

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA ITALIANA**

**LA CIOCIARA: ROMANCE, CINEMA**  
**E A RELAÇÃO COM O ESPAÇO**

Mauricio Hermini de Camargo

Tese apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Literatura Italiana, do Departamento de  
Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências  
Humanas da Universidade de São Paulo, para  
obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Doris Nátia Cavallari

São Paulo

2005

## ÍNDICE

<b>Introdução</b>	<b>1</b>
<b>1. Prenúncios da guerra</b>	<b>6</b>
1.1 O período entre guerras e a crise de 1956	7
<b>2. Contatos</b>	<b>15</b>
2.1 <i>La ciociara</i> - o romance	16
2.2 A literatura e o povo	22
2.3 O realismo em literatura	29
2.4 A presença de Alberto Moravia na cultura italiana	45
2.5 O romance italiano e a crise de consciência	76
<b>3. De Sica - Zavattini e a relação com a realidade</b>	<b>94</b>
3.1 A realidade no cinema	94
3.2 Zavattini e De Sica	105
<b>4. Conversão</b>	<b>111</b>
4.1 Bakhtin e o espaço narrativo	112
<b>5. Adaptações</b>	<b>151</b>
5.1 Códigos de focalização	152
5.2 Análise do filme <i>La ciociara</i>	181
<b>6. Considerações finais</b>	<b>216</b>
6.1 Um último trajeto	217
<b>7. Bibliografia</b>	<b>222</b>

**FICHA TÉCNICA DO FILME *LA CIOCIARA***

**Direção:** Vittorio De Sica

**Adaptação e roteiro:** Cesare Zavattini

**Fotografia:** Gabor Pogany

**Música:** Armando Trovajoli

**Cenografia:** Gastone Medin e Elio Costanzi

**Montagem:** Adriana Novelli

**Produção:** Carlo Ponti

**Intérpretes:** Sophia Loren, Jean Paul Belmondo, Raf Vallone, Renato Salvatori, Eleonora Brown, Carlo Ninchi, Pupella Maggio, Andrea Checchi e Antonella Della Porta.

**País:** Itália

**Duração:** 110 minutos.

**Ano de produção:** 1960.

## RESUMO

A dissertação de mestrado aqui apresentada envolve o estudo do romance *La ciociara* de Alberto Moravia e sua adaptação filmica homônima, realizada por Vittorio De Sica e seu colaborador Cesare Zavattini, através de uma abordagem semiótica. A escolha do romance *La ciociara* deve-se a suas características estruturais, uma vez que esta é uma narrativa que se difere das demais narrativas do autor pela questão do percurso espacial realizado pelos dois personagens principais. O presente trabalho insere-se, portanto, no âmbito da reflexão crítica da literatura italiana do século XX, ao observar a atitude dos intelectuais diante das massas populares. Acompanharemos o percurso intelectual do escritor, seguindo o itinerário proposto por sua obra literária, mostrando, assim, o pensamento da crítica sobre a mesma. A relação do cinema com a literatura suscita um número variado de críticas e estudos, todavia, a questão fundamental para esta pesquisa é o fascínio exercido pela obra literária do escritor Alberto Moravia no imaginário cinematográfico. Os elementos que contribuem para o ‘olhar’ do diretor de cinema e para o do roteirista do filme, formam um elo entre as características que se aproximam e se distanciam do original literário e possibilitam a identificação dos elementos de diluição da obra literária no corpo de uma adaptação filmica. Na esfera do espaço, o filme de Vittorio De Sica será analisado sob os códigos de focalização. A visão das estruturas narrativas no universo filmico, levarão em consideração a utilização de determinados pontos de vista que comandam a representação. A conclusão desta análise visa salientar a distanciação entre os personagens do texto e do filme como ligação entre as narrativas em questão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Alberto Moravia; Realismo; *La ciociara*; Espaço narrativo; Vittorio De Sica.

## ABSTRACT

This paper, based on a semiotic approach and presented for the credits of a MA dissertation, is a study of Alberto Moravia's novel *La ciociara* and its homonym filmic adaptation by Vittorio De Sica and Cesare Zavattini.

The choice of *La ciociara* happens due to its structural characteristics, once it is different from the other narratives by the author in terms of space trodden by the two main characters.

Therefore, this paper is inserted in the scope of the Italian literary critical thinking of the twentieth century, observing the intellectual behavior in face of the crowds. We will follow the writer's intellectual path shown by his literary writings, thus showing the critics' thought about his work.

The relationship between cinema and literature rouses a varied amount of different studies and criticism; however, the fundamental issue in this research is the fascination Alberto Moravia's literary work has on the cinematographic imagery. The elements that contribute to how the film director and the screenwriter 'look' make a connection among the characteristics that get either close or far from the original literary piece, and also make the identification of the diluting elements of the literary work in the body of the filmic adaptation possible.

In the scope of space, Vittorio De Sica's film will be analyzed within the focalization codes. The view of the narrative structures in the filmic universe will take into consideration the use of certain points of view that command representation.

Our conclusion aims at emphasizing the distancing of the characters in the text and in the film as the link between the analyzed narratives.

KEY-WORDS: Alberto Moravia; Realism; *La ciociara*; Narrative Space; Vittorio De Sica

## INTRODUÇÃO

---

A leitura do romance *La ciociara*<sup>1</sup> do escritor italiano Alberto Moravia, me fez questionar acerca de uma provável relação entre o espaço ocupado e os atos e sentimentos dos personagens. O presente trabalho tem como objetivo analisar o romance *La ciociara* e sua adaptação fílmica homônima, realizada por Vittorio De Sica e seu colaborador Cesare Zavattini, através de uma abordagem semiótica. A pesquisa focalizará, inicialmente, a questão do espaço romanesco e, em um segundo exame, apontará à análise dos conceitos de distanciamento no suporte fílmico.

A percepção no cinema é limitada pelo tempo em que as imagens se sucedem na tela. É essa delimitação temporal que determina os limites para a adaptação de uma obra literária. O diretor de cinema utiliza-se de recursos de síntese visual para completar a transposição narrativa. A relação do cinema com a literatura suscita um número variado de críticas e estudos, todavia, a questão relevante para esta pesquisa é o fascínio exercido pela obra literária do escritor Alberto Moravia no imaginário cinematográfico.

A presença do cinema na vida do escritor italiano apresenta-se de variadas formas; já nos anos quarenta, o escritor compõe roteiros para cinema, ofício exercido esporadicamente, e, em seguida, escreve um grande número de críticas sobre filmes ou ensaios sobre cinema, para vários jornais. Contudo, a questão relevante para a pesquisa, é o Moravia romancista e as adaptações cinematográficas realizadas sobre a sua obra; das mais diversificadas vertentes estéticas, de Mario Soldati a Alessandro Blasetti, de Vittorio De Sica a Bernardo Bertolucci.

O foco de interesse desta pesquisa, é a aproximação do cinema com a obra moraviana. A escolha do romance *La ciociara* deve-se a suas características estruturais, uma vez que esta é uma narrativa que se difere das demais narrativas do autor pela questão do percurso espacial realizado pelos dois personagens principais; há um esgarçamento temporal conectado às mudanças emocionais que ocorrem em paralelismo com o trajeto percorrido.

A adaptação para o cinema, que será analisada nesta dissertação, foi realizada por Vittorio De Sica e seu colaborador Cesare Zavattini e sugere uma leitura associada à “realidade narrativa” do romance. De Sica, além de ser um dos pais do

---

<sup>1</sup> MORAVIA, A. *La ciociara*. Milano: Bompiani, 1997.

cinema do pós-guerra, construiu também um estilo, adotando um imaginário associado aos questionamentos humanos mais profundos. Os elementos que contribuem para este “olhar” do diretor (ou realizador) de cinema e para o do roteirista do filme, formam um elo entre as características que se aproximam e se distanciam do original literário e possibilitam a identificação dos elementos de diluição da obra literária no corpo de uma adaptação fílmica.

O conflito entre a literatura e o cinema forma uma relação instigante à pesquisa a partir de seus elementos formais, já que a primeira tende para a extensão e o desdobramento no tempo, enquanto o outro para a condensação do tempo. Os seus meios — do cinema, a imagem, e da literatura, a escrita — formam o ponto onde as duas narrativas se dissociam. Enquanto na literatura, a questão do tempo é percebida ao longo da leitura, esta percepção é imediata no cinema.

Excluído:

As adaptações cinematográficas podem ser consideradas ‘traduções’, por sofrerem as mesmas imposições que qualquer tradução. Anteriormente, a questão da fidelidade à obra de origem era o esperado de adaptações fílmicas, contudo, hoje a questão da transposição e da busca por equivalências entre os diferentes suportes sígnicos, já se demonstra como um segmento do processo de tradução. Na tela, as palavras são secundárias: o diálogo segue a imagem, portanto o cinema é um meio, essencialmente, visual.

O cinema, assim como a literatura, possui uma sistemática própria, com técnicas específicas como justaposição, fragmentação, angulação, desfocamento, perspectiva, além da distância entre a câmara e o objeto filmado. O cinema utiliza como base estética de sua dramaturgia a dinâmica da ação dos personagens vinculada à organização dos planos, premissa básica para o desenvolvimento da narrativa fílmica.

Os estudos do filólogo e teórico Mikhail Bakhtin sobre literatura e estética, fundamentam as questões sobre o espaço e o tempo romanescos, assim como apontam, a importância destes elementos na caracterização dos gêneros literários. A conexão entre quem fala e quem escuta é a concepção estrutural da linguagem, ou seja, um sistema de signos, que possibilita a Bakhtin a teorização sobre o conceito de ‘dialogismo’. Para o teórico, existem diversas ‘vozes’ dentro de um texto, vozes que apontam para a expressão dos personagens criados pelo autor. As conexões entre espaço e tempo servem então,

como uma base ao dialogismo, assim como as relações entre o autor e seus personagens ou entre personagens.

A literatura narrativa realçou a sintaxe do espaço, que geralmente é associado ao tempo ou até mesmo subordinado a ele, e a reflexão teórica já entende ambos como um signo literário único; a este fenômeno Bakhtin atribui o termo cronotopo. O espaço de consciência que se revela através da estruturação do relato, desenvolve uma densidade semântica adquirida mediante estratégias formais diversas que projetam os personagens a uma viagem interior em busca do sentido da existência.

Nos estudos de Gaston Bachelard, contidos em sua *'Poética do espaço'*, há passagens nas quais as perspectivas imaginosas, que ele classifica de topoanálise, formam a base psicológica dos “recantos de nossa vida íntima”, ou seja, através de uma figuração metafórica extraída de Carl Jung, Bachelard indica seu procedimento analítico, que, consiste num processo de desfolhamento gradual das coisas, até alcançar o seu significado mais íntimo. Deste modo, Bachelard associa os espaços a um significado simbólico e levanta as noções mais próximas a um paralelismo entre moradia e espaço íntimo. Ainda dentro da noção de intimidade, o pensador francês explora os recantos de um ambiente, suas particularidades, numa atitude dialética de quem tenta extrair o maior número de significados por oposição (miniatura e imensidão; o interno e o externo). O espaço é um dos variados meios à disposição do romancista, oferece constantemente pistas que alimentam a narrativa e compõe uma estrutura importante para a composição ficcional.

Partindo dos pressupostos de Bakhtin sobre a relação tempo-espaço e de Bachelard sobre o espaço, far-se-á uma análise da obra moraviana, sempre atentos a sua relação com a crítica. A atenção à realidade moderna, a vontade de representar realisticamente e criticamente as suas múltiplas e inquietantes transformações, constroem uma base sólida para o estudo sobre a questão do realismo em Moravia.

Ainda na esfera do espaço, o filme homônimo de Vittorio De Sica será analisado sob os códigos de focalização. A visão das estruturas narrativas no universo filmico levará em consideração a utilização de determinados pontos de vista que comandam a representação. A conclusão desta análise visa salientar a distanciação entre os personagens do texto e do filme como ligação entre as narrativas em questão.

A obra literária de Alberto Moravia, através das imagens de suas adaptações cinematográficas, se constituirá como uma estrutura vital para as motivações que tanto atraem estes dois meios de expressão artística entre si.

