pela última vez, o gosto daquele doce que os unia.

Quando a próxima cena nos traz de volta ao ambiente hospitalar, ao quarto onde Dino lentamente agoniza, o espectador já pode experimentar uma certa familiaridade com aquela rotina. De alguma forma, sem dias marcados e sem um encadeamento muito preciso, a rotina daquele período se materializa, quando, finalmente, Enrico assume toda a responsabilidade do cuidado do irmão para si, e essa sua nova atitude torna-se o novo fio condutor da história. De agora em diante pode-se observar um Enrico já imbuído de seu novo papel diante do irmão mais moço, sem nenhuma negação com os laços familiares ou pretensão de abandoná-lo. A imagem do personagem cuidando do irmão, arrumando sua mala e acompanhando-o na saída do hospital, já é aquela pesarosa, que nos conta a história no momento presente, tentando se livrar daqueles últimos momentos de tristeza. Nas seqüências finais, como é mostrado a cada visita de Enrico, podemos nos envolver com a evidente piora de Dino, que, por outro lado, também está modificado, deixou de ser aquele rapaz que carregava em si uma duplicidade marcada por uma existência sem referências. Ele, agora, passa a ter um lugar para morrer, dentro de suas próprias lembranças, recuperadas através das histórias do irmão, o que significa que sua existência fora recuperada, e mesmo a parte de sua vida em que andou perdido de suas origens, tinha finalmente uma justificativa.

É neste contexto que a narrativa chega à crise mais forte de sua saúde, quando Enrico, ao ver o irmão tão debilitado, se debatendo e gritando, percebe o corpo enfaixado dele, quando os enfermeiros, para lhe aplicarem uma injeção, levantam o lençol que o cobre. Em busca de uma explicação para seu estado e, assombrado, descobre as feridas não supuradas em seu corpo. Segue então o desespero, o questionamento do tratamento aos médicos, a raiva e, depois, o medo e, finalmente, a decisão final de mandá-lo para uma clínica particular.

A câmera focaliza os dois irmãos que conversam, rosto a rosto, quase colados, numa longuíssima seqüência em primeiro plano. Como numa preparação para a despedida, eles falam sobre a mudança de clínica, ir para casa (esperança acalentada pelo doente: rever a mulher, a filha); sobre a profissão do irmão mais velho, jornalista, escritor, um intelectual autodidata; sobre a crença em Deus e, afinal, um ponto de reflexão quase irônico, não fosse a bondade com a qual a pergunta é formulada: *“como um comunista poderia acreditar Nele?”*. Questão que remete ao clássico dualismo entre fé e ateísmo; o espírito e a matéria. Mas a pergunta é lançada sem nenhuma esperança de resposta, faz parte do silêncio das coisas inexplicáveis e que devem permanecer assim. E com a morte ali, sempre premente, inevitável, é com a angustiante consciência da finitude que Enrico tenta, de toda maneira, dar um

conforto, uma trégua, apaziguar um pouco a situação. Não se sabe qual dos dois está mais apegado à vida. Dino insiste, mistura as lembranças: *“Deus é uma luz ... quero voltar a Florença ... está escuro aqui ...”* A câmera não se mexe, focaliza a cabeça de Enrico quase imóvel – as tais fotografias – só Dino, já devaneando, vira seu rosto, ora para o lado ora para o irmão. Ele adormece e a cabeça em perfil de Enrico se retira delicadamente da cena. Plano para o quarto inteiro, apenas a janela está iluminada, no mais, só o desespero de Enrico caminhando em volta de si mesmo, até se sentar, exausto, na cadeira do canto.

Corte para a porta do hospital. Noite. Novamente, só depois de focalizada a fachada vazia aparece a sombra do personagem no vidro da porta, ele sai, solitário, anda meio sem rumo pela rua. Voz em off: *“Passaram-se alguns dias, pedia sempre a mesma coisa: voltar a Florença, voltar a Florença. Chegou o dia de sua transferência, hoje sei que se não parti com você é porque não queria vê-lo morrer. Queria lembrar de você vivo.”*

Corte novamente para o quarto, plano detalhe para a mala aberta onde vão sendo acomodadas as roupas. Dino, pálido, inerte é carregado pelos enfermeiros, na maca, Enrico o acompanha de mãos dadas *“é sempre tão decidido...”* Na entrada da ambulância os irmãos se abraçam, espelho um do outro, quase se beijam, Dino agarra o paletó do irmão em franca agonia, Enrico se desprende. A voz em off entra interpretando as próprias lembranças: *“Quero lembrar de você vivo!”*. Mas essa voz em off é do personagem, Enrico, o narrador/ personagem de si mesmo, e é ele agora, muito perto de seu presente – momento atual – de narrador, quem ilustra esta parte da narrativa, finalizando com a batida seca da porta da ambulância, uma última etapa. E enquanto o carro sai o vemos de costas, o irmão mais velho, aquele que sobrevive, o que viveu para contar, o narrador privilegiado. Todos morreram, só ele pode lembrar e narrar o que viu e sofreu: na primeira pessoa, sujeito sem interlocutor.

E é nesta posição solitária que o vemos olhar a ambulância partir e terminar a sua história como uma oração: *“Agora digo a mim mesmo que para os espíritos mais imaculados e mais corrompidos, a morte é sempre um hábito de vida, é a realização de um conhecimento. E para as almas não mais puras e ainda não pecadoras, que não conheceram nem o sabor da renúncia nem o gosto da ofensa? “Porque dos pobres de espírito será o Reino dos Céus”, disse Cristo. Se assim é, a sua alma resplandece no Eterno mais alto.”* – corte para as fotografias do início (tempo presente) Fim.

* * *

Este sujeito sem interlocutor, mas plenamente envolvido no caminho traçado pelo irmão, segunda voz de sua consciência, está agora, de alguma maneira, de posse de seu passado. Passado este que não foi reconquistado, mas compreendido. Se ele está salvo em seu presente, com possibilidade de ‘tocar’ a sua vida, projetado, portanto, em direção ao futuro, não é por ter confessado seus pecados, mas é porque se identificou finalmente com eles. A moral zurliniana ultrapassa a tradição humanista do crime e castigo, pretendida pelo romance *Cronaca Familiare*, porque o que se nota, como mote constante nos filmes do diretor, e neste destacadamente, é que o castigo não é suficiente se não levar à redenção. Se o personagem, no caso tanto do livro como do filme, termina sua história recorrendo a uma reflexão mística e às palavras de Cristo, é, no entanto, na imagem, na fotografia de seu rosto, na *realidade* que uma reflexão mais apurada vai se instaurar: a constatação de um tempo sem tempo, sem medida, de pura absorção dos fatos. Deixando, pois, o personagem à deriva de si mesmo – porque ele agora *sabe* – numa sempre dualidade: salvo e eternamente perdido. Como os seus outros personagens, mas principalmente o professor de *A Primeira Noite de Tranquilidade* e o tenente, de *O Deserto dos Tártaros*, também Enrico termina sua busca com o olhar apaziguado, mas não livre do eterno questionamento: havendo descoberto o caminho para a tranquilidade, fazer o que com ele?

* * * * *

Notas:

1 – Noel Burch, no primeiro capítulo de seu *Práxis do Cinema* (São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 26-27-28), ao analisar a questão da decupagem, “*último estágio do roteiro*” ou, mais precisamente, “*a feitura mais íntima da obra acabada*”, disserta sobre a técnicas concebidas para a obtenção da continuidade espacial e temporal, assim como a *elipse* que se forma ao “*haver um hiato entre as continuidades temporais*”. Recurso que serviria, num primeiro momento, para “*suprimir o supérfluo*”, mas que poderá ser utilizado em conformidade ao estilo da sequência filmada ou da própria maneira de realização do filme. O autor destaca três tipos de possibilidades, sendo “*o primeiro tipo de elipse, aquele que é suficientemente curto para, não apenas ser percebido, mas também ‘mensurado’.*” Que é a que permite que o espectador possa medir o tempo oculto através de uma informação espacial. O segundo tipo de elipse seria a elipse indefinida, que “*pode referir-se a uma hora ou um ano e, para ‘medi-la’, o espectador deverá receber ajuda do exterior: uma réplica, um título, um relógio, um calendário...*” E, através do recurso do *recuo no tempo*, teríamos, tanto a *elipse definida* ou mensurada, que faz o corte para alguns segundos atrás, como a *elipse indefinida*, que proporciona o salto em muitos anos atrás. Não tratamos no texto de classificar o uso das elipses temporais por Valerio Zurlini, apesar de reconhecermos a classificação, porque entendemos que haja um certo estilo do diretor, para além da classificação teórica, que rege seu modo de utilizar as elipses dentro da mobilidade constante de seus *flashbacks*.

2- Candido, Antonio. “Literatura e Personagem”. In: *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 14.

3- “*A flor dos seus gentis anos caída*”. O poeta Ugo Foscolo (1778-1827), representante da passagem do Neo-Classicismo ao Romantismo, era de origem ítalo-grega. Sua obra principal, *Dei Sepolcri*, data de 1806, sendo uma poesia de espírito altamente cívico, retrato de sua época e seus ideais políticos.

4- Chiappini, Ligia. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1987. Destacamos dois momentos deste estudo: primeiro a definição contida no glossário (p. 89), de Foco Narrativo: “*problema técnico da ficção que supõe questionar ‘quem narra?’, ‘como?’, de que ângulo?’*. Para muitos é sinônimo de ponto de vista, perspectiva, situação narrativa ou mesmo narrador.”. E o primeiro parágrafo do estudo sobre “A tipologia de Norman Friedman”, onde a autora aponta para as seguintes questões, num resumo da teoria, quanto à questão do narrador: “1) quem conta a HISTÓRIA? Trata-se de um NARRADOR em primeira ou em terceira pessoa? De uma personagem em primeira pessoa? Não há ninguém narrando?; 2) de que POSIÇÃO ou ÂNGULO em relação à HISTÓRIA o NARRADOR conta? (por cima? na periferia? no centro? de frente? mudando?); 3) que canais de informação o NARRADOR usa para comunicar a HISTÓRIA ao leitor (palavras? pensamentos? (...)); 4) a que DISTÂNCIA ele coloca o leitor da história (próximo? distante? mudando?)” (p. 24). Sendo que observamos as definições apresentadas por Ligia Chiappini com o intuito de esclarecer uma certa impossibilidade de enquadramento clássico do personagem-narrador em questão, principalmente quando da adaptação do romance para o filme.

5- Op. cit. , p.39.

6- Brito, João Batista de. “Sobre o tempo fílmico – o *flashback*”. In: *Imagens amadas: ensaios de crítica e teoria do cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995, p. 187-189.

7- Benjamin, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 221- (o grifo é nosso).

8- Falamos de uma *poética* no modo de filmar de Valerio Zurlini em primeiro lugar no sentido original, aristotélico do termo, no sentido que não nos parece ser a intenção do diretor filmar os acontecimentos históricos como tema de seus filmes, embora eles sempre estejam presentes. Mas julgamos que seu desejo é manifestar muito mais a reação e os sentimentos que passam por estas histórias. Neste sentido citamos o parágrafo 50 do nono livro da “Poética”: “*Pelas precedentes se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (...) diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a*

história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens (...)” (Aristóteles. Poética. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p.451).

Sobre a questão da poética interna que pode haver em determinados filmes ver o texto de Pier Paolo Pasolini, “A poesia do novo cinema”. (*Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 7, maio de 1966, p. 286), onde o cineasta afirma: “*A poeticidade dos filmes, portanto, não era obtida através da utilização de uma linguagem específica de poesia. Isto significa que não eram poesias, mas narrativas. O cinema clássico foi e é narrativo: a sua linguagem é aquela da prosa. A poesia, nele, é interna como, por exemplo, nos contos de Tchecov e Melville.*”

9- Antes mesmo de especificarmos uma definição de *memória seletiva*, questão relevante em Todorov, destacamos, ainda uma vez, o estudo de Ligia Chiappini, já citado anteriormente, mas agora quanto ao questionamento, levantado neste parágrafo como uma escolha de método para o relato memorial, Ficção e História: “*Na verdade, não se abandona a comparação que se impôs desde Aristóteles. Ela, volta e meia, reaparece, implícita ou explicitamente, nos próprios romancistas ou nos teóricos da literatura, quando não vem recolocada pela própria filosofia. A diferença é que agora não se desconfia somente do poder de representação do discurso da HISTÓRIA. A desconfiança se alastra para o poder da FICÇÃO de, pela particularidade, chegar à universalidade, operação que nos levaria, segundo Aristóteles, Diderot ou Lukács, a compreender e conhecer mais profundamente a realidade. // No confronto, entretanto, a ficção continua levando vantagem, porque ela, pelo menos, assume a sua fragilidade e não tenta escamotear uma determinada VISÃO da realidade sob a máscara da verdade.*” (Op. cit. , p. 78)

10- Aqui sim destacamos especificamente o conceito de *memória seletiva* analisado por Tzvetan Todorov, a propósito de um congresso sobre os crimes cometidos pelo Nazismo (organizado pela fundação Auschwitz e intitulado “Histoire et mémoire des crimes et génocides nazis”, em 1992). Ao analisar a memória como documento indestrutível e meio desestabilizador do poder, ele também atribui a ela um grau de liberdade que possibilita que alguns momentos do passado sejam privilegiados, por seu grau de importância e impacto na história do sujeito, assim como na história universal. Dessa maneira, a memória lidaria

sempre com a dualidade: esquecimento e conservação, sendo ela uma “*interação dos dois*”. Citamos textualmente: “*Conservar sem escolher ainda não é um trabalho da memória.*” (In: *Les Abus de la Mémoire*, Paris: Arléa, 1995, p. 14).

11- Benjamin, Walter. “Sobre o Conceito de História”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 224.