## CAPÍTULO 1

---

### PRENÚNCIOS DA GUERRA

#### 1.1 O PERÍODO ENTRE GUERRAS E A CRISE DE 1956

Desde o seu início em 1925 à queda em 1943, o regime fascista pode ser dividido em fases; os primeiros dez anos demarcam o momento em que se consolidam as instituições autoritárias na Itália. A reestruturação econômica após a crise de 1929, aliada a uma propaganda maciça e à extensão do consenso popular formam um conjunto de grande amplitude para a compreensão do caminho desenvolvido pelo regime.

Uma ativa mobilização popular ocorre entre 1935-36, com a guerra na Etiópia e a proclamação do Império. A perspectiva de uma expansão territorial sobre a África encontrava a sua identificação em muitas regiões da Itália. As massas formaram um grande complemento na sustentação da política do regime, já que este, através de sua propaganda, deixava clara a idéia da população participante e ciente de sua presença em um evento histórico.

A Itália fascista era atraída lentamente à Alemanha nazista, ocupando um posto de aliança subalterna em relação ao poder germânico; Benito Mussolini alimentava na Itália o mito da força, enquanto a Alemanha era superior sob todos os ângulos, do econômico à tática militar. Após algumas intervenções bélicas, como na Guerra Civil Espanhola e na Albânia, a dependência italiana frente à potência alemã torna-se acentuada e o processo rumo a um conflito de maiores proporções inevitável.

Nos anos trinta, torna-se evidente o significado de regime autoritário de massa; o regime aliado às massas ganha mais força em suas ações e na imposição de uma participação popular em uma escala sempre crescente. A burguesia, encarada mais como uma forma de pensamento e não simplesmente como classe social, era a expressão do mais puro egoísmo, que vivia atrelada a qualquer forma de poder. Nas palavras de Vittorio Foa, “No fascismo o poder reconhece o egoísmo, reveste-o de orgulho nacional”<sup>2</sup>.

Neste quadro, o caráter antiburguês dos jovens intelectuais surge de maneira menos estridente; é operada uma distinção entre o caráter antiburguês das esferas dirigentes, provável raciocínio dos caminhos conservadores, e o caráter antiburguês e ingênuo da base juvenil. Esta animosidade antiburguesa coloca em estreito contato o

fascista “revolucionário” com o comunista. O comunista é o adversário em que se reconhecem os pilares da convicção e do heroísmo, além de concentrar na imagem do burguês o mesmo inimigo do fascista.

Os jovens intelectuais sentem uma profunda admiração pelo povo e pelo outro flanco nutrem um ódio terrível em relação à burguesia. Depois de se encaminhar ao centro do fascismo, tentam o comunismo e, em seguida, um caminho democrático. O grande questionamento dos jovens intelectuais será o de experimentar a variedade de aplicações à ideologia humanitária que se impõe a eles.

A razão pela escolha do comunismo aparenta ser, naquele determinado momento histórico e político, a posição mais correta para os jovens intelectuais; o fascismo, contudo, deteve para boa parte desta geração de novos escritores, um determinado espaço no desenvolvimento político e social de suas respectivas literaturas.

Mais tarde, depois da Resistência, fazer política significará para eles o mesmo que fazer cultura; nestes anos, Vittorini, Bilenchi e Pratolini prestam a vários jornais uma colaboração de caráter diretamente político, e assumem direções que de maneira alguma podem ser consideradas contraditórias com as concepções antifascistas ou socialistas deles. A coerência de um desenvolvimento intelectual e ideológico indica as incertezas, genericamente intelectuais e constantemente burguesas do populismo que os circunda.

Em 1938, o governo italiano opta pela campanha anti-semita; a discriminação golpeia cada aspecto do cotidiano e demonstra até que ponto o modelo nazista se impõe à política italiana. A igreja condenava o racismo, contudo, permaneceu inerte em relação aos judeus tirados de seus ofícios ou das escolas.

A questão do totalitarismo é que a massa deve pensar aquilo que seu líder diz para pensar. Ainda segundo Foa : “O totalitarismo não é mais o consenso mas a identificação do cidadão com o poder e com aquele que o lidera.” (*Questo novecento*, 1996:105)

A corrida à guerra junto aos alemães e sob a batuta destes parece uma necessidade visceral de sobrevivência. A definição da Itália em entrar na guerra em junho de 1940, promoveu uma longa seqüência de acontecimentos, da incerteza e do medo

---

<sup>2</sup> FOA, V. *Questo Novecento*. Torino: Einaudi, 1996. p. 123.

diante de um inimigo cujas proporções não eram conhecidas em sua totalidade, ao trabalho dobrado e a sensação de finitude da existência.

A Itália não possuía um preparo à altura de suas pretensões de expansão. Com a ocupação da França pelos alemães, Mussolini decide-se a entrar, de fato, na guerra, ou seja, decide-se por uma aniquilação total de sua aventura bélica, já que passa de uma derrota à outra.

Quando os alemães começam a perder, ao final de 1942, a manutenção do regime torna-se difícil; a Itália encontra-se sob as bombas, milhares de homens mandados à morte em território russo, na África e nas montanhas balcânicas. A burguesia, as instituições e as forças que haviam sustentado o fascismo entendem que para conservar o seu poder era necessário mudar a rota até então desenvolvida.

Com o desembarque das tropas aliadas na Sicília, a aventura italiana na guerra estava perdida. Ocorre assim o golpe de Estado e, com Mussolini devia ser removido todo o aparato simbólico do regime. Entre a noite de 25 e 26 de julho de 1943, o Grande Conselho do fascismo decide por maioria a transferência de todos os poderes ao rei. Em 1943, assim como nos dois anos que se seguiram, ser fascista significava o desejo na continuidade da guerra, então, o fim da guerra era o fim do fascismo. Na primavera deste mesmo ano, tombam todas as ilusões da monarquia, dos centros de poder econômico e político, em relação à manutenção do regime. É um momento em que grande parte da Itália se encontra não apenas sem governo, mas sem estado, sem uma referência para a atividade civil e social.

A situação era de catástrofe coletiva, com a idéia de paz ainda distante e com sombrios presságios: sair do caos para retornar ao fascismo e a uma dependência total dos alemães.

Mas a Europa daqueles seis anos de guerra entre 1939 e 45 não era apenas opressão e extermínio nazista. Era também uma difícil e complexa convivência com aquela opressão; passava-se da resistência armada a tantas outras formas de resistência, à indiferença, à submissão, até ao colaboracionismo mais ativo com o invasor. A destituição de Mussolini era uma tentativa de salvar a substância do sistema autoritário através de uma maquiagem democrática.

Em toda a Europa ocupada por Hitler e Mussolini nasce a Resistência. Armada ou civil, a Resistência consistia em arriscar-se para sustentar os combatentes. Em junho de 1944, os aliados libertam Roma e em setembro, com uma notável contribuição dos *partigiani*, a Toscana.

Naquele momento, aumentaram as manifestações populares que pediam por paz, assim como aumentou a repressão às mesmas; entre a formação do governo de Pietro Badoglio e a divisão da Itália em duas, com a ocupação alemã no centro e no norte, passaram-se quarenta e cinco dias, que foram chamados de “período badogliano”. Entre as conversações com os aliados para a rendição e a ameaça alemã de não se retirar do território italiano, o rei e Badoglio escolheram abandonar a grande parte da Itália que ainda não se encontrava em poder dos aliados, para assegurar uma aparência política em Brindisi; Badoglio continuou a governar sob um estreito controle anglo-americano.

A Itália foi portanto, dividida em dois por aproximadamente vinte meses, até abril de 1945. Muitos italianos viram na partida do rei uma deserção em um momento de grave perigo e amadureceram por conseqüência, a decisão que o *referendum* de junho de 46 apenas explicitou, o fim da monarquia.

Ao final da década de quarenta a Itália deixaria a transição fascismo-democracia, e tornar-se-ia efetivamente uma república, legitimada em sua soberania estatal, mas ainda sob a hegemonia norte-americana. Com a assinatura do Tratado de Paz em 47, o fascismo e a guerra estavam finalmente relegados ao passado.

De um lado o poder mundial, fundado sobre o equilíbrio das superpotências, redimensionava o papel da Europa, o eurocentrismo que havia sustentado a cultura dominante por séculos perdia fôlego frente ao cintilante mito americano e frente a um comunismo que, em 1949, havia unido suas forças, à China, e que se fortalecia em muitos pontos do mundo não desenvolvido.

A Itália em larga escala ainda era um país pobre, até os limites da sobrevivência. A grande protagonista destes anos foi a desocupação. Na primeira metade de 46, antes da eleição da Constituinte, os partidos políticos italianos já delineavam a sua imagem. A Democracia Cristã liderava o governo de coalizão com Alcide De Gasperi, político atento a importância das forças do catolicismo político no estado italiano. A Democracia Cristã compreendia muitos elementos em sua essência: ser italiana e

diretamente ligada ao Vaticano, além de conter uma relação estreita entre a América e a Europa; além destes elementos, possuía uma forte cultura de governo e era ativa em todos os ramos da sociedade.

Nesse período o Partido Socialista representava a segunda liderança no país e superava até o Partido Comunista. As esquerdas estavam divididas e incapacitadas às mediações internas, pois de um lado havia uma completa submissão ao comunismo e à União Soviética e do outro uma acrítica adesão à democracia ocidental. O líder comunista Palmiro Togliatti era um intelectual oriundo do clima operário. Era um homem fiel à Internacional Comunista, isto é, à tradição e à fé no modelo soviético, ao mesmo tempo que defendia a democracia italiana.

No mundo, a separação entre leste e oeste tornara-se evidente. A Guerra Fria penetrou em cada região do mundo dividindo culturas e nações. Na Itália, esta divisão demonstrava-se por meio de algumas referências “externas”; de um lado o anúncio de um plano de reconstrução, o Plano Marshall, como um símbolo americano e do outro lado, um símbolo soviético, o *Cominform*, a unidade internacional dos partidos comunistas.

As eleições políticas de 18 de abril de 1948 ofereceram à Democracia Cristã a maioria dos deputados e dos senadores, enquanto a Igreja “demonizava” os comunistas através da relação entre as esquerdas e o ateísmo. Mas o maior motivo para a derrota eleitoral da esquerda italiana foi proveniente da política soviética. Um mês antes das eleições um golpe de estado comunista retirou o governo democrático da Tchecoslováquia para instaurar uma ditadura stalinista. O Plano Marshall respondia aos interesses americanos, mas também correspondia aos interesses vitais dos europeus; o “Plano”, foi uma imensa sustentação ao desenvolvimento europeu. O claro extremismo das esquerdas frente à influência norte-americana na Itália foi de grande ajuda a De Gasperi.

Pesava sobre a esquerda a falta de uma forte referência. A Democracia Cristã, por sua vez, tinha o mercado, o capitalismo ocidental com as suas injustiças, mas com uma orientação ao desenvolvimento. A esquerda italiana era dominada por uma cultura de “emergência”; porém, segundo Foa, “tal percepção de contínua emergência era um elemento positivo: era um modo de exprimir a crítica do existente, a negação à resignação e da falta de ação.” (*Questo novecento*, 1996:89)

Em 1952, a reconstrução na Europa podia ser considerada como completa e a Guerra da Coreia havia contribuído para alimentar o crescimento econômico que sinalizaria positivamente na década seguinte. O temor de um conflito nuclear continuava a assombrar, já que o engenho cada vez mais destrutivo era divulgado à exaustão.

O sucesso do Plano Marshall tinha acompanhado a renovação industrial da Europa e, em parte, também o seu rearmamento. Ao temor europeu que os Estados Unidos, ocupados com a Guerra da Coreia, redimensionassem o seu esforço na Europa, se aproximava o temor americano que a Europa pudesse cair rapidamente em poder russo. Entre 1953 e 56, as duas superpotências se comportavam de modo contraditório, não tanto porque tivessem já clara uma mudança de linha estratégica, mas para tentar responder aos gestos de vantagem do adversário.

O controle sobre as armas atômicas era um tema que estava particularmente sob a visão do novo presidente americano, intencionado a desenvolver o programa nuclear americano. O período entre 1953 e 56, formou um segmento crucial dentro da dinâmica corrida aos armamentos nucleares, ponto importante para a compreensão da Guerra Fria.

O armistício firmado em julho de 53 não colocou fim apenas na Guerra da Coreia; mostrou ao mundo inteiro que os novos protagonistas da política internacional estavam claramente tendentes a reconsiderar os termos das relações entre as superpotências. Naquele ano, dominavam na cena mundial, não mais os homens que tinham dado início à Guerra Fria, Harry Truman e Josef Stalin, mas os seus sucessores. Eisenhower havia sido eleito presidente dos Estados Unidos, em 1952 e Stalin morreria no ano seguinte.

Josef Stalin morre em 1953 e não havia sinal de crise na União Soviética. A U.R.S.S. permanecia em seu rígido sistema autoritário e centralizado. As suas relações com a China, que seriam rompidas em 1960, ainda eram excelentes. Contudo, no mesmo ano da morte do ditador, ocorria na República Democrática Alemã uma rebelião operária reprimida duramente. A grande crise de confiança sobre o comunismo começou com o XX Congresso do Partido Comunista soviético, no momento em que o secretário Nikita Krushev denunciou os erros e os crimes de Stalin. Com o ditador caía um dos pilares da crença comunista mundial.

Todo o marxismo político estava edificado sobre uma sucessão de símbolos dos quais Stalin representava uma síntese de suprema verdade. Os comunistas italianos, mesmo permeados de democracia por sua experiência na Resistência e em sua visão da sociedade, não aceitavam renunciar à sua fé originária.

No verão de 1956 a crise econômica na Polônia comunista tornou-se aguda e grandes agitações populares foram deflagradas; aconteceu, ainda, o caso da Hungria, em que o levante popular contra o governo comunista sofreu a intervenção soviética. O exército soviético rompeu a resistência dos operários e restabeleceu a fidelidade ao regime. Foi a partir desse novo contexto, portanto, que explodiriam as crises de 56. A definitiva formalização da construção dos dois blocos contrapostos foi a instituição do Pacto de Varsóvia, que marcou uma profunda inquietação na vida interna e internacional dos países europeus, marcados pela “estabilização” por mais de uma década.

Apenas poucos meses seriam necessários para que a crise de 1956 se manifestasse como crise interna do mundo socialista. O sistema de poder que em menos de uma década se impusera na Europa centro-oriental, caracterizado pelo monopólio do partido único, pela presença de uma polícia secreta poderosa, pela ideologia marxista-leninista e por uma economia centralizada, sentiria a falta de um elemento básico em sua manutenção: o prestígio e o temor do líder georgiano.

O Partido Comunista Italiano aproximara-se de Moscou na visão anti-americana e por conseqüência, afastara-se dos trabalhadores que lutavam por sua liberdade. O Partido Socialista condenou abertamente a U.R.S.S. e tornou claro o seu afastamento do Partido Comunista. O destaque dessa clara divisão entre os partidos de esquerda deu início a uma nova fase na política italiana.

A Itália da segunda metade dos anos cinqüenta mudou rapidamente o seu perfil; da passagem da agricultura à indústria, da produção em massa aos seus efeitos sobre o cotidiano. Mudou a relação entre passado e presente, entre as tradições e as novas necessidades, a relação entre homens e mulheres, a diversidade cultural com o deslocamento populacional. De fato, iniciava-se o “milagre” italiano, paralelamente à explosão do mercado automobilístico e dos eletrodomésticos, aos presságios da televisão, à produção concentrada, à propulsão da indústria e à retomada dos sindicatos.



## CAPÍTULO 2

---

### CONTATOS

#### 2.1 *LA CIOCIARA* - O ROMANCE

Em setembro de 1943, Alberto Moravia e a esposa, Elsa Morante, deixam Roma rumo Nápoles, na esperança de ultrapassar o fronte. O casal, contudo, não

consegue prosseguir com a viagem de trem, e para fugir dos bombardeios sobem as montanhas da *Ciocciaria*, e ali permanecem por oito meses em uma cabana em companhia de outros em situação semelhante. Libertados apenas no final de maio de 1944, podem alcançar Nápoles, e em junho, quando Roma foi libertada, retornam à capital.

Estes meses marcam profundamente o escritor; instalado em uma habitação improvisada por um camponês, Moravia diz em uma entrevista a Elkann, ter pensado apenas em sobreviver, sem escrever nada, porém, é muito provável que toda a experiência tenha-se refletido em textos do recente pós-guerra, através do frescor de certos eventos e personagens, que se revelam em seus escritos políticos, centrados sobre o tema da liberdade ou dos textos de *L'uomo come fine* (reunião de ensaios de 1963), que segundo anotações do próprio escritor, é uma “reafirmação de confiança no destino do homem”; há os relatos autobiográficos da experiência da guerra publicados em números especiais de algumas revistas editadas já a partir de 1944, no calor dos acontecimentos; estes relatos contêm uma série de elementos que se encontram em *La ciocciara*. O próprio autor declara que no romance apenas os três protagonistas, Cesira, Rosetta e Michele, são personagens inventados. O último grupo de trabalhos retirados da experiência de Sant'Agata são alguns contos, um deles constitui os *Racconti romani* (*Contos romanos*) publicados em 1954 e que tem o mesmo título do romance e a protagonista é proveniente da mesma localidade de Cesira, Vallecorsa.

No romance o ponto de vista é aquele de uma popular, reeducada por um jovem intelectual idealista; o povo encontra-se neste espaço corrompido pelos seus instintos elementares. Há outros contos que contêm detalhes que se reconhecem em *La ciocciara*, como *Nausea prima del pranzo* de 1945, em que a relação com o mercado negro e com os burgueses romanos se torna próxima, ou mesmo *Cassandra allegra* de 48, que funde características da mãe do personagem Paride e o encontro com um grupo de fugitivos.

Segundo Moravia, aquilo que se tornará o primeiro capítulo do romance foi escrito pouco tempo depois de seu retorno a Roma; as primeiras cinquenta páginas escritas em 46, antes do romance *La romana* (*A romana*, 1947) e, em seguida, deixadas de lado. O escritor comenta este episódio ao caracterizar a proximidade da experiência vivida como um obstáculo que o impedia de descrever os fatos e os personagens com

maior clareza. Moravia ainda indica um outro fator para a interrupção de seus escritos quando aponta a saturação por ele enfrentada neste mesmo momento; o acúmulo de tarefas em jornais como *Corriere della Sera*, *Il Mondo* e *L'Europeo*, lhe tomavam muito tempo, assim como os roteiros cinematográficos, os contos e outros dois romances breves, *La disubbidienza (A desobediência, 1948)* e *L'amore coniugale (O amor conjugal, 1949)*.

Moravia resolve concluir o ciclo iniciado com *Gli indifferenti (Os indiferentes, 1929)* e declara que “não por acaso batizei o protagonista masculino do romance Michele.”<sup>3</sup>; o Michele de *Gli indifferenti*, um personagem burguês e em plena revolta, no percurso do mundo asfixiante do fascismo, se encontra com o Michele de *La ciociara* e com todo o idealismo que o cerca até a sua morte ao tentar salvar as pessoas.

As primeiras páginas aparecem entre os anos de 1955 e 56, na revista *Nuovi Argomenti* que Moravia co-dirigia com Carocci desde 53; já com o título de *La ciociara* e a advertência de que se tratava do primeiro capítulo de um romance em preparação. Finalmente, Bompiani publica o romance que poucos anos depois serviria ao filme homônimo de Vittorio De Sica e Cesare Zavattini.

Segundo o próprio escritor Alberto Moravia, o título mais apropriado para o romance *La ciociara* seria ‘O estupro’, que poderia muito bem indicar a situação passada pela Itália durante o período da guerra. No romance, não se desenha nenhum aspecto que se associe ao amor, há apenas um estupro como maior contato físico entre os personagens. O romance é o nono de uma carreira inaugurada com *Gli indifferenti*, em 1929, uma crônica da guerra, escrito por Moravia mais de dez anos depois de seu término.

O título indica a origem geográfica da protagonista, assim como *La romana*, lançado dez anos antes; em *La ciociara*, há o retorno a uma ambientação popular e o uso da primeira pessoa. À época da escrita do primeiro capítulo, portanto, Moravia dividia o mito de um povo puro de língua e de alma, mas moralmente íntegro; e com *La ciociara*, segundo o próprio autor, conclui-se o pensamento sobre o mito nacional-popular que o fizera escrever *La romana* e os *Racconti romani*. A voz narrativa do romance é aquela de

---

<sup>3</sup> TORNITORE, T. Introduzione. In: MORAVIA, A *La ciociara*. Milano: Bompiani, 1997. p. 21.  
Tradução Nossa

uma camponesa simplória que se torna comerciante, dotada de profunda perspicácia e iniciativa, tanto em relação aos outros comerciantes quanto a seus pretendentes; o personagem Cesira, conserva os homens sob o seu domínio, talvez pela imposição de sua linguagem crua e direta, ou mesmo pela limitação de ação imposta por seu gestual, por sua constante posição de rebater qualquer investida por eles criada.

A linguagem, portanto, espelha esta característica tipicamente popular, este conjunto de experiências espontâneas adquiridas pelo povo ao longo de sua trajetória. Tonino Tornitore expõe na introdução do romance esta questão acerca da linguagem, ao indicar a distância entre as primeiras páginas escritas e a sua continuidade anos depois; a linguagem exposta pelo personagem de Cesira, se utiliza muitas vezes de termos chulos, vulgares, como a indicar a sua origem popular; a proximidade com a filha Rosetta “que é como uma santa”(p. 29), segundo a sua mãe e o processo sofrido por Cesira em sua “reeducação” moral sinalizam profundas mudanças de linguagem, dos termos mais vulgares às oscilações que amenizam a sua condução.

Cesira é uma mulher que possui a determinação de uma comerciante ávida por seu ofício; o comércio move os seus instintos mais elementares e a impulsiona em seus ideais de prosperidade. O personagem possui além de sua devoção ao comércio, uma devoção à filha; a mãe, convencida de ter perdido a sua honra, por ceder ao desejo masculino, conserva toda a sua esperança em sua filha, seu verdadeiro e talvez único ponto vulnerável.

O personagem de Cesira representa o “tipo médio do italiano popular”. Tornitore ainda acrescenta que:

“[...] apenas nos segmentos populares se mantenha o fundo clássico da melhor tradição italiana: é um fundo feito de sobriedade, de honestidade, mas que não vive afastado de uma certa esperteza e de uma notável capacidade de ajustamento e compromisso. Rosetta representa ao invés a insuficiência e a fragilidade da educação católica. A inocência não pode ser feita de ignorância. É uma conquista que deve partir da experiência”. (1997:30)<sup>4</sup>

A visão de Cesira sobre o mundo é limitada, porém, realista; a mãe representa o personagem central da história, a ligação entre dois opostos.

A lentidão da parte central do romance revela talvez, uma preparação para a alteração de atitudes que se tornarão evidentes em Rosetta, após o encontro com os soldados marroquinos. Os discursos realizados em Sant’Eufemia, nessa parte central, sugerem um acontecimento final, ressaltam o clima de conclusão de mais uma etapa da guerra, de mais uma fase na vida dessas mulheres. O tempo dedicado à parte central recria cautelosamente um clima de perigo que paira por todos os lados, de uma monotonia esperançosa, por um futuro próximo e positivo; todo o trecho encaminha o leitor para a conclusão do evento, que se constrói através da ocupação alemã, e não para mais uma tragédia.

A catástrofe ocorrida no epílogo, quando o perigo supostamente terminara, cria um contraste entre o longo período de guerra e a história de mãe e filha em seu pequeno universo. Moravia considerava o romance como “o seu romance de guerra”, mas, a guerra em *La ciociara* parece ocupar apenas uma parcela de sua trajetória; o romance demonstra uma preocupação com a violência sofrida por essas mulheres no centro nervoso da guerra, então, se explica a preparação para uma violência específica e não simplesmente para a violência da guerra em âmbito geral.

Na já citada introdução do romance realizada por Tornitore, há uma indicação premonitória sobre o estupro sofrido; no primeiro capítulo do romance, um dos personagens chega a avisar à mãe de Rosetta, Cesira, que fique atenta com a filha “já que dificilmente a tocariam por ser muito velha.”(1997:30). Rosetta é violentada em uma igreja, sob o altar, na região em que sua mãe nascera; a violência se impõe pelos soldados que se encontram em solo italiano para libertar o país, não pelos nazistas, nem pelos fascistas.

Sobre a questão de Moravia optar pela primeira pessoa, há uma defesa do próprio escritor em que evidencia na escrita de *La romana*, um caráter que se tornaria evidente também em *Racconti romani*, porque

---

<sup>4</sup>TORNITORE, T. Introduzione. In: MORAVIA, A *La ciociara*. Milano: Bompiani, 1997. P. 30. Tradução nossa.