12- Aprendemos através da mitologia cristã, com o episódio da volta do filho pródigo, o quanto o retorno ao lar pode ser acolhedor e compensatório, mas nada em nossa literatura nos indica que, se ele incorresse novamente em erro, haveria um novo perdão. Mesmo nos valendo da parábola da ovelha desgarrada, ainda assim, nos restaria a dúvida de por quantas vezes ela poderia se perder. Pois a idéia difundida no Evangelho Segundo São Lucas é a de que a salvação de um só compensa todo o rebanho: “*Eu vos digo que do mesmo modo haverá mais alegria no céu por um só pecador que se arrependa, do que por noventa e nove justos que não precisam de perdão.*” (A Bíblia de Jerusalém. São Paulo, Edições Paulinas, 1985, N T, Lc, cap. 15, vers. 7). Considerando-se a estrutura do filme de Valerio Zurlini, o romance no qual é baseado e seu próprio questionamento sobre o tema, a parábola acima, assim como as duas outras que seguem – a saber, as três parábolas da misericórdia: “A ovelha perdida”; “A dracma perdida” e “O filho pródigo” (vers. 4 a 32) –, ilustram bem não só o conceito de proteção familiar mas, principalmente, do beco sem saída do qual é composto. O sujeito que escapa deste círculo, ao fracassar no mundo lá fora e se arrepender, é redimido e se rejubila, enquanto o sujeito que fica, seguindo o caminho da retidão, receberia, como recompensa, a ‘alegria’ do dever cumprido, sem nunca poder contestar esta ‘dádiva’, correndo o risco de deixar de fazer parte do rebanho (o caso de Lorenzo que acaba por não cumprir as regras do padrinho).

13- Genette, Gerard. *Figures III*. Paris, Editions du Seuil, p. 139 – 141.

14- Sendo isto mais visível ainda nos longos silêncios do professor Daniele em *A Primeira Noite de Tranqüilidade* e na paisagem iluminada e estática de *O Deserto dos Tártaros*.

15- Aumont, Jacques. *O Olho Interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.136.

16- Metz, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 19.

17- Benjamin, Walter. Op. cit., p. 223.

18- O poeta e escritor André Gide escreveu, em 1890, um pequeno texto intitulado *O Tratado de Narciso*, onde, ao narrar o mito grego, discorre sobre a inocência da *ignorância* e do verdadeiro pecado que seria o de provar do fruto do conhecimento. Citamos este trecho por sua beleza e significação: “*Porque a culpa é sempre a mesma para quem sempre volta a perder o Paraíso: o indivíduo que sonha consigo mesmo enquanto a Paixão confere as ordens sacras e, comparsa orgulhoso, não se subordina.*” Trecho que tem como nota, do próprio autor, uma espécie de sub-tratado sobre ser a tendência natural, do homem e da arte, o dever de se manifestar: “*toda obra que não se manifesta é inútil e, por isso mesmo, perversa. Todo homem que não se manifesta é inútil e perverso.*” E entendemos que esta manifestação seja a eterna, porém fugaz, recuperação do Paraíso, por isto então o poeta sonha, e, pelo mesmo motivo, ele se lembra, rememora, recuperando de tempos em tempos, sua compreensão.

Gide, André. *O Tratado de Narciso (teoria do símbolo)*. Tradução de Luiz Roberto Benati. - s.l.p.: Éditions Notre Bas de Laine, s.d.

19- O que nos remonta ao Novo Testamento e à tarefa de Pedro que, conforme Jesus anuncia no último encontro com seus apóstolos, havia de negá-lo três vezes: “*Pedro, eu te digo: o galo não cantará hoje sem que por três vezes tenhas negado conhecer-me*”(Op. cit., Lc, cap.22, vers. 34). Sendo Pedro justamente aquele a quem Jesus entregaria a tarefa de edificar a Sua Igreja. Numa analogia direta aos personagens de *Dois Destinos*, passada a fase da negação, segue-se a devoção incondicional.

20- Brunetta, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano*. 2 v. Roma-Bari: Laterza, 1998, v. II, p. 250.

21- Bosi, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 123.

22- Bergson, Henri. “A Alma e o Corpo”. In: *Conferências*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p.97.

23- Deleuze, Gilles. “Bergson, 1859-1941”. In: *A Ilha Deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 42.

24- Emprestamos aqui o verso do compositor Chico Buarque e Cristóvão Bastos, da música “Todo Sentimento”, do LP *Chico Buarque*, de 1987.

25- Estamos nos referindo aqui à análise feita por Bento Prado Junior, em seu estudo *Presença e Campo Transcendental – Consciência e Negatividade na Filosofia de Bergson*. São Paulo: Edusp, 1989, p. 37.

“Pensar em duração é identificar-se com a temporalidade do próprio surgimento do objeto enquanto objeto. E desta perspectiva “divina” dissipam-se as angústias ligadas à condição humana e que, no nível da consciência filosófica, assume a forma de uma interrogação pelo fundamento e pela origem do próprio Ser. Como para Heidegger, para Bergson a significação do Nada se esboça e se oferece na experiência da angústia. Mas, para Bergson, esse estado afetivo não indica nenhuma transcendência, nenhuma superação possível de sua imanência psicológica. Pelo contrário, a experiência da angústia aparece como uma regressão à pura subjetividade e como perda de contato com o real.”.

* * * * *

III

À Margem do *Silêncio de Deus*

“A Primeira Noite de Tranqüilidade”

A – A noção existencialista.

*“Desilusão, desilusão
danço eu, dança você
a dança da solidão.”*

Paulinho da Viola

Este filme de Valerio Zurlini, *A Primeira Noite de Tranquilidade*, tem início antes dos créditos, numa paisagem marítima, porto de Rimini (entre Ancona e Veneza, como é logo explicado pelo protagonista) onde um barco se aproxima trazendo um casal de estrangeiros viajantes que, ao que parece, viaja sem se importar muito com o próprio destino. A câmera focaliza um homem que caminha solitário pelo cais quando é abordado pelo estrangeiro, que lhe pergunta onde eles estão e recebe a informação geográfica acima. Mas, ao ser indagado pela mulher, agora em sua língua, sobre como é a cidade, responde que não sabe, pois também ele acabou de chegar.

Eles conversam em inglês, depois em italiano, mas nem o lugar nem a língua é absoluta primazia. A condição de solidão *escolhida*, de ambos os lados, parece ser a epígrafe desta narrativa. Cujas história é a que segue.

Um professor de literatura muda-se, junto com sua mulher, para Rimini onde vai ocupar uma vaga no Liceu local. Enquanto o casal passa por uma profunda crise no casamento, Daniele Dominici, o protagonista (interpretado por Alain Delon), vai travando conhecimento com os moradores locais e, de imediato, interessa-se por uma determinada aluna: Vanina Vanini (Sonia Petrova), moça especialmente taciturna com quem ele se envolve emocionalmente e com quem resolve partir. Mas, em meio a tantas crises que se estabelecem

entre os personagens com esta relação inusitada, a pior delas, que é a ameaça de suicídio feita pela mulher do professor, faz com que ele acabe optando por voltar no meio do caminho, morrendo num terrível acidente com um caminhão. Mas em termos de narrativa, o que acontece é que esta não é dada por meio de uma história linear, a narrativa principal, apresenta-se entremeada, não só pelo mistério que envolve o passado dos personagens como, principalmente, pela atmosfera de angústia que permeia a sequência das situações.

O filme traz logo no início, em sua primeira parte, uma sequência de diálogos que, além de apresentar o personagem e inseri-lo no contexto da história, apresenta também os três principais temas que percorrerão toda esta narrativa. Temas estes que permearão a descrição das personalidades, o modo de ser de cada uma delas e o modo de distingui-las nas cenas. Mas, acima de tudo, estes três temas contam a história individual do personagem principal, Daniele Dominici, dentro de seu tempo e de uma certa conformação sócio-filosófica. Esses temas, ou questões desencadeadoras, são: a *negação*; o *jogo* (o arriscar-se); a *indiferença*. Vamos, antes de tudo, reproduzir os três primeiros diálogos, e suas situações, conjuntamente.

O primeiro, após a sequência do cais com o casal de estrangeiros (onde já houve uma negação quando Daniele diz à mulher que também “*acabou de chegar e não conhece a cidade*”), acontece na sequência seguinte a esta, na sala do diretor da escola, onde ele se apresenta. Ao ler o nome do recém-chegado em sua ficha pessoal, o diretor depara com seu sobrenome “Dominici” e, admirado, lhe pergunta se é parente do “*herói de El Alamein, o famoso coronel Dominici, medalha de ouro da ‘Folgore’*”, ao que ele responde, com aparente serenidade, que “*não, de jeito nenhum*”. – Numa das únicas alusões à vida pregressa do personagem, cujo antepassado teria participado da batalha de El Alamein, no Egito, na Segunda Guerra Mundial, que nos remetem ao romance de Zurlini sobre a história de uma família vinda da África.– Após caminharem pela escola vazia, que está em greve, e de um breve discurso do diretor sobre a ordem e *disciplina* exigida com relação aos alunos, há um corte para uma mesa de jogos, numa espécie de bar, onde Dominici, após uma certa animosidade inicial – quando seu principal interlocutor dirá que “*não joga com estranhos*” –, será apresentado aos seus novos ‘companheiros’. Após as apresentações ele, de imediato, começa a jogar com aquele que o rejeitou inicialmente, Giorgio Mosca, “*vulgo Spider*” (interpretado por Giancarlo Giannini), apelido que, ao longo do filme, como veremos, vai se justificar plenamente. Ao final da partida Spider observa que o novato na cidade joga muito bem e pergunta o que mais ele sabe jogar, ao que este, após uma breve pausa olhando para seu

interlocutor, responde: “*Tudo*”. Corte para a entrada do apartamento de Daniele Dominici que, ao chegar, antes de abrir a porta ouve a mulher ao telefone indagando por alguém, um homem. Com sua chegada, vemos uma casa cheia de coisas empilhadas, tapetes enrolados, mostrando que acabaram de se mudar; ele encontra a esposa deitada, senta-se ao lado dela na cama e tem início o seguinte diálogo:

Daniele: _ “*Está dormindo? Procure não pensar, vai passar. Falo por experiência própria. Agora parece intolerável, mas passa. Tudo passa.*”

Monica: _ “*Então, para que viver?*”

Daniele: _ “*Sobrevive-se.*”

Monica: _ “*Está zangado comigo?*”

Daniele: _ “*Nem pensar! São coisas que acontecem.*”

Monica: _ “*Aconteceram com você?*”

Daniele: _ “*Não seriamente, nem por minha culpa. Principalmente por culpa das mulheres que encontrei.*”

Monica: _ “*Alguma vez você amou muito?*”

Com esta pergunta Daniele sorri, e temos a impressão que o personagem está realmente à vontade.

Daniele: _ “*Monica, parece que estamos velando um morto!*”

Monica: - “*Você se arrepende de alguma coisa?*”

Daniele: _ “*Seria um luxo. Não me permito isso.*”

Monica: _ “*Gostaria de ter um filho?*”

Daniele: _ “*Deus me livre! Para que?*”

“*Durma.*”

Monica: _ “*O que mais me irrita em você é essa sua bondade. (...)*

Daniele: _ “*Não é bondade.*”

Além das questões referidas, também destacamos estes diálogos para marcar que, mais do que nos outros filmes de Zurlini, neste não há nenhum momento de trégua ou uma preparação inicial para a introdução de temas tão áridos. O herói zurliniano, que antes podia se nutrir de alguma esperança ou ‘graça’, tem aqui, logo na apresentação, uma pré-disposição para o sofrimento, para o insucesso, para o abandono, para a solidão, para a morte. Não há salvação nem tentativa de encontrá-la no semblante do professor, sua primeira aparição

solitária no cais já anuncia, como certo, que ele protagonizará uma história fadada à tragédia e que, mesmo esta tragédia, lhe será designada por aceitação e passividade, jamais por paixão. Veremos, mais adiante, que, ainda que o personagem faça uma tentativa de enfrentar com uma ação inusitada o não movimento que ele encontra (re-encontra) naquela cidade, o clima de desventura vai triunfar. E, ainda, o mergulho no passado que o personagem será obrigado a fazer, não terá o caráter redentor ou libertador que se esperaria, a revelação de sua vida pregressa o leva a apressar as coisas, a tomar algumas decisões, mas, não necessariamente, a saber lidar com elas. O ambiente de cada lugar, de cada cena, dá o tom desesperançado da história, o tanto faz das relações, o imprevisto da existência de cada um, onde o passado se ajusta e vai detonando as ações, mas não, como já vimos, para reformular ou explicar, mas apenas como *causador* sintomático de um futuro sem conciliação. As seqüências se interpõem com uma desenvoltura suficiente apenas para a sucessão temporal dos acontecimentos, mas os personagens se arrastam como se estivessem apenas disfarçando a consciência de seus destinos.

Pautado em diálogos lacônicos, em silêncios regulares e olhares concentrados e perdidos ao mesmo tempo, Valerio Zurlini vai construindo sua história e direcionando sua câmera na elaboração de temas caros a uma determinada reflexão filosófica que marcaria, no cinema, toda uma geração entre os anos cinquenta e setenta. As questões existencialistas posicionadas, no caso, por um desdobramento ainda cristão, são aqui mote e cenário desta história, e é justamente o gestual econômico destes personagens que ressalta o estilo do diretor que, novamente, se utiliza mais dos silêncios do que das palavras e, neste compasso, vemos os personagens irem se envolvendo numa trama sem muito sentido ou razão, como a própria existência, mas ao mesmo tempo, cômicos de seu papel naquele lugar, naquela determinada hora, num movimento convicto em direção ao próprio destino. O que restringiria, portanto, o sentido de tragédia, pois cada um destes personagens zurlinianos, em *A Primeira Noite de Tranquilidade* – culminando com a determinação pacífica do professor em simplesmente ir *sendo* em meio a um mundo aparentemente desconhecido para ele (qual seja, a trama que envolvia aqueles jovens naquela cidade) – *sabe*, ou ao menos, *percebe* a responsabilidade do caminho escolhido, ainda que seja o do marasmo, da pura aceitação. Apesar das questões zurlinianas estarem mais ligadas a um existencialismo cristão, com pontos de referência que estariam muito mais afeitos à filosofia de pensadores como Karl Jaspers (1), é primeiro em Jean-Paul Sartre que encontramos algumas definições pertinentes à colocação no mundo encontradas nos personagens do diretor italiano, como no manifesto em

defesa do Existencialismo, onde o filósofo é bastante específico ao afirmar sobre a condição e situação humana:

“... se bem que seja impossível encontrar em cada homem uma essência universal que seria a natureza humana, consideramos que exista uma universalidade humana de condição. Não é por acaso que os pensadores contemporâneos falam mais freqüentemente da condição do homem do que de sua natureza. Por condição, eles entendem mais ou menos claramente, o conjunto dos limites a priori que esboçam a sua situação fundamental no universo. As situações históricas variam: o homem pode nascer escravo numa sociedade pagã ou senhor feudal ou proletário. O que não muda é o fato de que, para ele, é sempre necessário estar no mundo, trabalhar, conviver com os outros e ser mortal.” (2)

Sendo que este *estar no mundo*, depende da escolha de cada um, e aí reside o paradigma zurliniano com relação ao existencialismo: estamos *condenados* a ser livres e responsáveis por todos os nossos atos, sem salvação; ou será que, em algum momento, refazemos as escolhas porque somos impulsionados por um sentimento mais forte – o *pathos*? – do que a nossa própria angústia e pulamos fora do círculo determinado por nós mesmos, e nos safamos de nossas próprias escolhas? Mas, e depois, como não podemos escapar à nossa *condição*, seremos irremediavelmente pegos de novo? E pegos por quem, ou pelo que, senão por nós mesmos e por nossa determinação em sermos *livres*?