“[...]a primeira pessoa é apropriada à narrativa moderna e indica a falta de confiança em uma realidade objetiva que seja comum ao escritor como ao leitor, enquanto a terceira pessoa denotaria uma confiança extrema. O romancista do século XIX se apoiava em uma convenção privada de vida. Não é possível escrever hoje em dia na terceira pessoa, porque não se pode saber o que pensa uma terceira pessoa no momento que não há mais um pensamento ou modo de pensar comum a todos os homens”<sup>5</sup>.

O romance *La romana*, já seria um derivado daquelas primeiras páginas de *La ciociara*. O uso da primeira pessoa em *La ciociara* empreende outros valores, como cancelar um formato ‘teatral’ imposto pelo próprio autor em textos precedentes, além de favorecer às próprias recordações (é a primeira pessoa que oferece o tom confessional, de fundo autobiográfico).

A indiferença pelo sexo é o ponto em comum entre os três personagens principais; Cesira declara abertamente: “o amor, depois do nascimento de Rosetta, não me interessava mais e talvez nem mesmo antes”(p. 21). O impulso sexual em Cesira é substituído pelo empenho nos negócios e pela devoção à filha, esta também considerada quase um patrimônio a preservar. Michele tem seus instintos sublimados por seus ideais revolucionários, encontra-se preocupado demais com a formação “do novo homem”, enquanto Rosetta, dentro de seu intenso pudor, vive alienada frente aos impulsos eróticos.

A passividade de Rosetta rompe-se no momento em que é violentada pelos soldados marroquinos; uma atmosfera de estranheza invade a personalidade do personagem, assim como a sua visão aparente sobre os homens. A partir da violência imposta, Rosetta parece ter tomado gosto por algo que lhe haviam forçado, como se a revolta que sentisse pelo ocorrido se traduzisse em uma plena aceitação do sexo como um ato a mais do massacre imposto pela existência, segundo as reflexões da própria mãe. Cesira organiza a sua angústia em uma série de raciocínios, de maneira que a assim

chamada ‘Síndrome de Estolcomo’ (o fascínio da vítima por seu algoz), passe a oferecer uma base, mesmo que de forma inconsciente pelo personagem, para compreender os eventos que se figuram. O personagem Carla, de *Gli indifferenti*, ou mesmo Agostino, formam um painel de personagens adolescentes que tem a sua entrada na vida adulta de modo angustiante, até cruel; a iniciação ao sexo significa uma “perda” e não um amadurecimento.

Na seqüência final de *La ciociara*, em que Rosetta demonstra sinais de sua antiga personalidade, há um outro momento de crueldade misturada com indiferença, quando o personagem assiste ao assassinato de seu amante e em seguida trata o corpo inerte com um descaso desconcertante; Rosetta ainda se depara com a própria mãe, Cesira, a roubar dinheiro do cadáver, elemento que lhe facilitará compreender a situação em que se encontra, frente ao cenário histórico da guerra e no cerne de sua ambigüidade sexual.

A narrativa se conclui com o retorno de mãe e filha a Roma; o romance descobre o rito de iniciação de uma camponesa que se torna comerciante, de uma mulher simples, do povo, que transita do inferno ao purgatório, do desespero à resignação. Em *La ciociara*, o ceticismo moraviano representa um segmento marcante em que a natureza e a História convergem à descoberta da piedade, como o sentido que deve ter a vida, uma vez que se tenha estabelecido que é preferível à morte; a esperança, que produz no homem o sentimento de não ser o centro do universo, que o redime de seu individualismo egocêntrico, como única maneira de alcançar a plena consciência de sua finitude.

## 2.2 A LITERATURA E O POVO

Freqüentemente é colocado em evidência o pensamento dannunziano sobre a formação de códigos ideológicos relacionados ao fascismo; individualismo, culto ao

---

<sup>5</sup> BUONO, O DEL, *Moravia*. Milano: Feltrinelli, 1962. p. 68.( Tradução nossa).

heroísmo, etc. Mas, durante a formação do movimento fascista, o discurso em pauta era um outro, aquele que se dirigia à palavra de ordem de nuances socialistas, republicanas e revolucionárias. Dessas idéias democráticas típicas do *Risorgimento* (culto de Garibaldi), nasceu a posição pessoal de Benito Mussolini, que apesar de incongruente, conseguiu aglutinar ao movimento algumas forças tradicionais da antiga democracia e a jovem massa nacionalista. A revolução fascista, fenômeno de desenvolvimento do capitalismo italiano, revelou-se sobre a cultura como uma simples revisão de elementos tradicionais: a exaltação do homem do campo e o provincianismo do povo italiano.

Na elaboração de uma visão literária populista<sup>6</sup>, a literatura meridional é a mais fecunda nos primeiros quarenta anos do século XX. Dentre alguns dos autores significativos do período, podem-se destacar, Raffaele Viviani autor que possui um sentido pleno da miséria e das duras passagens da sobrevivência, cuja obra oscila entre a crônica e o realismo. A plebe napolitana é representada sem sentimentalismos, como protagonista assídua de suas comédias e poesias. Talvez, a atenção por ele dedicada aos aspectos do trabalho, seja o seu traço mais característico. No mesmo sentido de seu mundo genérico, há uma diversidade de tipos: pescadores, trabalhadores braçais de ordem variada, que evidenciam o trabalho como um componente que se encontra muito próximo da miséria e da morte. O escritor pontua o populismo italiano no âmbito de alterar para realidade popular uma simples ideologia progressista.

Há o caso de Corrado Alvaro, que, com *Gente in Aspromonte*, de 1930, aponta para uma literatura regionalista de origem verista, com segmentos românticos e folclóricos.

Através da equação “nação” e “região”, Alberto Asor Rosa em seu livro *Scrittori e popolo*, observa que o fascismo colhe o sentido “verdadeiro” de uma determinada realidade, permanecendo dentro da tradição de um país. Asor Rosa começa falando sobre Giovanni Verga, escritor lido de uma forma particular, como um autor “rico de verdade local” (1972:89). Então, há uma conciliação entre um determinado tipo de literatura e o conceito de transformação do regime. Nos anos trinta, a existência de um

---

<sup>6</sup> O termo “populismo” será aqui empregado segundo a definição de Asor Rosa. Por “populismo” este autor entende, de modo geral, a atitude dos intelectuais burgueses de considerar o povo como “modelo”, receptáculo mítico de valores humanos, em conformidade ao qual se deve reorganizar e reformar a sociedade, no âmbito da vida nacional.

gado naturalista e regional é consolidada através de autores como Bilenchi e Pratolini. Não apenas a tradição contrária à burguesia estivera bem colocada nas obras dos nacionalistas e dos fascistas, mas esta mesma tradição se apresentava ainda de maneira atual nos estatutos oficiais do regime. Há uma constante propensão em destacar o aspecto popular da revolução fascista e a recordar a luta contra as velhas classes dirigentes burguesas, liberais e democráticas. O comportamento dos intelectuais frente às reivindicações populares, forma um componente histórico relevante para a compreensão de seu “populismo”; o povo como modelo de uma sociedade almejada em sua plenitude nacional.

A condenação popular da guerra não encontra a sua expressão literária, porque os populistas vêem na guerra o seu lado desumano, mas sobretudo, o seu aspecto ideológico e político. A tradição democrática do *Risorgimento* desemboca no centro deste novo cenário histórico e político. O povo, dentro desta visão ideológica, é ainda a força que se coloca à frente do ideal e assim, supera-o com o próprio sacrifício. Ainda segundo Asor Rosa:

“A insatisfação nacionalista para os resultados territoriais e políticos da guerra vitoriosa se cicatriza com a prepotente reivindicação dos direitos populares: daquele povo, que após ter sustentado o peso material e moral da luta corre o perigo de ser rejeitado ainda uma vez em uma função subalterna pela incapacidade ou pela má fé das velhas classes dirigentes. Este comportamento não pode ser desvalorizado no estudo sobre as origens do fascismo.” (1972:227)

Ao populismo é atribuída a complexidade de uma moderação literária italiana que caminha entre o século XIX e o século XX. O engajamento social do escritor não significa uma condição suficiente para a substância de sua obra. Os escritores italianos parecem se encontrar reclusos em uma determinada situação histórica, em que as suas ambições de inovação são constantemente sufocadas. A desilusão das classes mais pobres é observada pelos escritores no desejo de protestar contra a barbárie; no horizonte destes escritores há lugar para uma concepção distinta do mundo moderno, no qual a honestidade, a pureza e o sacrifício, podem se igualar à essência da humanidade.

Na Itália o populismo é construído sobre a base significativa que une o povo às características que constituem a esperança humana. A mesma esperança que revigora os soldados-camponeses nas trincheiras, que alimenta os personagens populares de Pratolini ou simplesmente aquela esperança que dignifica o sonho de justiça ou o heroísmo dos combatentes da Resistência. Se o povo é o grande referencial de valores humanos, a esperança que emana deste povo é o que impulsiona todo o sistema.

O populismo segue os passos da ideologia burguesa e para o escritor moderno o povo se torna a projeção material em que este deposita a sua missão literária. A idéia associada ao povo assume no conjunto da tendência nacional o significado de discurso literário moderno.

A visão social-fascista encara com profunda naturalidade o uso popular da guerra e convive ainda com a exaltação de direitos trabalhistas conquistados pelo proletariado no mesmo período. O socialismo de diversos intelectuais e escritores italianos tem a sua origem em teorias deste porte, em que o conceito de povo trabalhador se faz necessário.

É clara a temática do ‘povo trabalhador’, da justiça social e da coletividade, nascida da interpretação do corporativismo e que tende a escapar da realidade do regime; o populismo conhece um outro caminho. Há um profundo clamor popular por uma satisfação de exigências próprias do indigente, ou do trabalhador braçal, do camponês pobre. Este conceito de proletariado se associará à base popular antifascista.

Enquanto essa literatura populista politicamente engajada desenvolve-se de modo linear, outros fenômenos de populismo manifestam-se na Itália com caracteres autônomos, que no momento posterior à Resistência se orientarão de forma diferenciada.

Nos anos da Segunda Guerra Mundial, há na Itália um relançamento da cultura marxista, sobre o impulso de um confronto com as várias ideologias e dos novos conflitos sociais. Da personalidade de Palmiro Togliatti, participante de um grupo de intelectuais que operavam em Turim, emergiu o grupo dirigente da nova formação política, que foi protagonista das longas lutas dos anos que se seguiriam. Mas na história da cultura (também literária) italiana e européia há o lugar destacado de Gramsci, por seus *Quaderni* escritos nas prisões fascistas e tornados, após a sua divulgação no pós-guerra, uma das obras cardeais do pensamento marxista.

Os desenvolvimentos mais originais do novo marxismo italiano ocorrem no ambiente turinense, onde um grupo de intelectuais, formados pelo contato com a realidade operária e com os vários endereços do idealismo militante, elaborou as perspectivas revolucionárias que levaram à ruptura dos equilíbrios do partido socialista e ao nascimento, em 1921, do partido comunista da Itália. A cultura de Gramsci se aprofundava nas direções mais diversas, mas reservando uma atenção particular ao pensamento idealista (Croce antes de tudo, mas também Gentile) e ao estudo de Marx e da história do movimento operário.

Enquanto o novo governo Mussolini inicia uma violenta repressão anticomunista, Gramsci passa o fim de 23 em Viena, com a incumbência de seguir os contatos internacionais do partido. Eleito deputado nas eleições de 24, retorna à Itália, e participa, dos últimos movimentos de oposição legal ao fascismo; preso dois anos depois, apesar de sua imunidade parlamentar. O intelectual morre em 37, após uma série de transferências para prisões diferentes em decorrência de sua saúde enfraquecida.

Gramsci fornece importantes indicações sobre a história dos intelectuais italianos e sobre a tradicional função de mediação destes ao serviço das classes dominantes. A ausência de uma cultura popular é um tema no qual o pensador Antonio Gramsci desenvolveu a sua pesquisa histórico-literária; Gramsci aponta o afastamento dos intelectuais da vida nacional. Mais de dois anos depois da prisão, Gramsci inicia algumas reflexões em que questiona a formação do espírito público na Itália do século XIX e também a formação dos intelectuais italianos.

O pensamento de Gramsci representa uma das expressões fundamentais do marxismo ocidental e como tal obteve uma grande ressonância a partir dos anos cinquenta, suscitando interpretações que se orientaram em direções diferentes daquelas “oficiais” ligadas à linha política do partido comunista italiano, aquelas que evidenciaram um forte subjetivismo revolucionário.

O nó central da reflexão de Gramsci sobre a história da Itália, sobre a situação possível de uma retomada da luta revolucionária, é constituído pela questão dos intelectuais, o sentido de luta intelectual, que se desenvolvera desde o início do século XX, é por ele repensado na perspectiva do marxismo e da luta comunista. Ele enxerga nos intelectuais alguns mediadores essenciais de cultura e de consenso social, que

elaboram valores difundidos na sociedade, pois sua história demonstra que sua função é tanto mais incisiva quanto mais eles estão entrelaçados a uma classe social, radicados em suas exigências e valores.

As forças que miram a uma transformação concreta da sociedade devem se valer do papel articulador dos intelectuais, nas mais variadas formas de consciência; então, a classe operária deve-se associar aos intelectuais que dominam a cultura para elevar a sua cultura operária; os intelectuais devem apresentar a sua cultura como o ponto mais alto da consciência humana, isto é, sobre o horizonte inteiro da sociedade.

Nessa perspectiva política é essencial reconstruir uma história dos intelectuais que coloque em foco as suas diversas formas de consciência em relação às diferentes classes sociais. A história italiana revela um fechamento dos intelectuais sobre si mesmos, como um segmento autônomo da sociedade, que defende uma identidade própria separada pelas mesmas classes às quais permanece ligada.

Por tradição histórica o intelectual italiano não reconhece a sua ligação com a realidade social do país, mas se coloca como “cosmopolita”, e talvez este fator explique a rasa consistência de uma cultura “popular” italiana, a separação entre intelectuais e povo, entre alta cultura e cultura espontânea.

A forte atenção de Gramsci pela literatura se impõe nos *Quaderni*, e acompanha a reflexão sobre o papel dos intelectuais; o pensador elabora uma crítica à figura dominante na Itália do intelectual-literato, mas considera por outro lado a literatura como um instrumento essencial de mediação cultural, manifestação integral de consciência social e de consciência da realidade.

Mas o empenho maior de Gramsci foi na reconstrução das formas de uso social da literatura no horizonte da tradição italiana. Disto nascem reflexões de grande originalidade sobre a história dos intelectuais italianos, sobre os seus diversos modos de organização. Depois da afirmação do fascismo e a derrota das oposições organizadas, a obra de Benedetto Croce torna-se a referência mais profunda para toda a cultura que negava o autoritarismo do regime, para a formação de uma consciência antifascista em intelectuais que eram obrigados a aceitar as instituições do período.

O aparato populista (sentimento, esperança, protesto constitucional, indignação humanitária, denúncia democrática) permanece substancialmente invariado, a

guerra fria destrói a possibilidade de conceber como realizável na Itália uma cultura burguesa de amplo respiro europeu, encerra o populismo dentro de confins renovados de provincianismo cultural, impõe como fundamentais os aspectos mais externos do comportamento político e cultural, a luta pela paz, pela liberdade jornalística, contra a censura, contra o obscurantismo clerical; a polêmica pelo realismo, enfim, fundada sobre a ilusão de ancorar a escolha ideológica progressista a uma forma estética determinada, termina por confirmar os caracteres naturalistas, que o populismo italiano levava já em si por tradição, e, distante de promover a maturidade cultural da literatura italiana.

O *ждановismo*, fenômeno retrógrado de nível internacional, expressão de um momento na história do movimento operário e de sua elaboração ideológica, se associava com certos aspectos tradicionais da democracia progressista italiana. Se na Itália não se demonstrou o “realismo socialista” no sentido mais apropriado do termo, isto ocorre porque o “realismo socialista italiano” era fundado sobre a aquisição a um nível provinciano do endereço ideológico representado pelos teóricos não-operários, reformistas e burocratas da União Soviética. O quadro se completa com a influência exercida sobre a literatura, as artes e a ideologia, pelos escritos de Antonio Gramsci. É notória a importância que o teórico marxista atribui ao problema dos intelectuais na Itália: a literatura, as artes e a cultura representam momentos deste interesse político-ideológico.

O termo “nacional” possui na Itália, segundo Gramsci, um significado cultural diferente do relacionado a outras localidades: nisto não pode ser considerada presente aquela forte carga popular e democrática, que o país exige para sair de uma configuração puramente política, e tornar-se um organismo funcional ao nível social como naquele da cultura. Na Itália, o termo “nacional” tem um significado muito restrito ideologicamente, e em cada caso não coincide com “popular”, porque na Itália os intelectuais estão distantes do povo, isto é, da “nação”, e são ao invés ligados a uma tradição de casta, que jamais foi rompida por um movimento político popular ou nacional.

### 2.3 O REALISMO EM LITERATURA

A tensão sobre o romance, nas primeiras décadas do século XX, detinha os caracteres de uma renovação de aspectos realistas de estrutura oitocentista, na direção de uma narrativa esboçada sobre experiências discursivas da sociedade, de personagens, de enredos e da continuidade da tradição verista como uma investigação específica da paisagem geográfica e social italiana segundo o “mito da província como verdadeiro lugar da existência italiana, privada de um centro, de uma unidade de costumes e de comportamentos”<sup>7</sup>.

Os questionamentos sobre o romance permaneciam além das características do século XX, em um âmbito provinciano; apenas com *Solaria* e com a revista *Letteratura*, começam a aparecer na consciência dos narradores italianos alguns sinais de ligação com as novas técnicas e com as preocupações ideológicas estruturais do romance; então, se associa a tal contexto a narrativa como “memória” (Bilenchi), como pura objetividade (Cassola, Bonsanti), como alegoria (Vittorini), como mito (Pavese). A

---

<sup>7</sup> SQUAROTTI, G. B. *La narrativa italiana del dopoguerra*. Universale Cappelli, 1968. P. 125 (Tradução nossa).

literatura aproxima-se de renovadas tentativas de imitação realista que se colocam como a retomada da consciência e procuram descrever a sociedade, a vida italiana de modo verdadeiro, sob o fascismo, com uma recuperação das origens políticas do realismo oitocentista e do verismo provinciano, elevados à representantes do protesto da periferia contra a opressão da ditadura (Moravia, Brancati, Bernari).

Das experiências de *Solaria*, de seus contatos europeus (Proust, Kafka, Joyce), da frequência quase mítica dos americanos, nasce a narrativa de Vittorini e Pavese, que marcam a imagem mais profunda sobre a situação do imediato pós-guerra, sobre a estruturação do romance em um panorama recoberto de certezas sobre o mundo, de uma estreita necessidade de narrar os acontecimentos inerentes à sociedade, à história, pontes de ligação com a consciência de uma realidade até então apagada.

Mas, próxima à restauração narrativa de *Solaria* e às suas ramificações, todas recobertas de cultura novecentista na aceção do romance de memória, simbólico ou ensaístico, já se constituía, em pleno período fascista, uma busca realista livre dos esquemas do século XIX, seja pela independência dos limites regionais, seja pela estrutura do discurso que representavam objetos sociais; tal investigação realista colocase ao redor de esquemas de crítica, que desvendam uma contínua tomada de posição polêmica diante das razões, das condições e dos vícios da sociedade burguesa, alvo da própria investigação e acompanhada, portanto, em suas transformações. É a situação de Moravia que no pós-guerra assume uma posição de grande mestre laico da cultura italiana como desenvolvimento natural, sobre o plano da biografia e da atividade cotidiana, da participação atenta a todos os fenômenos sociais, a cada manifestação do inconsciente coletivo, a cada variação de costume.

O fato é que Moravia sempre manteve uma observação, primeiramente, sob o aspecto crítico dos seus temas como noções do mundo que deve ser conhecido; o autor possui uma participação que se concretiza no plano literário, em uma seqüência contínua de obras que lhe servem de consciência crítica; a narrativa moraviana está repleta de fatos e personagens aos quais o autor oferece amplos espaços para agir e se deslocar, e desta maneira demarcar o seu gosto pela intriga no sentimento oitocentista, como enredo de casos e histórias, com um estilo cru, quase de literatura de apêndice, dentro da qual pode desenvolver com todos os detalhes as suas tramas sem o temor de ver-se limitado.

Os anos que precederam à Segunda Guerra Mundial tiveram uma grande influência na cultura italiana do pós-guerra. Todas as novas formas de literatura realista que já haviam se desenvolvido nos anos trinta, com as suas representações do mundo popular e de seu engajamento democrático, tornam-se uma representativa referência ao neo-realismo. O movimento, de profunda renovação cultural, principalmente no cinema e na literatura, surge nos últimos anos do fascismo e estende-se até os primeiros anos da década de cinquenta. Em seu aspecto geral, o realismo dos anos trinta possui características problemáticas que apenas em parte confluem na estrutura do neo-realismo do pós-guerra. Autores como Elio Vittorini ou Cesare Pavese ocupam um posto relativo em relação ao neo-realismo: algumas de suas obras, lidas sob um aspecto associado ao movimento, mostram efetivamente pontos diversos e específicos.

A Resistência italiana é a protagonista do período mais autêntico do neo-realismo, assim como o imediato pós-guerra, quando um novo modo de representação da realidade popular é difundido. Com a Resistência surge a proposta de uma cultura engajada na vida nacional e aumenta a tensão sobre as formas de arte e literatura que não demonstrem tal compromisso. A literatura que representa a Resistência é a narrativa que clama por liberdade, justiça e sobretudo, esperança. Já na democracia, a literatura italiana evolui do populismo da Resistência, que se constitui pelo grande sentimentalismo e humanidade, para um populismo mais “engajado” e progressista. O realismo em literatura desponta neste processo analítico que se inicia sobre um caráter criativo e se impõe como caráter crítico.

A atenção à realidade moderna e a vontade de representar criticamente e com autenticidade as suas variadas transformações, formavam o centro da cultura européia e americana das décadas de vinte e trinta. A curiosidade por uma cultura em crescimento como a americana contribuía na criação do mito da América que encontraria o seu curso essencial durante os anos trinta; o novo realismo italiano foi estimulado por esta curiosidade: a difusão da América como terra da democracia e da modernidade. A literatura americana (Steinbeck, Caldwell) aparece como força de oposição da coletividade camponesa, frente à industrialização desenfreada e recupera assim, uma tradição centrada no ser-humano, em seus valores e sentimentos.

Ao redor de *Solaria* desenvolveram-se algumas das experiências mais importantes da nova literatura entre os anos vinte e trinta; vários autores encontraram espaço na revista para expor um tipo de experimentalismo que já esboçava uma preocupação em representar uma realidade que não coincidissem com o modelo verista e naturalista. A narrativa da memória foi a expressão mais característica da revista; tal narrativa, reforçada pela experiência proustiana, perseguia associações e projeções mentais dadas pelos efeitos dos sentidos, uma busca pela intensidade da vida e suas mais profundas motivações psicológicas e sentimentais. Os personagens que freqüentavam essas páginas eram vistos como figuras de passagem, suspensos no tempo, uma amostra do difícil embate entre o protagonista e a sua experiência de mundo.

O romance *Gli indifferenti*, de Alberto Moravia, destaca uma verdadeira tomada de consciência em sua interpretação realista, ao lado do realismo dos romances de Svevo. Essa tomada de consciência se manifestará de modo pleno com o neo-realismo narrativo, ou com as reações a este neo-realismo, no período de pós-guerra.

Se o romance italiano, nos anos precedentes a esses fenômenos, revela uma correspondência mínima entre a realidade descrita e a realidade circunstante, tal fator poderia ser classificado como negativo; aquela narrativa poderia ser considerada como uma falência de grande porte que tenta se encontrar frente à escuridão. Mas o sistema que envolve a cronologia, deixa a distância se sobrepor, por vezes, à obra de alguns escritores; é o caso da obra de Verga, reavaliada após 1922, considerada célebre mas impopular. Os escritores adquirem importância enquanto participam do presente. Se este sistema fosse adotado, *Gli indifferenti* poderia figurar como um dos romances a contribuir para o início do período do romance moderno e contemporâneo, tanto quanto a descoberta de Svevo. A segunda metade da década de vinte marca as nuances do romance que tem por finalidade a “tomada de consciência”, o romance colocado sobre tempestivas posições ideológicas, ligadas à história e à realidade.