Considerando-se o cenário propício a essas questões no desenvolvimento da história do professor – personagem entre a desilusão e uma certa pré-disposição a se safar e voltar a viver –, percebe-se, neste enredo, o ponto alto da dúvida zurliniana: estar ou não no mundo e de qual maneira, acreditar ou não numa disponibilidade do homem à felicidade? A história segue reta no sentido da narrativa: um professor, de caráter à princípio um pouco ambíguo, e já um tanto decadente, metido num precário casamento e, aparentemente, indiferente com relação ao desenrolar de sua vida doméstica, encontra na jovem Vanina – moça de passado comprometido e também em estado, precoce, de decadência existencial – o motivo para voltar a ter esperanças e apostar em algum futuro. Após ter seu passado desvendado por um dos amigos – justamente Spider, aquele que tece e decifra as tramas – acaba encontrando a morte (já metaforicamente descrita pela mulher que lê suas mãos), quando decide ‘adiar’ seus planos e voltar para salvar a mulher de uma suposta tentativa de suicídio. Mas a história não segue reta nem ao menos tenta se justificar no sentido do *significado* daquela existência. Pelo contrário, ela é feita de negação e pequenas revelações, à medida que os personagens se

expõem, através de rápidos relatos sobre suas vidas pregressas, vão aceitando o jogo, blefando (literalmente, porque apostam, de suas vidas, muito mais do que possuem, como autonomia e independência), porém, passando, curiosamente, da indiferença a uma *atitude* perante o destino, o que torna possível alguma mudança de situação no final. Indo um pouco mais adiante na filosofia sartriana: “*A escolha é possível, em certo sentido, porém o que não é possível é não escolher. Eu posso sempre escolher, mas devo estar ciente de que, se não escolher, assim mesmo estarei escolhendo.*”(3)

E isto faz também a diferença na idéia deste filme de Valerio Zurlini, que, além de assumir uma contradição interna nos preceitos em voga, acena com uma *possibilidade* de mudança, mesmo que, ao final, frustrada; mas, ao menos, causadora de um movimento gerado por uma atitude, por uma reação dos personagens, que impõe uma mudança. Veremos, com o desenvolvimento da trama, que, ao contrário do outro filme já analisado, em *A Primeira Noite de Tranquilidade*, ao re-visitarem seus passados, os personagens não salvam suas consciências de nada, mas transformam a realidade imediata, para o bem ou para o mal, assumindo individualidades ao irem tomando posição dentro do grupo homogêneo no qual se apresentam. O que em termos sartrianos, ou da literatura existencialista, causaria um certo desconforto, pois, apesar da disposição de ânimo dos personagens zurlinianos poder se equiparar aos personagens de Sartre ou Camus, ou seja, o ter que lidar com o peso da própria existência e o incômodo causado pela consciência exagerada das coisas, ainda sim, em Zurlini, resta uma hesitação que, em alguns momentos, propicia uma redentora esperança, uma pequena aposta em algum amanhã – mas, adiantamos, esta esperança é dada aos personagens e nunca à situação como possibilidade de um final feliz –. (4)

* * *

Os temas (da negação, o jogo e a indiferença), vão se repetindo ao longo do filme, para depois, irem sendo postos à prova. Na primeira seqüência na sala de aula, o professor já chega recusando-se a participar de um abaixo assinado, afirmando seu descaso: “*Eu estou aqui só para explicar pra vocês porque um verso de Petrarca é belo, o que eu acho que sei fazer... O resto me é estranho e me chateia, para mim fascistas e socialistas são todos iguais, os fascistas são mais cretinos*”. E logo repara em Vanina, a aluna de 20 anos, que se torna um imã para este professor ao se destacar, logo na primeira aula, como a única a escolher, para o

tema de redação, uma análise literária ao invés de querer falar de si mesma. O tema, não por acaso, é a contraposição entre a “*pureza e o pecado na poesia de Alessandro Manzoni*”, e, ao escolher não falar de si mesma como os outros, ela já vai anunciando ser a única ali que não pode revelar o seu passado, os demais alunos são jovens comuns. Mas o tema de análise é justamente a *contraposição* desta dualidade: pecado e pureza. Matéria com a qual ela terá que lidar se quiser realmente se livrar de seu passado proibitivo. E os dois, professor e aluna, se identificam pelas mesmas maneiras de fugir, ou contornar as situações: a indiferença e a recusa em partilhar a própria história – como ilustração de sua postura, ela está lendo, em sala de aula, um romance de Lawrence só porque ganhou o livro num ‘bingo’, e pouco se importa com a insinuação dos outros alunos, à respeito do outro romance do autor: *Os Amantes de Lady Chatterley* –.

Os cortes, nesta e em outras seqüências, são feitos para marcar a passagem do tempo (um tempo definido dentro de uma ação, um acontecimento), a câmera se retira focalizando a paisagem externa, primeiro a rua, esquinas vazias, o asfalto molhado apontando a estação ruim, o inverno (é inverno por todo o filme, os personagens mal tiram seus casacos); o corte seguinte, sinalizando agora a passagem dos dias, vai para as ondas batendo na praia cinza, deserta, e essas imagens se dão sob o compasso do trompete (a trilha sonora que geralmente entra na ausência dos personagens), solo do instrumento que segue traduzindo o silêncio daqueles lugares desabitados, numa solidão inserida na paisagem.

Retomando o casal protagonista, o primeiro ‘passeio’ é pautado pela conversa final, quando Daniele confessa que a convidou para sair porque sabia que o namorado estava fora, mas que não havia feito isto por uma ‘noite de diversão’ mas pela ‘angústia’ que percebia nela, pela “*melancolia sem medidas que ele não conseguia suportar*”. Primeiro sintoma existente no filme da *importância* real de alguma coisa, ou alguém; e é com este casal, também, que se dá a coincidência dos temas e também a dissolução deles. É justamente por *não conseguir suportar*, que ele se sente cada vez mais atraído por ela. Os dois, sem saberem ainda o passado de cada um, estão irremediavelmente ligados pelo *desconforto* no qual se reconhecem. Os amigos do namorado, que se tornam os companheiros do professor, insinuam informações, mas os futuros amantes, ancorados num apropriado comportamento depressivo, estão interessados em algum resquício de *desejo* que possa haver na descoberta um do outro. Desejo este que se torna claramente o antagonista do abatimento moral que reside em todos; apoiar-se nele é a única saída para uma individualidade dentro daquele círculo vicioso em que viviam, e que o professor vem resgatar.

A partir daí, da introdução desta espécie de casal primordial – que também anuncia o tema cristão, o do primeiro casal, como mote obrigatório para o imbricamento das questões existencialistas – o filme, a história, vai apresentando uma seqüência de situações que provam uma passividade constrangedora por parte dos personagens, marcando assim a diferença entre esta dupla e o que naquele lugar era tomado como hábito, banalidade, até aquele momento. O tipo de comportamento até então estabelecido, vai sendo ilustrado por algumas seqüências que condensam o cotidiano daquelas pessoas que, umas mais próximas, outras nem tanto, têm muito em comum. Como a seqüência de um final de noite no apartamento de Gerardo, o namorado que era uma espécie de dono de Vanina, quando este resolve mostrar um vídeo íntimo para todos os amigos, provando sua posse sobre ela; ou, ainda, o corte para a casa do professor que mantém uma patética conversa com sua mulher e o fato dado, entre eles, de um possível amante. Seqüência que termina com uma desesperada relação sexual, feita como que para constar algum resquício de controle naquele casamento declaradamente sem remédio, vivendo, ou suportando, um cotidiano tedioso, onde a revelação da existência de eventuais amantes não serve mais para uma reaproximação, mas sim para um fim anunciado em cada gesto, em cada tentativa de comunicação; como tudo parece girar concentrado naquela cidade fria (fora de estação) à beira do cais. O que se percebe, então, nestes encontros, com seus diálogos truncados, é que não passam de tentativas meio amortizadas, na verdade, ‘exercícios de liberdade’, evidenciando, não uma *colocação* no mundo – comportamento condizente com o clima da época – mas, numa inversão de valores, a reação desses personagens não passa de um *ensaio* de liberdade que, na verdade, prenuncia um *mal* irremediável, como se, voltando à filosofia existencialista, o ‘ser no mundo’ fosse este ser dado ao individualismo e ao abandono, comprometendo, portanto, o resquício de esperança fragilmente adquirido. Porque, como vamos ver, mesmo Sartre, estabelece:

“Quando declaro que a liberdade, através de cada circunstância concreta, não pode ter outro objetivo senão o de querer-se a si própria, quero dizer que, se alguma vez o homem reconhecer que está estabelecendo valores, em seu desamparo, ele não poderá mais desejar outra coisa a não ser a liberdade como fundamento de todos os valores. Isso não significa que ele a deseja abstratamente. Mas, simplesmente, que os atos dos homens de boa fé possuem como derradeiro significado a procura da liberdade enquanto tal. (...) Queremos a liberdade através de cada circunstância particular. E, querendo a liberdade, descobrimos que ela depende integralmente da liberdade dos outros, e que a liberdade dos outros depende da nossa.” (5)

O filme apresenta, desta maneira, estes dois lados de um questionamento humano, praticamente sem resposta, para equacioná-lo num mundo de possibilidades que está fora deste jogo – a inutilidade da liberdade alcançada e a compreensão da liberdade como um princípio em si – num flerte com uma felicidade real que assimilaria esta dicotomia para não se deixar enganar e se estabelecer como tal. Ou seja, o contraponto feito por aquelas duas figuras absolutamente indiferentes com tudo que as rodeia, livres a ponto de se deixar levar por uma condição alheia: ela, em relação ao namorado, ao segredo dos amigos, à família desagregada; ele, ao passado perdido, à ausência de amor, à esposa. Ou, imaginariamente tão livres para ignorar e ao mesmo tempo conviver com aquele mundo, ao se constituírem – pela assombrosa assimetria de ausência de desejos – num casal, recuperam, mesmo que por pouquíssimo tempo, a noção da própria existência.

Vista por este ângulo, a história passa a ser uma tentativa de provar que aquela situação, aquele estado das coisas pode ter solução, o casal protagoniza esta esperança no desejo assumido um pelo outro e no enfrentamento das reações. O filme passa, desta maneira, a uma originalidade de tratamento – ainda que passageira – pois, mesmo a revelação da ligação anterior do professor com a cidade, de sua adolescência comprometida com um licenciamento pervertido de comportamentos e situações, vividas num tempo em que, descobre-se num dado momento, não estava de todo enterrado para ele, subtrai, com o aceno desta relação, a negação inicial, a indiferença e o gosto pelo jogo, pelo incerto, pelo tanto faz. O filme, que transcorria num ambiente completamente obscuro, sem perder de vista estes personagens asfixiados e comprometidos com a irrevogabilidade de suas ações, acena para uma futura salvação, que não virá, mas é acalentada.

* * *

No prefácio à *Poética do Silêncio*, de Modesto Carone, ao distinguir os cenários que propiciam a poesia de Paul Celan e João Cabral, Alfredo Bosi afirma:

“Seus motivos de silêncio não serão provavelmente os mesmos, mas são igualmente fortes. A sua poética, feita de ‘coisas de não’, se aproxima naquilo que nega, para depois apartar-se na escolha do que fica.” (6)

No filme de Zurlini a negação entra como motor, não só da história como da paisagem para, no fim, ser o fator de união – desespero – separação. No caso, o ‘apartar-se’ vem com a morte constatada anterior à parceria inusitada formada por aquele casal. Na verdade, eles formam um intervalo, uma preparação para o não. Os intervalos – espaços de tempo – vão sendo feitos de música e vazio, ou seja, silêncios intermitentes que negam o poder à fala, ao *logos*, o que significa que negam poder tanto à *explicação* quanto à *criação*, mas também à *desordem*. O que o filme carrega nos intervalos que vão definindo aquele relacionamento é uma construção eternamente renovada, auto-criadora e independente do entorno, de tudo aquilo que vai propiciar o desenlace final. Até chegarmos ao meio, quando se iniciará a revelação do passado de Dominici na visita à velha casa abandonada, e que vai definir um ‘antes’ e um ‘depois’ na história – caracterizando uma relevância ainda maior à mítica cristã – as seqüências vão personalizando o tipo de comprometimento que aqueles personagens cultivam e o tanto que o professor vai se inserir, ou não, nelas.

A ordem estabelecida para o desenvolvimento da história (de novo, não a linear mas a trama pautada por trás dela) acontece da maneira seguinte: primeiro o filme vai mostrar o protagonista já se conformando aos hábitos mais cotidianos daqueles amigos, como por exemplo, combinar jogatinas em casas que estão vazias, para alugar ou vender (um deles é corretor de imóveis e tem a chave das casas). Numa dessas noites Daniele, já comprometido com cheques sem fundo, oferece o anel que está em seu dedo, dizendo que o havia conseguido como pagamento em um jogo; Gerardo, o namorado de Vanina, fica com o anel, ‘apesar de desvalorizado por uma tal inscrição: MAS’, e o entrega de presente para a prostituta que está ali acompanhando a jogatina – ele literalmente atira o anel para a moça, como um objeto qualquer, desprezível – mas, pelo olhar de Daniele, o anel não parece ter um significado tão pequeno assim, mais uma pequena dica do passado aristocrata do professor. Segundo, Daniele será mostrado em outra chave, talvez sendo ele mesmo, sem forjar um ‘tipo’, quando vai ao encontro da única pessoa que realmente lhe interessava naquela cidade, para quem não precisava disfarçar os sentimentos. Há então um corte para a saída da escola, onde o professor, em seu carro velho, espera por Vanina para lhe entregar o romance de Stendhal, *Vanina Vanini*, depois oferece-lhe uma carona e os dois acabam passando o dia todo juntos, começando por uma visita ao Aquário. Lugar onde, basicamente, Daniele fala e responde quase todo o tempo, porque ela está sempre pensativa, reticente. Ela observa os golfinhos saltarem pelos arcos e sorri, sempre silenciosa:

Daniele: “_ *Nunca veio aqui?*”

Precisava ser eu para lhe mostrar as maravilhas desse litoral.”