Os dois casos citados, a descoberta de Svevo, em 1925, e a publicação do romance de Moravia, em 29, demonstram, de fato, acontecimentos e obras que várias vezes foram vislumbradas como obras iniciais de um período. Desde então, na Itália voltaram a escrever romances, sem que os autores sofressem de complexos de inferioridade por fornecer um tipo de literatura mais amena. A data inicial, 1920, por

mais significativa e capaz de fazer coincidir a história literária com os eventos atuais e situações reais, atrai um passado em conjunto à inauguração do futuro.

No primeiro pós-guerra, ocorre na Itália a afirmação de um período de introversão, que representou uma recuperação do gosto pela narrativa marcado também por uma oposição aos caracteres predominantes no último período em que a narrativa foi considerada um gênero literário de primeira necessidade. Nesse período, a narrativa era naturalista e parecia valer-se da palavra de ordem que Zola havia lançado para o teatro em um ensaio que defendia a idéia de que “o teatro será naturalista, ou não será”. O mesmo se diria do romance e do conto. Os tempos do naturalismo haviam significado uma total extroversão. Mas não basta a simples conotação negativa de antinaturalismo para justificar de modo positivo, para compreender nas suas mais substanciais razões a totalidade de um produtivo período da arte narrativa.

O romance naturalista trabalhava sobre a certeza de que cada fato se produz como efeito de uma causa precisa, que o mundo, e portanto, também o mundo narrado, obedecem a um jogo de forças conhecidas, ou seja, o romancista baseava-se sobre uma interpretação, sobre uma idéia do universo que demonstra a idéia de que cada fenômeno se produz em virtude de uma força da qual praticamente se sabe tudo. Como descreve Debenedetti:

“O romance naturalista foi determinante como a ciência de seu tempo: isto é, partia da hipótese tornada uma convicção, que mesmo os fenômenos do mundo humano, ódios, amores, vinganças, catástrofes, sortes, atos medíocres ou sublimes, dependessem de um jogo perfeitamente calculável de causas e efeitos.”<sup>8</sup>

Emile Zola, considerado um dos maiores romancistas do naturalismo, possui uma obra bem marcada dentro da questão da realidade; o romancista assume uma tipologia simbólica, emanada pela sugestão de um vocabulário extenso, sinalizado pela expressividade das palavras, mesmo quando representa coisas degradantes.

*Gli indifferenti*, primeiro romance de Alberto Moravia, é um exemplo revelador desse realismo moderno, que percorre todo o caminho da análise do mundo burguês urbano. Para esse realismo são essenciais a análise das relações e o espaço social dos personagens. As várias tentativas em reproduzir, dentro das formas do italiano, o ritmo dos diferentes dialetos, a linguagem comum da vida cotidiana, as culturas regionais, os jornais clandestinos, as crônicas e diários de guerra e os testemunhos incisivos e imediatos do momento indicam uma linguagem enxuta, característica de uma história que almeja falar por si mesma; o diálogo adquire um formato essencial na narrativa.

O “povo” italiano é objeto de exaltação e mitificação, idealizado como um elemento que atinge o seu apogeu histórico, através de uma nova linguagem que se reproduz de uma forma mais direta, para atingir os meios mais autênticos da oralidade. É a voz de um povo que age como protagonista, que conta suas próprias histórias, tragédias e aventuras. O populismo se desenvolve como uma estrutura da vida nacional para os escritores que delegam um componente político aos meios culturais. Então, por populista se entende uma qualidade literária em que o povo se torna um meio ideológico; o povo age como veículo transformador da sociedade em crise, socialmente desnivelada e fragilizada frente à barbárie. A questão fundamental é que a literatura populista não pode ser associada a uma denominação de povo em sentido do “real”.

Poucos escritores preocupam-se com a questão da forma no romance neo-realista; para a maioria deles, o neo-realismo constitui apenas uma linha de conteúdos e temas, e toma um período da atividade desses autores. Em autores como Vittorini, Pavese e Fenoglio, prevalece a representação de uma realidade de tipo “popular”, a busca por uma representação concreta que remonta aos modelos veristas; a exigência de uma literatura associada à ideologia das classes populares, capaz de dar voz às suas lutas e indicar uma oportunidade de desenvolvimento da filosofia socialista na sociedade compõem o horizonte literário desses autores.

O termo neo-realismo, já circulava durante o fascismo a propósito de obras como *Gli indifferenti* de Moravia, *Gente in Aspromonte* de Alvaro, *Tre operai* de Bernari, é retomado no campo cinematográfico e aplicado posteriormente de maneira até mesmo

---

<sup>8</sup> DEBENEDETTI, G. *Il romanzo del novecento*. Milano: Garzanti, 1989. p. 507. (Tradução nossa).

indiferenciada aos textos literários deste período. Um elenco sintético destes textos servirá para assinalar de um lado a heterogeneidade, de outro a restrição dos limites cronológicos nos quais a maciça produção de obras neo-realistas se concentra, de 1945 aos primeiros anos da década de cinquenta, com um progressivo empobrecimento quantitativo e qualitativo da tendência.

Em 1945 são publicados *Cristo si è fermato a Eboli* de Carlo Levi, *Uomini e no* de Vittorini, *Il quartiere* de Pratolini; em 1947 *Il compagno* de Pavese, *La romana* de Moravia, *Cronache di poveri amanti* de Pratolini, *Il sentiero dei nidi di ragno* de Calvino. Entre outras obras de Rea, Renata Viganò, Jovine e Scotellaro, há uma fase de efetiva expansão do neo-realismo, que se coloca no imediato pós-guerra, e uma fase de declínio, nos primeiros anos da década de cinquenta. Estes últimos anos fervem ao redor da tendência neo-realista, em um debate acalorado conduzido sobretudo pela crítica marxista. O primeiro limite a ser evidenciado remete ao caráter conteudístico das obras. No impulso moralista que move os escritores e os textos nestes anos, tendem a cair as barreiras entre texto literário e documento. A verdade torna-se então “princípio de poética”, e a instância ética determina os temas e os modos da narrativa.

A idéia do valor cultural da literatura é uma das mais difundidas do período. Uma idéia aplicada muito freqüentemente, por exemplo, é o gênero típico do pós-guerra que é a narrativa *partigiana*, tanto que em 1949, Calvino escreve que se é verdade que não existe uma única obra que possa representar a Resistência, é verdade porém, que todos os relatos dos *partigiani* constituem também um enriquecimento literário. O enriquecimento literário do qual fala Calvino consiste certamente em uma expansão da narratividade, em um experimentalismo difuso constituído naqueles anos. Mas, consiste ainda na abertura de um problema teórico que remete à relação entre invenção e referencial, entre literatura e testemunho, uma questão que percorrerá o debate destes dois decênios. A questão converge com outras de idêntico relevo: a função social e ética da literatura, as formas próprias e impróprias do empenho literário, o modo de se reportar ao real. Ao início dos anos cinquenta a realidade se apresenta para os escritores italianos como primeira fonte de inspiração, descoberta, impulso, afastamento do passado.

A interpretação mais difundida sobre a Resistência é que esta, não apenas na representação artística, mas também no discurso político de esquerda, é um grande fato

popular, que essa não pode ser considerada um modelo de luta de classe: o elemento mais característico é a ampla participação na luta antifascista de vários segmentos socialmente diversificados do povo italiano, que encontram neste momento crítico um terreno de comunhão de certos objetivos que são aqueles de uma democracia representativa, nutrida de fortes preocupações sociais: liberdade, justiça, superação dos problemas tradicionais na economia e na política. A cultura da Resistência funda a sua instância de renovação sobre a constatação geral que, na Itália, o mesmo problema da sobrevivência está resolvido. A miséria, a fome, a opressão social, são como cinquenta, como cem anos antes, os inimigos a combater. De uma parte, conflui na literatura dos anos sucessivos a 1945, toda uma temática de tipo tradicional, cujas origens podem ser procuradas no filão democrático e socialista do século XIX. De outra parte, sobre estes aspectos democráticos, se instala uma série de motivos, entre os quais ocupam um largo espaço a mentalidade, o gosto, o debate cultural, dos quais a gênese e os caracteres são associados ao período entre 1930 e 45.

O populismo da literatura da Resistência aparece movido, mais que de uma frequência direta dos segmentos populares interessados ao processo de renovação de um forte impulso moralista e ideológico: o intelectual vai ao encontro do povo, mas antes ainda de alcançá-lo concretamente, transforma-o em mito, em imagem invertida de si.

Os narradores italianos do pós-guerra dão continuidade e desenvolvem uma tradição narrativa criada já nos anos trinta, que tende a uma visão crítica da realidade, em formas que podem ser muito variadas, mas que ao mesmo tempo, evitam romper os tradicionais equilíbrios lingüísticos e estruturais da narrativa do conto e do romance. Os narradores desse período tendem a representar uma realidade contraditória que não se fecha nas perspectivas do neo-realismo (mesmo se muitos desses narradores tem relações com o neo-realismo ou partem de experiências neo-realistas).

Os narradores desse período afirmam a sua originalidade trabalhando entre as estruturas narrativas tradicionais e partindo de uma língua comunicativa, de um italiano “médio” (como haviam feito grandes romancistas como Pirandello e Svevo). Emergem orientações diversificadas, com soluções diferentes entre eles, resoluções distantes e contrastantes, que contribuem a oferecer uma imagem muito articulada da

realidade italiana dos anos do fascismo a aqueles do desenvolvimento econômico e da difusão de uma nova cultura de massa.

Em *Racconti romani*, de Alberto Moravia, há uma referência clara a Gioachino Belli, que aliás, é feita diretamente pelo escritor romano. O ensaio escrito por Moravia e utilizado no prefácio dos cem sonetos bellianos, de 1944, revela muitos elementos sobre o próprio Moravia. Nesse ensaio, por exemplo, há uma análise, sobre a questão da língua italiana em seu suporte histórico, em uma visão fecunda sobre os artificios utilizados por diversos escritores e poetas, dentro da estrutura de uma língua ‘baixa’ e o perfil do italiano classificado como linguagem ‘culta’. Diz o autor:

“A aparição da literatura dialetal na Itália, coincide com a crise daquela que por séculos, havia sido a língua erudita e áulica da cultura italiana. Na reviravolta social que durante o século XIX levou gradualmente à substituição da antiga classe dirigente italiana, nobreza e burguesia urbana, com uma outra classe inteiramente nova de burgueses recentes ou de populares aburguesados”<sup>9</sup>.

Ainda no mesmo texto, Moravia intensifica o discurso, ao colocar o seu pensamento sobre a questão da língua antes da revolução francesa e destaca que, de fato, não havia sequer uma discussão sobre qualquer aspecto da língua na Itália até o final do século XVIII; o século das luzes iniciou e o seguinte aprofundou a separação entre duas literaturas muito diferentes, aquela erudita e clássica, que através de Foscolo, Leopardi, Carducci e D’Annunzio devia se renovar, até os dias atuais, perdendo muitas de suas características, na renovação geral da língua, e aquela moderna, de todas as províncias italianas, dos dialetos.

Com a unificação, os italianos assistiam a formação de uma nova burguesia, o dialeto tendia a perder a original irredutibilidade e a se ‘italianizar’, enquanto a língua literária, dentro de seu caráter acadêmico e culto, adquiria um pouco da vivacidade dialetal.

---

<sup>9</sup> MORAVIA, A. *Racconti Romani: il tempo, la società*. In: *Racconti romani*. Milano: Bompiani, 1999. p. 384. (Tradução nossa).

Manzoni é um escritor que representa uma questão fundamental para a língua utilizada na literatura italiana de seu tempo, ao resolver por conta própria propor à linguagem literária, modos e vocábulos que ele acreditava serem típicos do italiano, quando na realidade eram toscanos. Mas a solução nacional à época de Manzoni ainda estava por vir, já que esta não podia derivar da obra de um único escritor ou teórico.

O jornalismo e a produção literária de maior circulação comercial ajudaram a vulgarizar e ao mesmo tempo difundir a simplicidade e a imediatez reunidas pelos escritores italianos no primeiro quarto do século XX; os dialetos e os escritores dialetais tiveram nesse período uma função importantíssima. Na estrutura da literatura italiana, suas origens mais profundas encontram-se com a vitalidade das formas dialetais, sob as convenções estilísticas dos poetas de corte e dos últimos humanistas.

Os escritores dialetais, com sua natureza documentária e verista, devem freqüentemente muito mais à realidade que representam que a seus dotes criativos. Foi o grande impulso de Goldoni e de Belli de descobrirem juntos com as línguas de suas regiões, dois mundos completos e intactos, nos quais a antiga grandeza sobrevivia em diversas maneiras elegantes e pomposas. Moravia prossegue em sua comparação de Goldoni e Belli ao apontar que:

“[...]talvez não seja novidade mas certamente seja útil notar que Goldoni se antecipa sobre Belli pela mesma razão que o declínio da República Vêneta avançava de alguma forma aquele dos Estados da Igreja. A sobrevivência destes últimos até depois da metade do século XIX permite a Belli prolongar a própria inspiração em um tempo novo e hostil que ele não podia entender e do qual não podia esperar ser compreendido”.  
(*Racconti romani*, 1999:395)

O escritor Belli contemporâneo, permite mensurar então, que fenômeno profundo foi a sua poesia e qual conjunto de circunstâncias permitiu a sua existência e seu desenvolvimento.

É compreensível que a expressão em dialeto, além de uma necessidade profundamente expressiva, se deva a uma honestidade toda humana, quase a um ato de

humildade frente a um caráter perigoso e tentador. No tempo de Belli, as teorias do verismo estavam ainda por vir. É muito difícil definir a que espécie de elementos romanos, além daqueles de seu tempo, pode ser associada sua obra. Com alguns escritores satíricos e outros realistas romanos, Belli possui em comum uma certa crueza, o moralismo, o sentido dramático e narrativo. Quanto à crueza de Belli, os numerosos sonetos reunidos apontam à sua seriedade e tristeza, assim como a uma liberdade narrativa proveniente dos escritores ‘decadentes’.

O realismo popularesco, curiosamente “iluminado”, aplicado a argumentos familiares, aproximam Belli muito mais a Caravaggio e a certos pintores espanhóis que ao neoclássico Pinelli ou a outros da escola romana. Belli simboliza então, a criação da poesia em dialeto romanesco e seja, talvez, o seu único representante. Ele eleva o romanesco à língua literária ao enriquecer e recriar o dialeto. A relação de Belli com o seu dialeto não possui nada de intelectualista é o mesmo dialeto em seu estado natural, com o acréscimo único do gênio do escritor.

Uma outra referência profunda para os *Racconti romani* e posteriormente de forma mais diluída em *La ciociara*, é feita por Moravia ao diretor de cinema Roberto Rossellini ou de modo geral, ao neo-realismo cinematográfico italiano; no caso específico dos *Racconti romani*, o neo-realismo do cinema revela-se por meio de seus relatos breves e a narração em primeira pessoa efetuada por um grupo de personagens pertencentes ao subproletariado ou à pequena burguesia da capital, pessoas não necessariamente virtuosas, mas plenas de desejos e mistérios. Em 1954, são lançados, *Pane, amore e fantasia* (*Pão, amor e fantasia*), de Luigi Comencini e *Senso* (*Sedução da carne*), de Luchino Visconti, dois filmes que de maneiras opostas não correspondem mais com a visão do neo-realismo cinematográfico. Mas, de qualquer modo, estes personagens podem ser encontrados ainda em outros filmes, com a manutenção desta característica narrativa de se comunicar através do dialeto ao invés do discurso em língua italiana pura.

Do mesmo modo que o escritor romano se utiliza do cinema e da atmosfera neo-realista, o cinema também se utiliza de sua obra literária. A relação de Moravia com o cinema se confunde com a evolução de sua própria obra literária. Moravia trabalhou para o cinema, colaborando em vários roteiros, já nos últimos anos do fascismo (dois roteiros para filmes de Renato Castellani, *Un colpo di pistola*, 1941, e *Zazà*, 43, que ele

não pode assinar por causa do regime), e depois nos primeiros anos do pós-guerra (em 45 colaborou em *Il cielo sulla palude*, de Augusto Genina e *La freccia nel fianco*, de Alberto Lattuada). Cedo a sua presença no cinema se afirmou em modo mais evidente com uma série de filmes sobre suas obras literárias. Além de filmes inspirados em seus contos (dois filmes de 55, *Racconti romani*, de Gianni Franciolini, baseado sobre alguns textos reunidos do livro homônimo e que contou também com a sua colaboração no roteiro, e *Peccato che sia una canaglia*, de Alessandro Blasetti); *La provinciale* (52), de Mario Soldati, *La romana*, de Luigi Zampa (54, no qual Moravia colaborou no roteiro), *La ciociara*, de Vittorio De Sica (60), *Agostino o la perdita dell'innocenza*, de Mauro Bolognini (62), *Il disprezzo* (63, filme francês, de Jean-Luc Godard), *La noia*, de Damiano Damiani (63), *Gli indifferenti*, de Francesco Maselli (64), *Il conformista*, de Bernardo Bertolucci (70), *Io e lui*, de Luciano Salce (73), e outros numerosos filmes de valor desigual. O próprio Moravia realiza um curta-metragem intitulado *È colpa del sole* (1950).

Moravia não julga seus personagens, não há condenação em seu olhar de autor e, assim, permite ao leitor um trabalho similar. Aparentemente, o que interessa ao autor, é o domínio de uma certa caracterização de Roma. A atmosfera romana que circulará em tantos filmes do 'segundo' neo-realismo cinematográfico que se denomina sob o nome de Comédia italiana. Moravia se torna de algum modo, uma referência profunda para os enredos e argumentos, para os heróis e anti-heróis que dominarão o fascínio popular da segunda metade dos anos cinquenta.

Trata-se de uma narrativa cujos termos extremos podem ser fixados em nomes como os de Moravia e de Sciascia; os dois autores tornaram-se, além de suas obras narrativas, como modelos públicos de intelectuais, formadores de opinião, que, apesar dos dados em comum, pertencem a gerações e a mundos diferentes. Moravia conta que "...terminada a guerra aparece o momento de Belli" (*Racconti romani*, 1999:383), com seus sonetos e escritos, admirados pelo romancista romano desde a sua mocidade; segundo Moravia, a impressão sobre Belli era motivada pelo uso da primeira pessoa, uma anônima personalidade; os primeiros contos moravianos aparecem deste encontro, paralelamente a um certo cansaço no uso da terceira pessoa; os *Racconti romani* são fruto desta fase de mudanças estéticas, em que Moravia reaviva a obra belliana.

“Ao uso do dialeto corresponde sempre uma crise da linguagem culta e portanto, da classe dirigente italiana depois da catástrofe do fascismo. Alguns dos escritores que adotam o dialeto, exercitam uma consciência maior da realidade, sobretudo sobre certas realidades populares: a desconfiança na língua culta tem portanto um significado antes ainda filológico-político e social. Há ainda a indicação da presença de uma grave fratura entre a classe dirigente e a cultura, entre os intelectuais e a burguesia. É evidente que a língua é a linguagem da cultura e o dialeto aquele da necessidade, mas se diria que hoje, muito freqüentemente, necessidade e cultura sejam uma coisa única, e que portanto, o uso do dialeto seja justificado e legítimo mesmo do ponto de vista cultural...”  
(*Racconti romani*, 1999:390)

Moravia justifica o uso da primeira pessoa como uma ligação direta e vital para o novo momento social da Itália, mas especificamente da narrativa literária; a opção estética do romancista não teria base no neo-realismo, como afirma o próprio autor. No pós-guerra, a realidade italiana, especificamente a romana, estava cercada por uma “vibração provocatória”; Moravia não encarava o neo-realismo como um movimento literário que fosse de encontro a uma abertura lingüística considerada ‘baixa’.

Sobre o italiano médio, o escritor mantém uma relação complexa ao desprezar a condição burguesa, ao mesmo tempo que aceita a língua da burguesia como língua normal; a picante gíria romanesca usada por Pasolini, valeria como um termômetro dos contatos e contrastes entre as classes italianas depois do milagre econômico. É uma técnica de língua ficcional que encontra paralelo em *La ciociara*, de Moravia e uma integração mais ampla na invenção lingüística de Gadda. Moravia faz uso da língua, deixando de lado o seu conteúdo histórico, elaborado pela mesma burguesia. Segundo Pasolini, o italiano de Moravia seria uma ficção do italiano médio. Ao comentar o narrador Moravia, Pasolini retoma a concepção da gênese do literário, segundo a qual o poético se instaura no texto num momento de suspensão: em Moravia se dá quando uma anomalia existencial é transferida para um outro nível, o simbólico da obra. A “falta de seriedade” ao tratar de seus temas é associada a uma comicidade que é especial na sua caracterização como gênero. Não apareceria nessa comicidade nenhum dos procedimentos típicos do “estilo cômico”: “uma língua densa e mímica, amenidades dialetais, discursos indiretos livres”, bem como estariam ausentes o pastiche, a

escatologia, a gíria, a suspensão de sentido, as construções oníricas e irracionais: o único elemento tradicional que permanece no estilo “cômico” de Moravia é o realismo. Mas, como em Calvino, há em Moravia a mesma intenção de irrealidade; enfim, é a idéia de realidade e de realismo que se dilata, segundo Pasolini, levando a supor que o mundo do real é o mundo da percepção, e se assim for não há como para um escritor, descrever a “irrealidade”.

Moravia considerava neo-realistas, obras como *Conversazione in Sicilia* (*Conversa na Sicília*) e *Cristo si è fermato a Eboli*; Vittorini e Carlo Levi são dois escritores de registro lingüístico “fechado”, segundo o autor, que acrescenta ainda:

“[...]o neo-realismo era autobiografia ou documentário autobiográfico em um nível lírico; ao mesmo tempo havia o neo-realismo cinematográfico, Rossellini, que possuía uma direção completamente diferente, voltado à representação de uma realidade ‘menor’, com personagens que se movem em uma atmosfera lingüística de gírias e dialetos. A este tipo de neo-realismo se assemelham os *Contos romanos*”<sup>10</sup>.

O escritor também expõe o seu raciocínio sobre a questão do neo-realismo na literatura italiana, ao apontar um tipo de visão freqüente naqueles anos, de associar o neo-realismo como uma forma de “indigestão de realidade”:

“Não parece ter sido assim. Talvez, tenha sido assim apenas para o cinema, e por pouco. A franqueza daqueles primeiros filmes se transformou rapidamente em um grande sentimentalismo... Quando se utiliza o dialeto pela primeira vez, há um sentido de liberdade, mas depois o dialeto se torna uma limitação pior que a língua[...]”. (Siciliano, 1982:64)

Moravia na tentativa de dizer como é o mundo, fornece deste uma imagem talvez sugestiva mas no fundo exterior. O exemplo citado é a sua narrativa de ambiente

---

<sup>10</sup> SICILIANO, E. *Alberto Moravia, vita, parole e idee di un romanziere*. Milano: Bompiani, 1982. p. 58. (Tradução nossa).

romano. Nesta narrativa conflui a gente humilde de Roma, com os seus personagens de ladrões, rufiões, pobres diabos e prostitutas com suas alcovas sombrias, seus casebres e cárceres. Estes personagens se desenvolvem no interior de um esquema de interpretação em que cada gesto e pensamento encontra uma justificativa e um sentido. Geralmente este esquema interpretativo é emprestado a Moravia pelo marxismo, ou melhor, de alguns segmentos dele relacionados com a relação de interdependência entre razão econômica e razão moral e o caráter que condiciona o estado social.

Em Roma, ao redor de Moravia e à sua habilidade em tecer relações e amizades, se cria um grupo intelectual muito homogêneo, com hábitos e modos de vida, predileções e escolhas bem caracterizadas (dele fazem parte, entre outros, Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini). Com o neo-realismo se encontra naturalmente a convergir a atividade que no pós-guerra continuam a desenvolver alguns narradores que antes tinham desenvolvido experiências realistas orientadas à esquerda, como Silone e Bernari. Ao neo-realismo se aproximam autores já afirmados como Moravia e a ele se ligam os narradores mais originais do pós-guerra (Calvino, Morante e Sciascia). Em síntese, à narrativa do pós-guerra, dominada por uma perspectiva de “realismo crítico”, se associam autores que, em uma fase que percorre de 1945 à 56, assumem essenciais pontos de encontro com o neo-realismo.