“_ *Aposto que sei no que você está pensando.”*

Vanina: “_ *Vamos ouvir.”*

Daniele “_ *Tem pena de ver os golfinhos em cativeiro.”*

Vanina: “_ *Um pouco...”*

Daniele: “_ *Eu, ao contrário, acho que se os levassem para o mar morreriam logo, de saudades desta bela piscina com almoço e jantar assegurados.”*

“Não há nada como a falta de liberdade para proporcionar momentos de alegria.”

E não sabemos o quanto a moça está participando daquele frágil momento de alegria que Daniele está proporcionando aos dois. Parece que tudo, no fim, é uma construção dele, solitário, como uma esperança projetada num terreno ainda pouco fértil. Tanto é que na seqüência seguinte, sentados à mesa de um restaurante, sua primeira pergunta olhando para ela que amassava o pão com a ponta dos dedos, é: “*Você é sempre assim?*” Considerando-se que ele já havia percebido nela uma certa obrigação e angústia com relação à vida difícil que levava, a observação sobre a falta de liberdade dos golfinhos era já uma alusão ao que os dois estavam experimentando e do que não conseguiriam escapar, mas o silêncio dela permanece. E, se num primeiro momento, o professor parece ter o controle da situação, em seguida, quando resolvem visitar Monterchi, para ver a *Nossa Senhora do Parto*, de Piero della Francesca, ele, talvez comovido ou tomado pelo silêncio ‘de igreja’ do lugar, acaba falando longamente sobre as obrigações daquela jovem ali retratada que, apesar de carregar no ventre o fruto divino, simplesmente não era feliz. A câmera vai focalizando detalhes da pintura, primeiro o rosto, depois as mãos postas e, enquanto isto, Vanina simplesmente ‘assiste’, ainda mais silenciosa, ao quadro explicado pelas palavras de Daniele. Ele vai falando absorto, num tom primeiro professoral, depois terno e meio confessional:

“_ *Em 1460, a comunidade camponesa de Monterchi encomenda esta Madona a Piero della Francesca. Os autores da encomenda não eram papas, nem príncipes, nem banqueiros. Pode ser que inicialmente Piero tenha feito o trabalho um pouco levianamente... apesar disto, eis o milagre desta doce adolescente camponesa, nobre como a filha de um rei.”*

O personagem se apruma, vai se tornando mais reflexivo, como se ele fosse se deslocando daquele lugar e daquele tempo, e se sentisse livre mesmo para inventar uma história através daquela imagem:

– *“O silêncio do campo ao seu redor é tão completo! Até este momento ela deve ter se divertido conversando com seus animais, chama-os pelo nome e ri (ele também sorri ao imaginar a cena enquanto Vanina o escuta séria e atenta). Depois, de repente, tudo acabou, pois através dos séculos, o destino escolheu justo a sua pureza. Ela parece compenetrada, mas não é feliz. Talvez já sinta, tragicamente, que a vida misteriosa que cresce dia-a-dia em seu ventre, acabará numa cruz romana como a vida de um malfeitor. E séculos depois um grande poeta a ela se dirigiu com essas palavras sublimes: ‘Ó Virgem Mãe/ Filha de teu Filho/ humilde e mais alta criatura/ fim determinado do conselho eterno/ tu foste aquela que a humana Natura/ enobreceu tanto / que o seu feitor não desdenhou/ de assumir sua figura.’(7). Mas é possível que ela não entendesse.”*

Vanina, ao final, pergunta se ele gostaria de ter um filho, ao que ele ri, entre irônico e triste e responde:

– *“Não tenho mais vontade, nem coragem, nem fantasia.”*

E, ao ser indagada sobre o que pensa do assunto, ela “que está começando”, Vanina responde como se agora fosse a sua vez de contar sua história:

– *“Ainda que eu não esteja começando... dois seres que se amam, é possível. Porque senão, resta um corpo que se deforma, resta só o incômodo, a pena, a crueldade das pessoas que começam a reparar, sem que tenham mais nada para fazer, ou quase.”*

O relacionamento agora tem um novo rumo, os dois se revelam na reflexão sobre a figura da Madona, é como se o filme parasse neste momento para estampar uma nota, um pé de página para uma explicação adicional daquele relato que, talvez – desconfie o diretor/roteirista – a simples imagem contemporânea daqueles habitantes de Rimini, ou do perfil de um casamento em decadência, não dê conta do significado do tipo de existência que ele está querendo ‘demonstrar’. Porque, no caso de Zurlini, não nos parece que o sentimento tome conta da escolha de *como* focalizar a narrativa, embora o sentimento tome conta das

decisões de seus personagens, os recortes que temos aqui são mais intencionais do que pequenas sutilezas de câmera e direção. O que fica claro, com a ilustração do sacrifício involuntário e dócil da figura da Madona, é que este casal tem a tarefa de resgatar um ao outro, para, quem sabe, o sacrifício – original – não ter sido em vão, inconsciente e impingido. E o trecho do poema citado, enaltecendo na figura da Madona a própria criação divina, como espelho e reverência absoluta, ele, o ‘professor’, termina com a observação que é possível, apesar de tudo, que a própria Maria não entendesse a magnitude do desígnio divino. Talvez abusando do recurso da metalinguagem, esta cena acaba por se perder dentre a imensidão de significados que virão daqui para frente, nenhuma sequência mais deixará de aludir ao casal, desvirtuando, desta maneira, uma primeira intenção de fixar uma problemática existencial no indivíduo solitário, porém auto-suficiente, do início. Isto fica explicitado no diálogo, já citado, que vai finalizar aquela noite, antes do beijo que selará o compromisso de reconhecimento:

_ *“Não procurei você por uma noite de diversão, mas pelo desconforto que existe dentro de você, a sua melancolia sem fim...”*

_ *“Você não sabe nada de mim.”*

_ *“Sei o que me interessa saber.”*

Fechando, desta maneira, o círculo entre eles, onde nenhum acontecimento externo poderá intervir na escolha que fizeram, a não ser o destino, ambigüidade com a qual Zurlini lidará todo o tempo.

E os próprios acontecimentos internos, ou seja, subjetivos, impedirão a continuidade daquele encontro, porque, se seguir à risca os preceitos sartrianos, o filme, enquanto narrativa exemplar, terá que lidar com a eterna construção do caráter humano e sua moral, daí a absorção tão rápida da interferência externa, pois não é ela que vai prejudicar esta continuação:

“O homem faz-se; ele não está pronto logo de início; ele se constrói escolhendo a sua moral; e a pressão das circunstâncias é tal que ele não pode deixar de escolher uma moral. Só definimos o homem em relação a um engajamento. Parece-nos, portanto, absurdo que nos objetem a gratuidade da escolha.”(8)

O que justificaria plenamente a súbita decisão do personagem no final do filme, pois, a escolha pela moral ou por uma moral determinada, limita, ainda que deliberadamente, a escolha amorosa, porque, como nos explica Gerd Bornheim, a respeito da relação com o outro – o *em-si* e o *para-si* – em *O Ser e o Nada*, de Sartre, referindo-se à “contingência original de nossas relações com o outro” :

“A contingência, porém, à impõe-se como irreduzível, e a unidade, conseqüentemente, como irrealizável; o amor não chega a superar a raiz mesma da contingência, o fato de que as consciências estão separadas por um nada invencível: “o amado é olhar”. Assim, o amor se desafoga num esforço contraditório, e “os amantes permanecem cada um para si em uma subjetividade total”(L’Être et l’Néant, p. 444)”(9).

Isto, para além da análise do corpo e do prazer do olhar, explicaria a fragilidade da relação que Valerio Zurlini constrói naquele encontro de seus personagens, pois, ao prometerem-se um ao outro e descartarem o julgamento alheio, eles estão garantindo o direito à solidão mais do que a uma união redentora.

Depois disto, o que segue é a continuação de situações que vão provando a cumplicidade cada vez mais acalentada entre os dois, inclusive a seqüência da noite, com a troca de olhares, na boate “Novo Mundo” (novamente aqui Zurlini utiliza um nome sugestivo para designar um lugar que tem um significado específico na história, como, no filme anteriormente analisado, o *Via Dei Malcontenti*, para o endereço do asilo; neste filme a seqüência na boate *Mondo Nuovo*, caracteriza, com o tipo de dança, a luz estroboscópica e o comportamento alienado de seus freqüentadores, um cartão de visitas da época⁽¹⁰⁾. Ao dançar com o namorado sob o olhar fixo de Daniele, e ao beijá-lo, abraçá-lo e apertar as mãos em suas costas – em sinal de desejo ou repulsa? – é, na verdade, para ele, o amante ainda não consumado, que Vanina olha e dirige todo este gestual. Na visita ao apartamento, quando ela se envergonha do filme em que aparece nua, é dele que a jovem sente vergonha, afinal, os outros todos a conhecem; e Daniele, por sua vez, passa a noite suportando aquela situação e rejeitando outras companhias, para estar ao lado dela, numa cumplicidade já estabelecida. Depois, ao chegar em casa, a patética cena com a mulher, o sexo em dissonância com qualquer sentimento, a consumação do vazio e da mediocridade em que viviam, só faz aprimorar a relação com Vanina, ainda não consumada.

Em seguida algumas seqüências vão relatar o sumiço da aluna, na escola, sua carteira está vazia e o próprio namorado parece não saber dela. O professor não resiste e vai até sua casa e, pela hostilidade e ameaças feitas pela mãe, a frase dita sobre ela, por Elvira – a mulher

na boate, na noite anterior –, parece fazer bastante sentido: *“Muito passado, pouco presente, nenhum futuro.”* O filme sintetiza esta informação novamente na paisagem fria e solitária do cais do porto, a presença incisiva do inverno representada nas casinhas de banho fechadas, dispostas à beira mar, e o som do trompete. Paisagem condizente com o que vai no interior do personagem, que poderíamos classificar como uma interpretação, ou demonstração clássica dos sentimentos através das manifestações da natureza; mas também condizente com a hostilidade do lugar, do não-desenrolar dos acontecimentos, com vidas feitas ‘só de passado’, ou seja, a natureza inóspita combina perfeitamente com a falta de perspectiva, com a ‘ausência de futuro’.

Desta maneira o filme vai chegar ao seu meio, no sentido do momento que servirá como divisor de águas (e não uma divisão temporária real) para um novo desenrolar, agora dos fatos subjetivos que desencadearam as ações vistas até aqui, representado, como já foi anunciado, pela seqüência na casa abandonada. Com os elementos que temos até agora, Valerio Zurlini não estaria inserido totalmente em nenhuma corrente cinematográfica específica, pois, por pressuposto, herdeiro de uma linha neo-realista, estaria sujeitando seus personagens a uma demonstração naturalista da importância do indivíduo em si, seu cotidiano, suas banalidades, e sua relevância de micro-cosmos significando o todo, o macro-cosmos. Ou seja, o ser humano identificado com sua história, seu tempo e, ainda sim, valorizado em sua individualidade, em seu sentimento – e, diga-se, não em seu sentimento pequeno-burguês assimilado por um contexto social falso, ou aleatório, mas na importância do sentimento como representação do humano. Como bem podemos entender na definição de Ismail Xavier, à propósito de sua comparação entre o “empirismo de Kracauer e o humanismo neo-realista”:

“A estratégia neo-realista, tendo como ponto de partida o fato banal, estabelece que a significação essencial deste pequeno fato será captada pela observação exaustiva, pelo olhar paciente e insistente. É preciso confiar na realidade; diante de cada cena, permanecer nela, porque ela pode conter muitos “ecos e reverberações”, pode conter inclusive tudo aquilo que de nós necessitamos. Em cada “pedaço” da realidade estão contidos todos os ingredientes capazes de nos revelar o que podemos saber sobre o real na sua totalidade. Ou seja, cada fragmento representa o todo; o expressa. E uma verdade essencial sobre o homem ou a sociedade pode ser alcançada desde que eu saiba perceber o detalhe, o instante, de modo peculiar.”(11)

Mas acreditamos que essa necessidade de focar o indivíduo, em Valerio Zurlini, signifique, tanto mais que exaltar as mazelas cotidianas, quanto mais também está além de uma estética comprometida com esse esforço de explorar as ações humanas, para destacá-las num cenário político ou mesmo cultural. Não sabemos, inclusive, se era relevante para ele participar de uma determinada tendência, mesmo estando em voga em seu tempo, quanto a ser partícipe de um cinema que começa a cultivar o homem como um ser eternamente em busca de sua própria identidade, re-agindo ora em resposta a seu meio, ora em resposta a seu emocional. O que parece mais gritante na análise de *A Primeira Noite de Tranquilidade* é esta ambigüidade, já mencionada, entre o querer safar-se da mesmice, da negação, da inutilidade e o constatar a impossibilidade intrínseca ao ser humano de se salvar. Ou seja, se, por um lado, o cinema de Zurlini flerta com os preceitos existencialistas, capaz de se assumir o ser ‘ateu’, ao menos na voz de seus personagens, sendo, a um só tempo, generosos e responsáveis por seus atos (percebe-se esta generosidade porque sim, os seus personagens são bons e voltados para seus semelhantes), por outro, o eco que encontramos não está em nenhuma corrente determinada – no máximo, falaríamos de estilo – mas transita, talvez, em outra corrente filosófica, calcada em algo familiar ao diretor, em sua formação e em tudo aquilo da qual ele não consegue se livrar de todo, que seria a corrente existencialista cristã. Destacamos, pois, antes de entrar na análise da significação da cena da velha casa, um dos pontos mais relevantes da filosofia de Jaspers, tanto como contraposição ao nosso fio condutor dos preceitos sartrianos, como para fazer uma certa preparação ao tema da dualidade fé-ateísmo que irá se configurar. Em sua *Introdução ao Pensamento Filosófico*, o pensador acentua um caráter quase missionário, transcendental do sujeito à mercê de seu ‘estado’ de liberdade (12) – diferentemente do existencialismo ateu onde a liberdade seria a única condição para o *não*, ou seja, para o posicionamento do homem no mundo mediante sua própria escolha –, o que encontramos aqui é o indivíduo somente sujeito à salvação através de seu desespero, de sua percepção da falta de sentido que há em se perder a ‘realidade e a fé’. Para o existencialismo cristão, esse desespero é a *condição* para a retomada de uma consciência que possibilitará a redenção, o indivíduo encontrará de novo o sentido do seu caminho ao ser tocado pela ausência de Deus, e, assim, poderá recuperá-lo.

O ponto em Zurlini é que não sabemos realmente se suas questões se enquadram num esquema resolvido, como o destas teorias que, afinal, fizeram a sua formação: seja um cristianismo ortodoxo, um existencialismo ateu, um marxismo pragmático ou mesmo, a pura metafísica. Pois, parece, suas questões debatem mais com uma dúvida ontológica, menos centrada num embasamento teórico definido e mais calcada em dramas pessoais; e, o que

vemos é que seus personagens são levados ao agudo do desespero e da solidão, percebendo-se, de alguma maneira – mas só ao final – já mortos para a felicidade, porque presos a uma realidade onde esta se tornou inatingível, ‘sem sentido’. Como a interpretação de Zurlini para o soldado Drogo dirigindo-se ao Forte ainda com esperanças, ao contrário do soldado Drogo de Buzatti, é o exemplo acabado desta percepção *à posteriori* das coisas – mas, mesmo sendo levados por algum motivo (o sentido da vida; o perdão das culpas; ou a chance de viver um amor verdadeiro) a uma tentativa de escapar, não serão nunca agraciados com nenhum tipo de benefício, a não ser o do estado de *compreensão* das coisas. Quanto maior a busca, o que mais se sabe, cada vez mais, é o sabor da ausência – como percebemos assistindo a trajetória de Daniele Dominici – primeiro uma ausência afetiva (pessoal, não institucional), que depois vai se traduzindo numa ausência física, que se anuncia, como veremos na última seqüência, com a insistente lembrança de Spider: “*é cristão?*” “*não, sou ateu*”, numa comparação do sumiço do amigo com a ausência do próprio Cristo. A ponte que separa a fé e o ateísmo não se resolve, no arremate desta história, em nenhuma teoria, portanto, que pudesse nos assegurar um lugar resolvido para estes personagens. Ao contrário, o fim invoca a solidão inicial, agora encarnada pelo amigo que, mesmo tecendo, com cuidado, um meio de aproximação – seja através da passagem bíblica ou da poesia – acaba, ele mesmo, sem um passado certo para conjugar.

* * *

Voltamos à narrativa linear: Daniele Dominici está, como no início, andando sozinho à beira do cais; Spider que, por força de sua curiosidade e inegável paixão, torna-se a pessoa mais próxima, pára o carro e, feliz por encontrar-se com o amigo, o convida para um passeio. Daniele aceita, assumindo a direção da Ferrari recém adquirida e, depois de algumas voltas, estaciona diante de uma casa abandonada, convidando seu acompanhante a entrar. Conta então a ele que esta casa costumava ser chamada de *La Querciaia* (como o tronco do carvalho, que não verga), que pertencia a alguns conhecidos de seu tio e que desde que uma das filhas havia se afogado ela fora abandonada. Conta também que era uma família de libertinos, “*uma raça de tarados*”, consumida pela sífilis e que, através dos tempos, esta

família caiu em ruína e foi esquecida. Ele freqüentava a casa no verão, quando jovem, para tomar banhos de mar etc. Mas, quando o amigo lhe pergunta o nome da menina afogada ele diz não se lembrar e resolve ir embora. Quando já estão de saída, Spider, que está um pouco mais atrás, pára, em meio aos destroços do que sobrou da casa e diz que não sabe porque mas, de vez em quando, estas palavras lhe vêm à mente: “*Aquele que procuras não está mais aqui*”. E Daniele imediatamente completa: “*Ressuscitou no terceiro dia. Ele os precedeu na Galiléia, lá O encontrarão*”. Spider, aproximando-se, pergunta-lhe se é cristão e ele responde simplesmente que ‘não, é ateu’.

O que segue daí é uma seqüência de alusões bíblicas e mitológicas. Como se tudo passasse a fazer sentido só depois da visita à casa em ruínas. A seqüência seguinte é uma noite de chuva, os dois amigos saem do carro e entram num casarão, que mais parece uma estranha boate; ao entrarem, Elvira, que havia sido rejeitada por Daniele, e parece ser a dona da festa, lhe dá um beijo em cada face, “*o beijo do perdão*”, seguido de um beijo na boca que o surpreende; uma outra, que se diz quiromante, se oferece para ler as linhas de sua mão. Os três encostam numa espécie de balcão de bar e Elvira pede a Spider que “prepare” o uísque para eles, ele lhe entrega o copo com a mistura dizendo: “*O embarque para Citera*” (a ilha grega que foi consagrada à Vênus, a deusa do amor), entregando um uísque ‘simples’ para Daniele, dizendo: “*Para você mais tarde*”; ao que é retrucado por Elvira: “*Não seja cretino, Spider! (Ele) Já está lento como um carro de quatro rodas!*”. Mas Spider está sério e responde com firmeza : “*Já disse, mais tarde!*”. Um estranho, cuja gratuidade de sua entrada em cena só se explica se comparado ao cego Tirésias (aquele a quem é dado, por Zeus, o dom da profecia e adivinhação, antevendo todas as desgraças) diz, olhando para o nada, para o vazio, que eles devem ser rápidos pois estas linhas já estão desaparecendo e, em seguida, como Daniele não lhe dá atenção, pergunta para Spider se ele sabe onde está uma tal ‘Demétria’ (numa alusão, talvez, à deusa da ‘colheita e fertilidade’ que perde sua filha para o deus dos infernos).

Enfim, a tenda de referências, agora mitológicas, está armada e a quiromante, como uma das moiras, fala do seu destino como algo dado, cheio de símbolos mas irreversível: que ele é um homem rico, que existem muitas viagens em sua vida, viagens pelo mar, depois, que vê o fogo e, sem compreender muito bem, a escuridão. Neste ponto Spider, ansioso, interrompe e diz que ele mesmo pode falar do passado, presente e futuro de Dominici, mas antes de falar ele dá início a um interrogatório, mais condizente com a noção de *livre arbítrio* esperada pela maneira como estes personagens se comportam, podendo o protagonista, por

sua vez, responder ou não, cair na rede ou não, porque o significado, que empresta sentido à trama está entre estas perguntas:

Spider: _ “*O que é o verão indiano?*”

Elvira: _ “*É o veranico de San Martino. A última florada antes do inverno.*”

Spider: _ “*Quieta! Deixe que ele responda.*”

Spider: “*Por que a morte é a primeira noite de tranqüilidade?*”

Dominici: “*Porque enfim se dorme sem sonhos.*”

Spider: “*E quem conduz os mortos?*”

Dominici: “*Caronte, seu asno!*”

Spider: “*E por que se fazem donativos ao vigia do Santuário de Nembi?*”

Dominici: “*Porque se visitar um museu também deverá pagar a entrada.*”

E então o amigo saca um livro do bolso, que deduzimos ser de autoria de Dominici, e lê a epígrafe: “*Não há caminho para o encontro que, para mim, poderia ser mais doce ou mais caro ... A nós deveria ter deixado a feroz decisão que se oculta atrás dos limites invioláveis do frio.*” Para Livia, um ano depois.”(13)

Percebe-se, a esta altura, a dedicação para além de uma simples curiosidade, que Spider mantém pelo recente amigo, e graças a isso, ele está prestes a desvendar o segredo do professor, da real identidade da moça afogada, de seu passado nem tão sem sentido como Daniele queria que supusessem. Mas, parece que o próprio Daniele Dominici não presta mais muita atenção nisto, porque de alguma maneira o professor foi transformado numa espécie de Cristo às avessas e, na sua clandestinidade de ateu, com a urgência, cada vez maior, dos acontecimentos do mundo externo impedindo que ele cumpra seu destino pessoal – que seria, poderia-se agora supor, o de voltar àquela casa e resguardar o amor à moça afogada ou, simplesmente, esquecer seu passado? – começa a cumprir uma espécie de *via crucis* automatizada, mas, também como o verdadeiro Cristo, plena de verdadeira paixão. Porque não é no modelo de Cristo, o homem predestinado, no *cordeiro de Deus* que paira a dúvida existencial, acirrada neste filme pela própria imagem sempre abatida do personagem, mas no Criador, ou melhor, na ausência dele. Neste ponto, quando já há uma mistura entre a realidade e o jogo aceito inicialmente pelo professor, confiante em sua capacidade de se esconder negando seu passado – inclusive a ‘bebida preparada’, que ele pede ao amigo já arrependido, havia acabado, sinalizando de vez o final do mundo das ilusões, ou via de acesso fácil a uma

‘noite de amor’, a tal *viagem a Citera* –, a luz de boate, que caracterizava o salão, repentinamente se apaga e tudo se transforma num caos, numa espécie de orgia meio gratuita. É quando chega um outro componente da ‘turma’, Marcelo, que, seguindo a analogia mítica, como Caronte, o condutor dos mortos, retira o amigo daquele lugar dizendo que Vanina o espera lá fora.

A jovem está sentada no carro, quando Daniele entra ela lhe estende a mão, no mesmo gesto feito pelo professor a pedido da cartomante, minutos antes; mas, no primeiro plano em suas mãos, o que se vê, ao invés de linhas marcadas, é um molho de chaves, significando que eles agora tinham um lugar: tanto um espaço físico como uma decisão tomada. Sua voz pausada – como quem fala para si mesma – informa que voltou para ficar com ele – e, desta maneira, vai se cumprindo também a profecia do estranho sujeito no casarão: ‘as linhas vão sendo apagadas’, ou seja, o destino vai se cumprindo. Nesta noite que passam juntos, numa casa arranjada e solitária, eles decidem, independente da vida pregressa de cada um, viverem juntos. Desta noite em diante, após o flagrante de Gerardo, seguem seqüências apressadas: a surra em Daniele, a partida antecipada de Vanina para esperar o amante, a promessa de suicídio de Mônica, a ajuda dos amigos, a despedida e a última tentativa de envolvimento de Spider,. Contratempos cabíveis ao rumo que as coisas estão tomando, mas que, ainda sim, não justificam a decisão incompreensível de Daniele Dominici que, mesmo encontrando um meio de tomar o destino em suas mãos e ser um agente de sua própria vida, mesmo reconhecendo na nova vida uma possibilidade de resposta à tal da inevitabilidade da morte, retrocede, não suporta romper com a carga de responsabilidade a que estava acostumado e volta. Volta para tentar salvar a esposa, seu passado, ou, talvez, numa interpretação menos objetiva, volta para que tudo não tenha sido completamente em vão. Mas, ao entrar no carro, dar a ré e se posicionar de frente para a estrada, ele pára, abaixa a cabeça e chora, porque sabe que vai voltar em busca de uma realidade sem sonhos, de uma noite ‘tranqüila’, só então acelera furiosamente em direção à pista, sendo atropelado pelo caminhão que atravessava o caminho, em meio à névoa.

O personagem, a esta altura, parece já ter alcançado o grau de consciência que lhe permitia saber que, para deixar de sentir angústia e encontrar alguma felicidade, precisaria passar pela negação de si mesmo, teria que não reconhecer mais o *outro* como uma *extensão* de si mesmo, no caso, sua mulher que, por tantos anos, lhe servira de contraponto; mas este contraponto, Daniele sabia, era relativo a uma estação no inferno, porque suas tentativas de diálogo já haviam provado isto, e ainda assim ele retrocede. Este personagem de *A Primeira*

Noite de Tranqüilidade, assim como os outros personagens zurlinianos, precisa solidificar o passado a cada novo ato do presente, sendo interessante notar também que, para poder dizer, com uma certa serenidade, “sou ateu”, Daniele Dominici (assim como Enrico) precisasse mostrar que sabia de cor a ‘via’ de Cristo e, pior, aceitava transitar por ela. O arдил estava que, ao transitar por este caminho, ele provava para si e para o *outro* o seu livre arbítrio, mas se pensarmos esta questão como uma realidade intrínseca do ser (humano) que, pela visão sartriana, se divide no *ser-em-si-mesmo* e no *ser-para-si* – que é o da consciência – poderíamos dizer que o personagem de Zurlini transita entre um e outro (o eu e a consciência) escolhendo, inusitadamente, tornar-se o *ser para o outro*, mesmo que pareça condenado por si próprio, num ato de livre escolha entre a sua felicidade e a do *outro*, esta consciência não tem mais utilidade, pois ele(s) não pode mais se salvar, pois não consegue se livrar de seus pecados, ainda que revisitando eternamente o passado, ou justamente por isto. Há, neste ponto, uma ligação direta com este personagem do professor e o personagem do irmão mais velho, o jornalista autodidata de *Cronaca Familiare*, na interpretação fílmica de Zurlini; ao final da sua narrativa ele pode começar a conviver com o amor recém-descoberto pelo irmão mais novo e por tanto tempo perdido, mas isto não lhe tira o peso de havê-lo abandonado, daí a *figura* (14) em purgação ao cabo do relato, com o mesmo rosto abatido do início, quando começou a relembrar a sua história. A morte, tanto em um como no outro, é apenas metáfora, indicação do irremediavelmente perdido.

Ou talvez a liberdade ‘de fato’ esteja em, ao se tornar consciente, poder dirigir-se tranqüilamente para a morte? E, neste caso, a morte real. Sendo que o germe desta decisão, em *A Primeira Noite de Tranqüilidade*, já está lá, na seqüência da velha casa abandonada. Mesmo sendo esta uma passagem rápida, ao ser situada como *meio* do filme – porque explica, justifica e introduz o tema – dá o tom preciso do rumo que aquelas vidas devem tomar, de uma maneira simplesmente alusiva, em poucas palavras, e na troca de olhares. Acontece ali uma mistura da memória do protagonista com a *Memória*, tanto pagã quanto cristã, ou seja, ao misturar a memória do personagem com passagens bíblicas e fragmentos da mitologia grega, a narrativa transforma esta memória pessoal em manancial de lembranças universais – afinal já frisamos aqui a fala do amigo ao saírem da casa: “às vezes me vêm à mente algumas lembranças, sem motivo ... (pausa) ... aquele que procuras não está aqui...”-. E, mesmo sem motivo aparente, a memória, através da constatação do abandono e da instauração do silêncio, silêncio como cúmplice deste abandono, vem à mente daquele personagem sem pedir licença, indicando que ainda não é a hora, mas que os primeiros sinais já estão sendo dados. Memória representada, ou, materializada, por uma casa que, se de

libertinos ou não, uma vez tendo sido freqüentada na infância e na adolescência, passa imediatamente a ser a casa paterna, ou seja, psicologicamente, passa a ser a casa *afeita* a ser abandonada. Portanto, esta memória revivida, nascida de uma volta ‘ao lar’ (mais uma alusão bíblica, agora ao filho pródigo, do Velho Testamento; mas Zurlini se revela ainda mais rigoroso que o próprio Jeová, porque este filho pródigo que se materializa aqui, volta sozinho, tendo que ofertar para si mesmo o melhor cordeiro), passa a direcionar as atitudes do personagem na segunda parte do filme, pois já pode ir descartando uma antiga e rotineira angústia perante a constatação da finitude e, desta maneira, tomar a decisão fatal. Por isso, lá no fim, ele acaba por desistir de um futuro solidário, com a amada e com ele mesmo, e voltar para ‘salvar’ o seu passado, que, na verdade, nem lhe diz mais respeito.

* * *

“A bem dizer, não me formulava minhas descobertas. Mas creio que agora me seria fácil colocá-las em palavras. O essencial é a contingência. O que quero dizer é que, por definição, a existência não é a necessidade. Existir é simplesmente ‘estar presente’; os entes aparecem, deixam que os ‘encontremos’, mas nunca podemos ‘deduzi-los’. Creio que há pessoas que compreenderam isso. Só que tentaram superar essa contingência inventando um ser necessário e causa de si próprio. Ora, nenhum ser necessário pode explicar a existência: a contingência não é uma ilusão, uma aparência que se pode dissipar; é o absoluto, por conseguinte a gratuidade perfeita.” (15)

Este trecho, extraído de *A Náusea*, de Sartre, no momento em que o protagonista se dá conta do que seja realmente seu estranhamento e incômodo com as coisas, bem poderia ser atribuído ao nosso ‘herói’ zurliniano, se lhe houvesse sido oferecida a chance de uma reflexão mais apurada. A consciência da ‘contingência’ como o ‘absoluto’, explicaria sua decisão final de retomar o caminho, mesmo depois de ter feito uma escolha amorosa que poderia salvar a sua vida do marasmo em que estava. Porque esta compreensão da contingência, como única coisa de certo na continuidade da existência, ele, provavelmente, já carregava dentro de si desde a morte da menina afogada (a merecedora da dedicatória e de uma espécie de sentimento eterno). E o que o filme tenta resgatar, apesar do tom lúgubre, ou justamente por

causa deste tom, é que alguns acontecimentos externos podem trazer à tona uma leve esperança de salvação, mas o homem é o que é, um ser que coteja a liberdade para no fim usá-la em detrimento de si mesmo. Como a metáfora dos golfinhos já comentada, uma das metáforas dentre as inúmeras que o filme apresenta, que se satisfazem com pequenos momentos de alegria dentro do cativeiro, cuja seqüência, por si só, já causa um estranhamento, por conta da vontade inusitada de Daniele expor suas idéias, personagem, que até então, havia sido mostrado solitário e lacônico, parece querer dar uma pausa em sua tormenta ao encontrar na aluna uma ouvinte, uma companheira, um momento de trégua em meio à tormenta.

Parece que tratamos de um filme dos avessos, portanto, que se constrói negando ao que veio, primeiro nos apresenta um personagem taciturno e indiferente com seu meio, com as pessoas, com os ideais, e, em seguida, lança um projeto de salvação ao narrar o encontro entre duas pessoas que se identificam justamente por esta via, da indiferença e negação. Para, em seguida, no transcorrer da trama – depois dos personagens serem caracterizados dentro de uma suposta ordem clássica de desenvolvimento e superação dos problemas surgidos durante a narrativa – o desenlace acontece num anticlímax, pois o movimento é interno, inerente exclusivamente ao personagem, excluindo, de certa maneira o espectador; não havia, *na trama*, uma proposta de mudança, uma preparação para um acontecimento real, como a morte inusitada, no final. O filme, com um todo, afirma-se como um lance de dados, acompanhando os dizeres do personagem que, logo de saída, avisa que sabia jogar tudo; jogo dentro do jogo, acaba por permitir várias interpretações.

Destes dois protagonistas que se completam, Daniele e Vanina, por um lado temos que ele, decidido a socorrer seu passado, num esbarrão recorrente de consciência, encontra na morte a única possibilidade de uma ‘noite tranqüila’, porque sem sonhos, sem esperança, sem projeção para o futuro; sendo que esta morte física nada mais é do que a concretização do estado em que ele já se encontrava, com a diferença de não ter sido voluntária. Ela, o *ser necessário*, fica, não abandonada, mas deixada para trás, como aquela velha casa o havia sido, para seguir a sua própria sorte, recompondo eternamente suas lembranças, como um carvalho teimoso, e viver sozinha. Por *outro* lado, se recorrermos à cena que antecede o acidente, o encontramos dentro do carro, chorando, num rápido momento de fraqueza – também como Cristo, no Horto das Oliveiras, ao pedir que aquele cálice lhe seja afastado – antes da decisão de voltar atrás – cumprir com sua sina – e ser atropelado pelo caminhão. E aqui, além da recorrência às alusões cristãs, podemos seguir novamente o roteiro mítico e voltarmos a fita para as palavras da quiromante, quando encontraremos as seguintes predições: ‘*uma longa*

viagem para lugares desconhecidos e o sinal do fogo em sua vida... Então podemos entender a *decisão* da volta como o próprio ato de morrer, e a *compreensão* deste momento como uma longa viagem, não mais pelo mar, como no passado, mas agora para dentro de si, a longa viagem que é a sua própria vida, portanto. Alguma coisa realmente morreu na explosão – literal – que rompe (como o fogo) de uma vez por todas com aquele mundo de sentimentos mornos que ele vivia antes de encontrar a aluna, ou, antes de se encontrar com a história daquela moça. E, desta maneira, ela (a amada, a escolhida), que afinal se locomoveu, rompeu com o mundo em que vivia, com a história de vida que haviam construído para ela e à qual estava presa, saiu – fisicamente – da cidade, não mais para um passeio, uma fuga durante as tardes, mas, literal e definitivamente. Saiu para esperar por ele, já podendo ser vista, ainda sozinha, mas agora sobriamente sozinha, sustentando seu passado, mesmo que ‘libertino’, e passar de passiva para agente de seu destino, sujeito responsável por seus atos. E o filme, enquanto narrativa da narrativa, construção, sequência de cenas, diálogos e silêncios intermitentes, não termina no fim da história, com a tristeza dos amigos, com o vazio do cais ou com a repetição das lembranças, mas termina como começou, depois dos créditos, com a dedicatória “*Ai nostri genitori*” (*Aos nossos pais*), reafirmando que o ser livre não é nem o ser só, nem o ser embotado por uma consciência paralisante, mas o ser da *memória* que pode se lançar tanto para frente como para trás, sem com isto anular a própria existência. O ser livre, é o ser do movimento.(16)

* * *

B – Uma palavra sobre a ausência de Deus.

“Quem não está a meu favor está contra mim, e quem não ajunta comigo, dispersa”
(Intransigência de Jesus – Lc 9,50)

“Deus está silencioso”

Ingmar Bergman – (*Luz de Inverno*)

Depois da cena de amor entre Daniele e Vanina naquele cenário constituído por uma casa de ninguém, também meio abandonada, com móveis espalhados à espera de uma ocupação, onde os dois finalmente se tornam amantes e cúmplices, a câmara continua marcando a passagem do tempo focalizando uma natureza cinza, fria e solitária. E, novamente, ao som agudo do trompete, o espectador será informado que aquela noite, aquele tempo que se passa entre os dois, também é um tempo de infortúnio. A chegada do namorado, o testemunho dos amigos perante a revelação do passado de Vanina, o confronto corporal entre Gerardo e Daniele, tudo composto com uma certa teatralidade, num círculo formado pelos personagens naquela sala desarrumada, resultando que cada um saíria dali como os participantes de um jogo se retiram, quando o blefe é exposto. Tanto lá fora, na natureza, quanto no semblante de cada um, o silêncio toma um outro aspecto, o verdadeiro, pois, agora, não se trata mais do silêncio que oculta, que esconde uma história, um passado mal quisto, o que se instaura é um silêncio específico, revelador, definitivo. Aquele que narra o que não pode mais ser dito, ou, o que não precisa mais ser dito. Silêncio que instaura também a ausência total do *outro*, e, nesta solidão absoluta, a ausência total de Deus. É desta maneira que os personagens do filme se compõem, a partir da sequência desta noite, quando tudo é desencadeado. Os acontecimentos

registram agora uma certa pressa em contraposição à morosidade inicial (característica do diretor), que se segue da maneira já relatada: a surra levada por Daniele, a acolhida dos amigos, os preparativos finais para a fuga. E na última tentativa de Spider de se comunicar realmente com Daniele, em sua curiosidade quase doentia, ele tenta, até o fim, uma aproximação citando os versos de Shakespeare, mas é inútil, Daniele limita-se a elogiar as ‘boas leituras’ do amigo, reafirmando uma falta de intimidade e nenhum interesse em instaurá-la, porque o que está conformado, depois da revelação do passado de cada um, é que, uma vez expostos, estão também condenados a andarem soltos, num universo único e incompatível, tendo de lidar cada um com a sua própria pequenez. Sem nenhum sentido pejorativo, o que resta dos personagens de *A Primeira Noite de Tranquilidade*, é uma identidade nem boa nem ruim, nem fraca ou forte, mas uma incapacidade generalizada de se constituírem como grupo, com tudo que isto implica de cumplicidade; a não ser pelo sentimento surgido entre Daniele e Vanina e pelo sentimento unilateral de Spider. O que sobra nos personagens zurlinianos é o espanto do homem perante o universo. Lembramos neste ponto, algumas considerações à propósito da *Desproporção do homem*, em Pascal:

“Que o homem, voltado para si próprio, considere o que é diante do que existe; que se encare como um ser extraviado neste canto afastado da natureza, e que, da pequena cela onde se acha preso, isto é, do universo, aprenda a avaliar em seu valor exato a terra, os reinos, as cidades e ele próprio. Que é um homem dentro do infinito?” (17)

Esta parece ser a estranheza desses personagens: ao se deparar consigo mesmos, terem que encarar o fato de estarem sozinhos no mundo, enclausurados no ponto mais eqüidistante entre eles e o criador. Não está em questão a existência de Deus como forma de discussão ou possibilidade de um posicionamento intelectual diante da questão. Também não é explicitado, em forma de discurso narrativo, o poder desta dúvida na constituição do ser humano. Como podemos observar na chamada Trilogia do Silêncio, de Ingmar Bergman, mais acentuadamente na constatação do padre em *Luz de Inverno*, filme de 1962 (18), que reclama textualmente: *“Vivemos nossas vidas simples e atrocidades ameaçam a segurança de nosso mundo. É tão opressivo e Deus parece tão distante.”* Filmes da década anterior, contemporâneos de *Cronaca Familiare*, nos quais a angústia é o personagem principal e trazem, como referencial temático, o ser dividido entre uma fé herdada, imposta e a necessidade de um novo posicionamento diante das injustiças sociais. O que se observa em personagens como Daniele Dominici e dos que o circundam,

neste filme dos significativos anos setenta, é uma interiorização deste abandono, da ausência divina, não mais como uma busca da prova da existência de Deus, mas como constatação de um vazio que pode ser representado pelo *silêncio divino*, ou seja, o silêncio da ‘imensidão do universo’, no sentido da falta, carência, mal-estar causado pela responsabilidade de arcar com o próprio destino e que este destino tem um fim, o homem não é eterno. Já em Bergman, quando seu personagem registra claramente: “*Deus, porque me abandonaste?*”, não é o ser sem culpa – que veio para salvar a humanidade – que implora por proteção, mas aquele que ao se sentir fragilizado, implora por justiça, isto porque, em alguma medida, sente-se fora da plenitude, o ser que precisa rogar por algo maior porque não é capaz de buscar no próximo a própria salvação.

Retomando ao início do filme, vemos, com outro olhar, que todos os personagens de Zurlini já estavam representados naquele casal de estrangeiros: homem e mulher à deriva, aportando num lugar estranho e surpresos por terem ido tão longe. Vagando ao sabor do destino e, principalmente, por conta própria, sem proteção. Os personagens zurlinianos viajam à deriva, não só da sociedade ou de uma consciência de seus lugares no mundo, mas viajam à deriva de si mesmos, à margem de si mesmos, lá onde paira o grande silêncio de Deus. Tendo construído uma liberdade para chegar tão longe, não sabem o que fazer com ela, estão surpresos diante da duplicidade que lhes é atribuída, da escolha permitida. O professor que volta para aquela cidade negando o seu passado, pensa estar livre, através da omissão, de sentimentos que o haviam feito chegar perto de uma felicidade, de uma completude. Quando tudo isto desmorona, ele, ao se tornar um homem indiferente, pensa que, desta maneira, pode ir se safando da dor, da repetição, ou da inutilidade desta experiência. A aluna, que se deixou levar pela promiscuidade na adolescência, do mesmo modo, entrega-se a uma apatia quase planejada, encarando o próprio sofrimento com uma superioridade que resvala a prepotência porque, na decisão de não pedir socorro, está contida a decisão de não precisar do outro, de ser só. E os amigos, que representam o todo não destacado, a inconsciência que vaga entre pequenos prazeres – com exceção de Spider que encontra, também ele, na figura do professor, um modo de entender e escapar da monotonia –, que escolheram ser massa, sem individualidade própria, como justificativa do vazio de suas existências. Todos, uma vez despidos de seus passados, encontram-se sós no mundo e, talvez pela primeira vez, assumindo suas liberdades. Se houvesse uma reflexão explícita sobre a condição destes personagens, seria a da condição humana:

“Afinal, o que é o homem dentro da natureza? Nada em relação ao infinito; tudo em relação ao nada; um ponto intermediário entre tudo e nada. Infinitamente incapaz de compreender os extremos, tanto o fim das coisas como o seu princípio permanecem ocultos num segredo impenetrável, e é-lhe igualmente impossível ver o nada de onde saiu e o infinito que o envolve.” (19)

Assim como é declarado em Bergman, aqui, mesmo um tanto escamoteado, o tema é o do pecado original: preferir-se acima de tudo. O homem como um Narciso recorrente que se percebe abandonado pelo fato de não ser amado como gostaria, ou seja, na sua posição privilegiada de escolhido, filho dileto e merecedor do paraíso. Auerbach, ao explicar a teoria radical de Pascal em relação ao único amor digno: o dirigido a Deus, evidencia uma imagem do homem como um ser pouco afeito à liberdade e muito pouco à vontade em sua posição intermediária entre o todo e o nada, entre a necessidade de se assumir como parte de um mecanismo imensamente maior do que ele e tornar-se humilde perante os desígnios divinos:

“Em várias ocasiões (Pascal) declarou enfaticamente que o amor às criaturas conduz inevitavelmente à desilusão e ao desespero. Pois o objeto desse amor e as qualidades pelas quais o amamos são transitórios. Para ele, era intolerável pensar no caráter efêmero do objeto amado; horrorizava-se diante da idéia de que o tesouro a que nossos corações se apegam pode desaparecer de uma hora para outra, pode ser irrevogavelmente arrancado de nós a qualquer momento. Para ele, o efêmero, o que deve retornar ao nada, é desde já nada: céu e terra, amigos e parentes, nossa própria mente e nosso corpo (...)” (20)

Passa, portanto, ao ser da angústia permanente, nem suficientemente grande para arcar consigo mesmo, nem capaz de anular completamente sua existência em função de algo maior. Que, numa concepção existencial seria simplesmente o ser em direção ao *outro*, em formação do próprio destino.

* * *

O filme, enquanto estrutura narrativa e conjunto de imagens lineares e didaticamente repetitivas, acentua este caráter precário e inábil do homem em alcançar e assumir a sua felicidade. Pela estrutura escolhida, os ambientes projetados, a velocidade forjada entre as seqüências, o texto torna-se quase desnecessário, não há nem um narrador específico, sendo que o fio condutor é dado pela lembrança mítica, pela passagem bíblica que não faz nada além de, insistentemente, pontuar uma ausência. De formação clássica, como já foi dito, e sem pretensão de inovar uma estética fílmica, traz, como aparato principal, a conformação das idéias na circularidade das imagens, na projeção de um imaginário muito mais do que de fatos. Há uma dialética entre o gestual cansado dos personagens e a razão que os impulsiona para a ação, proporcionando um movimento lento, porém contínuo que garante o ritmo das cenas. Há também um esgotamento no recurso do olhar: ao contrário da exploração extrema do primeiro plano nos rostos, em Bergman, que, segundo Deleuze, provoca a ‘suspensão da individuação’ (21), o efeito em Zurlini, desses olhares fixos em seus objetos de desejo, sem disfarce, como se o resto do ambiente não existisse (como foi analisado, de passagem, em *Verão Violento*), prova a necessidade de fusão no outro, mas mantendo uma individuação tão absoluta que, ao final, o outro acaba por se soltar.

Constata-se, portanto, nos filmes de Zurlini e, principalmente, em *Dois Destinos* e *A Primeira Noite de Tranqüilidade*, a solidão absoluta do homem, seja perante o universo, na busca eterna de seu criador, numa visão cristã; seja perante si mesmo, no conflito interno de ter de lidar com a culpa da omissão, numa visão existencialista.

* * * * *

Notas:

1 – O filósofo alemão Karl Jaspers teorizou sobre vários temas, entre política e sociedade; psicologia e metafísica, mas, principalmente sobre questões relativas ao homem, como o conceito de liberdade e a consciência da finitude. Porém jamais tendo se afastado da doutrina cristã e de preceitos baseados na fé.

2- Sartre, Jean-Paul. *O Existencialismo é um Humanismo*. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 16.

3- Sartre, Jean-Paul. Op. Cit. P. 17.

4- Podemos observar no jovem ensaísta Camus, em sua resenha sobre o primeiro romance de Sartre, essa mesma preocupação ao afirmar: “*Constatar o absurdo da vida não pode ser um fim, mas apenas um começo. Esta é uma verdade da qual partiram os grandes espíritos. Não é esta descoberta que interessa, e sim as conseqüências e as regras de ação que se tira dela.*” (“*A Náusea*, de Jean-Paul Sartre”. In: *A Inteligência e o Cadafalso*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002, p.136.) Onde se prenuncia que – além das questões existenciais estarem adiante de um questionamento filosófico e de uma construção ficcional, para alcançar um lugar de questionamento estético dentro da crítica literária –, ao fazer esta afirmação, Camus já em 1938, autoriza, de uma certa maneira, uma duplicidade de interpretações internas ao próprio movimento. Pois, ao se ‘constatar o absurdo’, a angústia, a inabilidade para a existência é que o homem alcança o maior grau de lucidez diante dela, é natural que faça uma tentativa, e é este momento que pode ser captado nas ações dos personagens de Zurlini e, principalmente, na maneira desesperada a qual Daniele se agarra ao seu sentimento inusitado por Vanina. O quadro que se fecha em seguida, da negação da salvação, é, pois, de alguma maneira amenizado por este instante de compreensão.

5- Sartre, Jean-Paul. O. Cit., p. 19.

6- Bosi, Alfredo. “Prefácio”. In: Carone, Modesto. *A Poética do Silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.10-11.

7- Não nos valemos da tradução da legenda da cópia do filme em DVD, usamos aqui a tradução de Eugênio de Lima para o último canto do “Paraíso”. In. Alighieri, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 229.

8- Sartre, Jean-Paul. Op. Cit. p. 18.

9- Borhein, Gerd. *Sartre*. São Paulo: Perspectiva, 1984, p. 103.

10- Como em filmes anteriores e, principalmente, na sequência da dança em *Verão Violento*, aqui também é introduzido o contraponto com a canção popular que vai caracterizar a época da história. No caso, na cena da boate, após uma sequência de *hits* americanos, a música lenta que Vanina dança com o namorado, enquanto troca olhares com Daniele, é *Domani è un altro Giorno*, de Ornella Vanoni, cuja letra romântica traz versos bem apropriados ao tema do filme: “*É um daqueles dias em que / a melancolia te pega / e até a noite não te larga mais / A minha fé está muito abalada de agora em diante / mas penso comigo mesmo / tentemos também com Deus / nunca se sabe (...) É um daqueles dias tristes e melancólicos / e um pensa no outro / mas não existe nada mais triste que recordar a felicidade passada / sabendo que é inútil iludir-se / e eu repito como sempre / quem sabe, amanhã é um outro dia, vamos ver.*” (trad. livre)

11- Xavier, Ismail. *O Discurso Cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 74.

12- Sobre a questão dos ‘enigmas da religião bíblica’, citamos textualmente: “*Consciente de sua liberdade, o homem, sente ser ele próprio. Nos grandes momentos, faz opções. Não obstante, pode falhar na tarefa de fazer-se ele mesmo e, então, não sabe o que verdadeiramente quer, sucumbe ao arbitrário e à perplexidade. Perdido nessa ausência de si mesmo, torna-se consciente de que pode recuperar-se pela via da liberdade.*” Jaspers, Karl. *Introdução ao Pensamento Filosófico*. São Paulo: Cultrix, 2006, p.110-111.

13- Franco D'Arco, em sua análise sobre o filme, traça um paralelo entre a história de amor de Daniele e Livia e o triste romance vivido por Novalis (1772-1801) e Sophie, jovem prematuramente morta a quem o poeta seguiria poucos anos depois. Para o crítico, o amor trágico de Novalis e Sophie é “*o motivo inspirador do amor de Daniele por sua jovem prima*”, e a visita do poeta à tumba de sua musa, retratado na poesia *Hino à Noite*, seria equivalente à visita do protagonista à velha casa abandonada, *La Querciaia*, além de considerar que toda a sua ‘figura’ estaria calcada no destino de Novalis. (*La Prima Notte di Quiete Analisi*. www.greendayfactory.it/interpretazione/la-prima-notte-di-quiete.htm.166k)

14- Usamos aqui o sentido da palavra *figura* conforme o estudo de Auerbach que, ao traçar um itinerário de seu conceito desde sua origem, tem como uma das propostas “*distingui-la de outras formas correlatas de interpretação*”, e, para além da função do símbolo e da alegoria, a *figura* representaria uma realidade: “*A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica. Só a compreensão de duas pessoas ou acontecimentos é um ato espiritual, mas este ato espiritual lida com acontecimentos concretos, sejam estes passados, presentes ou futuros, e não com conceitos ou abstrações (...)*”. In: Auerbach, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997, p. 46.

15- Sartre, Jean-Paul. *A Náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 193-194.

16- Ver sobre isto: Sartre, Jean-Paul. “Être et faire: la liberté”. In: *L'Être et le Néant*. Paris: Gallimard, 1943, p. 487. O conceito versa que a “*ação é por princípio intencional (...)*”, sendo sua condição primeira a liberdade.

17- Pascal, Blaise. “Miséria do Homem sem Deus”. In: *Pensamentos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 51.

18- Os filmes *Através de um Espelho*, de 1961; *Luz de Inverno*, de 1962; *O Silêncio*, de 1963, de Ingmar Bergman, constituem o que passou a ser chamado A Trilogia do Silêncio, ou A Trilogia da Fé. Nas três obras o cineasta discute a questão da dúvida sobre a Fé do

homem moderno, tanto influenciado pelas atrocidades das guerras, como pelas questões psicológicas, sendo o mote principal a permanente sensação da distância de Deus perante as tragédias e angústias humanas. Nos três filmes, em dado momento, Bergman, através de seus personagens, compara a aparição divina com uma aranha ou sua teia, “*um Deus-aranha, um monstro*”. Compondo aí uma analogia entre a ausência e o temor, ambos prejudiciais ao homem.

19- Pascal, Blaise. Op. cit., p. 53.

20- Auerbach, Erich. *Ensaaios de Literatura Ocidental*. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2007, p. 175-176.

21- Deleuze, Giles. *Cinema – a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 129.

* * *

À guisa de Conclusão

“Cerram-se as pálpebras e o olho do narrador é guardado no bolso. Do outro você retira o que escreveu e lhe entrega sem hesitação; ela sorri e ambos imergem na confusão do ambiente.”

Victor-Pierre Stirnimann

Dois pontos esperamos ter trabalhado nesta análise dos filmes de Valerio Zurlini: a relação que há entre a necessidade de mostrar o retorno ao passado, como forma de percepção da ausência e, desta maneira, constituir um presente, ou seja, o personagem que se reconstrói a partir da memória para ser uma presença para si mesmo e para a história narrada; e a sensação de abandono – retratada muito mais em imagens do que na fala – ao se constatar que esta ausência pode estar fora, tanto na paisagem como na perspectiva de algo maior, o que se denominou a “ausência do criador”, e que acarretaria, também, numa falha de passado impedindo a continuidade. E o segundo ponto é que justamente esta ‘ausência de algo’ que pode reatar a coerência das coisas, de uma história ou da própria vida. Daí o sentido de traçar uma linha sobre a função das pausas, ou melhor, das elipses narrativas, acentuando que elas formam um desenho, um contorno silencioso da narrativa.

Claro que, abordado desta maneira, o silêncio adquire um estatuto formador para a narrativa e o modo de filmá-la, que, muito provavelmente, não foi premeditado pelo diretor. Por outro lado, se grande parte da inspiração de Zurlini estava na pintura, na sensibilidade com a qual identificava nas paisagens pictóricas uma espécie de roldana para suas lembranças ou para o que desejava retratar em suas histórias, podemos, então, falar em traço, contorno, desenho de uma *não* presença; as coisas não ditas de maneira tão explícita que se constituem como linha condutora: a ausência como personagem e o silêncio como o narrador. Antagonismos que refletem uma discussão interna, nem sempre solucionada, mas que se preserva sempre o direito de falar das coisas através do que elas não são; dos acontecimentos, de como eles não se deram; dos sentimentos, de como poderiam ter sido.

Em um estudo sobre *A Primeira Noite de Tranquilidade* há um comentário quanto ao fato do filme “*se ocupar menos da liberdade e mais do que a limita*”(1). Tirante algumas considerações, escolhemos esta afirmação porque ela aponta exatamente para esta característica do diretor que é a de mostrar as coisas pelo viés da negação, ou, no máximo, pelas arestas. E, quanto a isto, fazemos aqui um parêntese: em 1948, Max Ophüls, em seu filme *A letter from an unknown woman* (*Carta de uma desconhecida*), já lançava na tela a imagem de uma heroína ‘à espreita’, observando os acontecimentos que lhe interessavam para depois relatá-los, personagem que se valia de seu testemunho – toda a sua desventura amorosa narrada em uma carta – assegurando, desta maneira, seu lugar de protagonista na narrativa. Em uma das seqüências ela observa o pianista, por quem está apaixonada, através de uma espécie de portinhola feita de arame, ou ferro, trançado em ramos e pequenas flores, seu rosto fica emoldurado por aquele desenho vazado, como se já formasse a ramificação da memória

que ela usaria no futuro para se fazer presente na vida daquele homem. Ou seja, o passado daquela moça não teria a menor existência na vida dele se não fosse reatado através da rememoração, e da deliberação em fazê-lo, necessidade *dela* de suprir a própria ausência. E consideramos que, talvez, seja este mesmo o modo de lidar com questões primordiais da existência, forçando a percepção daquilo que manca, falta, vive à margem. No manuscrito de Merleau-Ponty, publicado após sua morte, *O Visível e o Invisível*, encontramos à respeito das experiências humanas:

“Interrogamos nossa experiência precisamente para saber como nos abre ela para aquilo que ‘não’ somos. Isso não exclui nem mesmo que nela encontraremos um movimento em direção aquilo que não poderia, em hipótese alguma, estar-nos presente no original, e cuja irremediável ausência incluir-se-ia no número de nossas experiências originárias. Simplesmente, quando mais não fosse para ver estas margens da presença, para discernir estas referências, para pô-las à prova ou interrogá-las, é preciso fixar de início o olhar sobre aquilo que nos é aparentemente dado. (...) Nós nos colocamos tal como o homem natural, em nós e nas coisas, em nós e no outro, no ponto onde, por uma espécie de ‘quiasma’, tornamo-nos os outros e tornamo-nos mundo.”(2)

Esta idéia de ‘cruzamento’ das coisas, experiências, sensações e, acima de tudo, sentimentos, como a única formação possível do destino, perpassa por todas as histórias do diretor e é o que empresta o tom de esperança, quando da ocasião desses encontros, por isto, o final mesmo insatisfatório ou inconcluso, alimenta ainda um certo olhar positivo para as coisas. E, também por isto, esperamos ter ainda justificada a idéia de uma filosofia estruturalmente indefinida. Dados expostos, a última coisa que poderíamos dizer dos personagens zurlinianos, é que eles sejam tipos comuns em busca da liberdade para serem felizes, e que este seria o tema central. Ao contrário, o que se tentou interrogar aqui é justamente a posição desses personagens frente a uma mesmice estabelecida, ao marasmo, ao ordinário; arriscaríamos dizer que há até uma certa consciência de um estado diferenciado no mundo e que, talvez, eles se reconheçam como seres escolhidos; mas a mão que rege essas criaturas, também almeja uma posição diferenciada e não elege, portanto, uma teoria essencial. Afinal, a reflexão não é comum aos afazeres cotidianos, então, esses personagens são mostrados lidando com o que não têm, para garantir uma existência com algum significado.

Gostaríamos de retomar também o sentido da palavra *dimensão*. No modo como é empregada por Zurlini: “a dimensão da memória”(3) , para qualificar um achado, um reencontro com seu passado que alcançou uma proporção tal capaz de fazê-lo reviver e, desta maneira, conseguir reproduzir em seu filme o cenário de outra época, da *sua* época. Expressão ‘dimensão da memória’ empregada, desta maneira, no sentido de grandeza: a grandeza que abarca o próprio tempo, quando rememorado, que transforma os lugares a ponto de torná-los pessoais e passíveis de adaptação. Enquanto em Pratolini, encontramos a palavra na descrição da situação de seu personagem, tão afeito ao próprio meio, crescendo circunspecto, envolto numa áurea de educação e sem-graceza, aprendendo com os mais velhos a conformidade com a vida, acostumando-se a ser discreto, ou, acostumando-se a *não-ser*: “havia *adquirido* a dimensão do silêncio”(4), e a palavra entra aqui como algo que envolve e amolda as pessoas, os fatos. Avaliar, no nosso caso, a ‘dimensão do silêncio’, como o que foi suprimido, mas para explicar melhor; como o que está dito à margem, fora do enquadramento tradicional, sem, contudo, forçar uma idéia de novo, abrangeria as duas conotações sugeridas: a transformação do todo e a adaptação ao meio. Repassando, assim, a eterna dúvida do homem com relação a sua posição no mundo.

O silêncio que permeia as falas dos personagens de Valerio Zurlini; o relato em *flashback* e a eterna volta a um presente não solucionado, mas compreendido, faz deles pequenas histórias especiais a serem contadas, onde o especular narrador – ausente – é quem vem dar sentido às suas angústias. Mas lida também com a ‘dimensão’ de um questionamento humano que extrapola o individual, que encontra, para além de um posicionamento filosófico, na tela, no fazer fílmico, no modo de operar a transposição das cenas, o retrato da própria condição humana.

* * * * *

Notas:

- 1- Ensaio inédito gentilmente cedido pelo autor: Francisco Bueno de Aguiar.
- 2- Merleau-Ponty, Maurice. *O Visível e o Invisível*. São Paulo, Perspectiva, 1984, ps. 156-157. Trecho extraído do anexo, onde o filósofo tece considerações à respeito das consequências de uma filosofia que não seja voltada para “*o mundo e para o outro*”.
- 3- Expressão usada pelo diretor em resposta sobre as filmagens de *Dois Destinos*, em entrevista a Jean Gili, op. cit. P. 15.
- 4- Pratolini, Vasco. Op. Cit. p.28.

* * *

Filmografia

Le Ragazze di San Frediano (Quando o Amor é Mentira), 1954

Estate Violenta (Verão Violento), 1959

La Ragazza con la Valigia (A Moça com a Valise), 1960

Cronaca Familiare (Dois Destinos) , 1962

La Soldatesse , (Mulheres no Front), 1964

Seduto alla sua Destra (Sentado à sua Direita), 1968

La Prima Notte di Quiete (A Primeira Noite de Tranqüilidade), 1972.

Il Deserto dei Tartari (O Deserto dos Tártaros), 1976.

Obs: Os curtas-metragens realizados pelo diretor já estão mencionados na nota ‘4’, do primeiro capítulo.

Ficha Técnica (dos filmes particularmente analisados):

Cronaca Familiare

(Dois Destinos)

Itália – 1962

Direção: Valerio Zurlini

(Baseado no romance homônimo de Vasco Pratolini de 1947)

Roteiro: Valerio Zurlini, Mario Missiroli e Vasco Pratolini

Fotografia: Giuseppe Rotunno

Cenografia: Flavio Mogherini

Música: Goffredo Petrassi

Elenco: Marcello Mastroianni (Enrico)

Jacques Perrin (Dino/Lorenzo)

Sylvie (avó)

Salvo Randone (Salocchi – o pai de criação)

Produção: Goffredo Lombardo

La Prima Notte di Quietè

(A Primeira Noite de Tranqüilidade)

Itália – 1972

Direção: Valerio Zurlini

Roteiro: Valerio Zurlini e Enrico Medioli

Fotografia: Dario Di Palma

Cenografia: Enrico Tovaglieri

Música: Mario Nascimbene

Elenco: Alain Delon (Daniele Dominici)

Giancarlo Giannini (Spider)

Sonia Petrova (Vanina)

Lea Massari (Monica)

Nicoleta Rizzi (Elvira)

Renato Salvatori (Marcello)

Produção: Averroé Stefani

Bibliografia:

- Aristóteles. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- Aronson, Ronald. *Camus e Sartre: o polêmico fim de uma amizade no pós-guerra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- Auerbach, Erich. *Introdução aos Estudos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- _____. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Ensaaios de Literatura Ocidental*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2007.
- Aumont, Jacques. *O Olho Interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *A Imagem*. São Paulo: Papirus Editora, 2004.
- Argentieri, Mino. *Il cinema italiano dal dopoguerra a oggi*. Roma: Editori Riuniti, 1998.
- Baldelli, Pio. *Film e opera letteraria*. Padova: Marsilio, 1964.
- Benjamin, Walter. *Magia e Técnica. Arte e Política*. I São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Bergman, Ingmar. *Cuatro Obras*. Buenos Aires: SUR, 1965.
- Bernardet, Jean-Claude. “Viaggio in Itália”, in: *Trajetória Crítica*. Polis, 1978, p. 23.
- Bergson, Henri. *Essais sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/PUF, 1988.
- _____. *La pensée et le mouvant*. Paris: Quadrige/PUF, 1990.
- _____. “A Alma e o Corpo”. In: *Conferências*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- Bornheim, Gerd. *Sartre*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- Bosi, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

- Bragaglia, Cristina. *Il piacere del racconto: narrativa italiana e cinema (1985-1990)*. Firenze: La Nuova Italia, 1993.
- Brito, João Batista de. "Sobre o tempo fílmico – o *flashback*." In: *Imagens Amadas: ensaios de crítica e teoria do cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- Brunetta, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano*. Roma-Bari: Laterza, 1991.
- _____. *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*. Roma: Editori Riuniti, 1982.
- Buache, Freddy. *Le cinéma italien 1945-1990*. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme, 1992.
- Burch, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- Buzzati, Dino. *O Deserto dos Tártaros*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- Campari, Roberto. *Il racconto del film: generi, personaggi, immagini*. Roma-Bari: Laterza, 1983.
- Camus, Albert. *O Estrangeiro*. Tradução de Valerie Rumjaneck. São Paulo: Círculo do Livro, s/a.
- _____. *A Inteligência e o Cadafalso e outros ensaios*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002.
- Candido, Antonio. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1998.
- Carone, Modesto. *A Poética do Silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- Chastel, André. *A Arte Italiana : O Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- Chatman, Seymour. *Storia e discorso: la struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Parma: Pratiche Editrice, 1981.
- Chiappini, Ligia. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1987.
- Clerc, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris: Nathan, 1993.
- Cohen, Keith. *Cinema e Narrativa: le dinamiche di scambio*. Torino: ERI, 1982.
- Company-Ramón, Juan Miguel. *El trazo de la letra en la imagen: texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Costa, Antonio. *Immagine di un'immagine: cinema e letteratura*. Torino: UTET, 1993.
- Deleuze, Gilles. *Cinema. a imagem – movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Conversações (1972-1990)*. Rio de Janeiro: Editora/34, 1992.

- _____. *A Ilha Deserta e outros textos*. (org. David Lapoujade). São Paulo: Iluminuras, 2006.
- Eco, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- Fabris, Mariarosaria. Da obra escrita à obra filmada: relações entre literatura e cinema na Itália. In: *Festival de Cinema Italiano 2001 – Entre cinema e literatura*. Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2001, p. 6-12.
- _____. *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano: uma leitura*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996.
- Ferro, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- Fontes, Joaquim Brasil. (org. e trad.). *Hipólito e Fedra – Três Tragédias*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- Foucault, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70.
- _____. *Theatrum Philosophicum (Nietzsche Freud&Marx)*. São Paulo: Princípio, 1987.
- Freud, Sigmund. *A psicopatologia da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Klincksieck, 1989.
- Genette, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Figures III*. Collection Poétique. Paris. Editions du Seuil, 1972.
- Giammatteo, Fernaldo Di (org.). *Dizionario del cinema italiano*. Roma: Editori Riuniti, 1995.
- Gide, André. *O Tratado de Narciso (teoria do símbolo)*. Tradução de Luiz Roberto Benati. S.l.p.: Éditions Notre Bas de Laine, s.n.
- Ginzburg, Carlo. *Olhos de Madeira: Nove reflexões sobre a distância*. Companhia das Letras, 2001.
- Goldman, Lucien. *Le Dieu Caché*. Paris: Gallimard, 1959.
- Gomes, Paulo Emílio Salles. 'A personagem cinematográfica', in: Candido, Antonio *et al.* *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- Guidorizzi, Ernesto. *La narrativa italiana e il cinema*. Firenze: Sansoni, 1973.
- James, Henry. *A Arte do Romance*. São Paulo: Globo, 2003.
- Jaspers, Karl. *Introdução ao Pensamento Filosófico*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- Lacan, Jacques. *Écrits. Le champ freudien*. Paris: Éditions du Seuil. 1966.

- _____. *O Seminário*. (livro 1 – Os escritos técnicos de Freud). Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- Lizzani, Carlo. *Il cinema italiano 1895-1979*. 2 v. Roma: Editori Riuniti, 1979.
- Martini, Giacomo. (org.) *Una Regione Piena di Cinema*. Valerio Zurlini. Roma: Cinecittà Holding, 2000.
- Merleau-Ponty. Textos sobre Estética e Textos sobre Linguagem. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- Metz, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- Micciché, Lino. *Il cinema italiano degli anni '60*. Venezia: Marsilio, 1986.
- _____. *Il cinema italiano degli anni '70*. Venezia: Marsilio, 1989.
- Minotti, Gianluca. Valerio Zurlini. Milano: Il Castoro, 2000.
- Nietzsche, Friedrich. *Obras Incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- Nunes, Benedito. “Arte e Conhecimento”. In: *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- Pareyson, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- Pascal, Blaise. *Pensamentos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- Pasolini, Pier Paolo. “A poesia do novo tempo.” In: *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, n.7, maio de 1966, p. 286.
- Pavese, Cesare. *Diálogos com Leucó*. São Paulo: Cosac&Naif, 2001.
- Pintus, Pietro. *Storia e film: trent'anni di cinema italiano (1945-1975)*. Roma: Bulzoni, 1980.
- Poppi, Roberto. *Dizionario del cinema italiano: i registi dal 1930 ai nostri giorni*. Roma: Gremese, 1993.
- Pouillon, Jean. *O Tempo no Romance*. São Paulo: Cultrix/Universidade de São Paulo, 1974.
- Prado Junior, Bento. *Presença e Campo Transcendental – Consciência e Negatividade na Filosofia de Bergson*. São Paulo: Edusp, 1989.

- Pratolini, Vasco. *Cronaca Familiare*. Milano: Mondadori, 1960.
- Ricouer, Paul. *Interpretação e Ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- Romano, Sergio. *Storia d'Italia. Dal Risorgimento ai Nostri Giorni*. Milano: Mondadori, 1978.
- Rondolino, Gianni. Rossellini - *La Vita Sociale della Nuova Italia*, Vol. 38. UTET, 1989.
- Rosenfeld, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- Sadoul, Georges. *Dictionaire des Cinéastes*. Paris: Editions du Seil, 1977.
- Sartre, Jean-Paul. *La Nausée*. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, 1981.
- _____. *L'Être et le Néant*. Paris: Gallimard, 1984.
- _____. *Verdade e Existência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *Situações I*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- Schifano, Laurence. *Le cinema italien de 1945 à nos jours: crise et création*. Paris, Nathan, 1995.
- Tagliabue, Carlo. *Cinema e letteratura italiana*. Perugia: Guerra, 1990.
- Tarkovski, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Todorov, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Arléa, 1995.
- _____. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- Vanoye, Francis. *Récit écrit, récit filmique*. Paris: Nathan, 1989.
- Xavier, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005 (3. edição revista e ampliada).
- _____. 'Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema.' In: Pellegrini, Tânia et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003.
- _____. (org.) *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.