Uma parcela da crítica não concorda com quem fala de realismo clássico para Moravia. Limentani afirma que o realismo em Moravia não é de tipo “verístico” e naturalista e não “corre o risco de reconstruir fotograficamente a realidade sem transfigurá-la”. A intuição de Moravia quase substitui a descrição obrigatória que “veristas” e naturalistas teriam feito para pontuar todas as histórias que se entrelaçam e se desenvolvem em romances como os de Moravia.

A obra de Moravia não apresenta uma precisa temática político-social, falta a descrição das condições nas quais se encontrava a Itália nos anos da guerra. Tal concepção está mais ligada aos aspectos existenciais da vida que àqueles históricos, mesmo se os seus personagens, na estrutura do tempo e do espaço, se encontrem bem enquadrados. Para Manacorda, Moravia pertence ao realismo na sua aceção mais clássica e nisto se associa plenamente a Fernandez o qual afirma que Moravia “é o contrário do pintor impressionista, não sugere nada, diz tudo aquilo que deve dizer”.

Com a provação sofrida durante a guerra, a família de origem judaica, foi visada, e o amadurecimento ideológico, Moravia assumiu de modo polêmico o título que lhe atribuíam. Opondo o moralista moderno ao clássico, diz ele que o último fixava o mal de forma irremediável; o mal, mesmo para certos autores religiosos, tinha o peso e a densidade da própria matéria. Já o moralista moderno tende a negar essa fixidez e crê na possibilidade, e por ela se angustia, de superar as condições do mal. Este é um tema de reflexão existencial caro ao escritor: o desprezo que, paradoxalmente, reina em toda parte no mais dinâmico dos mundos. O moralismo moderno não olha para trás, recusa-se a repetir a experiência do passado. Os romances “corrosivos” do escritor estão povoados de homens e mulheres que se desprezam e afundam na indiferença, pois carecem de um modelo humano que possam amar.

O pensamento ético do escritor é cristalino, não há meios justificáveis se os fins não são justos. Ao “moralismo” de Moravia resta uma só máxima: renunciar à posse como um fim e ao aviltamento do outro como um meio. Sem esse despojamento radical do espírito, ninguém despertará do pesadelo.

## 2.4 A PRESENÇA DE ALBERTO MORAVIA NA CULTURA ITALIANA

A presença de Alberto Moravia na cultura e na vida intelectual do século XX foi constante. O escritor representou para um vasto público, entre os anos 50 e 60, uma imagem de observador constante da problemática cultural contemporânea, um verdadeiro comportamento intelectual.

A obra de Moravia percorreu grande parte do arco cronológico do século XX, a partir do final dos anos vinte, com a publicação do romance *Gli indifferenti* (*Os indiferentes*), até 1990. Sobre a influência do primeiro romance, continuou a escrever contos e romances e assim, adentrou de forma ativa no ambiente literário e jornalístico. Colaborou para o *La Stampa* com vários artigos de viagem e também para a *Gazzetta del popolo*, desde o início dos anos trinta.

Entre 1935 e 36, Moravia iniciou uma série de viagens; a convite de Prezzolini, vai para os Estados Unidos e, em seguida, rumo para a China. Mas, nesse período, o fascismo encarava com suspeita a sua contribuição narrativa e impunha aos jornais em que o escritor trabalhava, que lhe dessem menos espaço. O romance satírico *La mascherata* (1941) determinou providências mais pesadas, por parte do regime fascista: Moravia foi proibido de escrever em jornais, contudo, prosseguiu o ofício através de um pseudônimo (“Pseudo”).

Em 1941, casou-se com Elsa Morante e com ela permaneceu longamente em Capri, onde escreveu *Agostino*, lançado em 43, ano em que fugiu de Roma, em seguida ao oito de setembro (data da queda do fascismo e da monarquia), refugiando-se em Fondi; retornou a Roma após a libertação e assim, retomou a sua atividade literária e jornalística, colaborando em diversos jornais, de *Il Mondo* a *L'Europeo* até *Corriere della Sera*.

O sucesso do romance *La romana* (1947) ofereceu um novo olhar à sua presença no mundo intelectual, que continuou ininterrupta ao longo dos anos, com uma união de “compromisso” e vida mundana, de gosto pela atualidade e pela participação

nos acontecimentos; as suas obras tornam-se também uma forte referência para numerosos argumentos cinematográficos, além de alcançarem uma enorme difusão através das inúmeras traduções realizadas.

No início dos anos cinquenta fundou com Alberto Carocci a revista *Nuovi Argomenti*; em 57 começou a sua colaboração em *L'Espresso*, que manteve até os últimos anos de sua vida, com escritos de crítica cinematográfica.

Além da constante produção narrativa, no curso dos anos cinquenta Moravia dedicou-se ao teatro, a uma série de intervenções em ensaios, além de suas inúmeras viagens, ligadas sobretudo à sua atividade jornalística.

O sucesso de *La noia*, em 1960, ampliou o relevo mundano do escritor; a cada romance lançado aumentavam as agressões de conservadores e reacionários à forma que o escritor escolhia para defender os seus temas e personagens. O ar de escândalo cercava o escritor, com a sua fama de mórbido questionador da vida sexual ou como o emblemático intelectual engajado com a esquerda.

Moravia observou em primeiro lugar a grande narrativa européia do século XIX, de Balzac a Dostoiévski; sentiu a realidade como algo denso, como um conjunto de objetos e figuras corpóreas, das quais se desenvolvem tensões psicológicas e morais. A vida de seus personagens é determinada por uma série de significados, de escolhas tortuosas e perturbações interiores, de difíceis relações com os outros. O escritor utilizava na primeira fase de sua atividade a terceira pessoa, passando depois mais freqüentemente à primeira pessoa.

Todo o universo da realidade contemporânea é aberto a este olhar narrativo, que define em absoluta autonomia as hierarquias entre os dados da representação. Desde suas primeiras obras, parte de um sentido de estranheza rumo à realidade, de uma aridez que impede cada comunicação autêntica, de uma hostilidade perturbadora em relação às coisas e pessoas. De fato, a energia narrativa do escritor romano parece ancorar-se a uma espécie de hostilidade em relação à realidade, como um profundo rancor pela vida.

A escrita de Moravia é um exercício contínuo que se permite a esta aversão do real, forma uma incessante construção de si, uma defesa contra a ameaça que se encontra no cerne de seu próprio ser.

Em cada movimento do escritor há um componente de simplificação dos gestos, quase uma banalização das formas da realidade e da cultura contemporânea; mas desta simplificação o autor conquista no curso do tempo um tipo de modelo intelectual. Desde o princípio de sua atividade, alguns críticos enxergam neste elemento de simplificação (para outros críticos, há nesta banalização um tom de inquietude ou até mesmo de rancor pelas coisas), um sinal de moralismo. O escritor, ainda sob a visão da crítica, construiria cada vez mais a sua narrativa sobre esquemas éticos, quase a classificar os seus personagens em categorias morais.

Desde 1929, a crítica começa a observar o realismo na obra de Moravia. Ferdinando Alfonsi em seu livro, *Alberto Moravia in Italia - un quarantennio di critica (1929-1969)*, expõe uma diversidade de críticas elaboradas em algumas décadas, em relação específica às obras moravianas ou mesmo ao pensamento e demais atividades do escritor romano. Sobre a questão do realismo da obra moraviana, o professor e crítico define: “O realismo de Moravia parece ter caracteres peculiares: de um lado parece descer a um verismo simplificado, do outro a uma rarefação da realidade (realismo irreal)”(1986:116).

O professor ainda cita outros dois críticos que apresentaram o escritor ao público, Borgese e Pancrazi. Borgese coloca que o realismo do escritor era “implacável na referência aos detalhes desonrosos, mas com uma espécie de conscienciosidade objetiva que há meio século seria chamada de naturalista e experimental”(1986:116). Pancrazi, mais preciso em formular o problema, distingue dois tipos de naturalismo: o primeiro se preocupa em apresentar os vícios e as virtudes de maneira científica, isto é, descrever os sentimentos objetivamente como se tratasse de analisar qualquer “produto da natureza”; o segundo busca uma forma de situação feliz que deve atuar durante a vida. Moravia possui, segundo o crítico, as características dos dois tipos de naturalismo.

A produção do escritor romano é muito variada e complexa para simplesmente contorná-la através de uma fórmula ou uma definição precisa. Moravia utiliza-se do realismo como meio para chegar à descrição dos símbolos e dos fatos de uma crise. Os seus fatos tendem a se rebelar contra a mera representação da vida, para assim, tentar se aproximar aos valores da verdade. Longobardi, outro crítico citado no livro de Alfonsi, encara com dificuldade uma definição de realismo no escritor:

“[...] em um primeiro momento a interpretação que Moravia oferece deste movimento parecia se aproximar muito à sua compreensão, mas era apenas uma ilusão, aquilo que para o escritor é realidade não é outra coisa senão um sonho.”(1986:117)

Outro crítico observado por Alfonsi é Francesco Flora, que já havia chamado o escritor de “anjo caído”, isto é, precipitado em um mundo onde não conseguia colher a realidade das coisas.

As ligações que a riqueza cria são idênticas àquelas do tédio e o homem se encontra vinculado à sua classe, e como condicionado por esta. Moravia condena, na temática de *Gli indifferenti* esta situação que se baseia sobre a “danação moral” e sobre o obscuro sofrimento da alienação social. A oposição do ambiente, a luta entre ricos e pobres se demonstra sobretudo em *L'epidemia*, mas é realmente em *Gli indifferenti* que a distância social e o temor pelo rebaixamento econômico serão mais incisivos. No primeiro romance moraviano, há o horror constante que a figura da mãe possui pela miséria, ou pior que nunca, pela idéia de miséria. Pertencer à burguesia é estar condenado a se submeter ao pecado original do qual parece ser impossível se distanciar. Mas o escritor parece assistir a condenação da burguesia por um gradual “esvaziamento interior”, mais que por uma verdadeira e própria destruição. Os monólogos interiores, os diálogos dos protagonistas são, para Sanguineti, “uma formidável coleção da consciência burguesa moderna”. E Moravia parece não aceitar a “mitologia burguesa” que procura moderar hipocritamente a vida escondendo-se atrás de falsas nostalgias de tragédia e heroísmo.

Muitas figuras da produção moraviana reconhecem a crueldade da classe à qual pertencem. Agostino, Girolamo, que oriundos da burguesia não conseguem ter um contato sereno com um ambiente diferente. A posição de Moravia, para Sanguineti, permanece porém fora de um enquadramento social: o autor não nutre simpatia pelo povo mesmo se contemporaneamente nutre uma forma de forte ódio pela classe burguesa. Um

outro crítico que apresenta uma interpretação social em uma visão comunista, das obras de Moravia é Fulvio Longobardi. Ele aponta a idéia de que as obras moravianas tratam sempre de um único tema, ou seja, uma obra fechada; por “fechada” não se entende uma condição atormentada do espírito humano à procura de algum elemento que dê significado às ações e à realidade, uma condição, em suma, de valor universal, mas a burguesia, com a qual se identifica toda a história, todo o passado. Para Longobardi a obra de Moravia em sua totalidade seria o registro da história da classe burguesa, que se vê traumatizada (Michele de *Gli indifferenti*), tenta sair de si mesma (Agostino), morre e se renova (Luca de *La disubbidienza*), desculpa a si mesma das culpas do recente passado (*Il conformista*), prova ostentar uma aproximação ao povo (*Racconti romani*), perde contato com a própria realidade (*La ciociara*), procura apossar-se de uma realidade nova (*La noia*), até se aperceber que cada tentativa de realidade é inautêntica (*L'attenzione*), e que até mesmo a própria linguagem e por conseqüência a própria literatura, não tem significado.

Segundo Longobardi, alguns personagens femininos da obra moraviana, apresentam um caminho à nova verdade e insinua que esta consiste identificando algumas mulheres moravianas aos binômios: povo e amor, povo e natureza. Em outros termos, Moravia parece identificar uma saída da burguesia, mas nunca emboca aquele caminho, e ele também permanece em um terreno “fechado”. Carlo Salinari vê em Moravia uma tentativa de crítica da sociedade, mas não crê que o autor apresente valores ideais que se contraponham àqueles da “desagregação” e que sejam capazes de dar um significado à vida. Ao invés Cimmino observa que a crítica que Moravia tece da sociedade é objetiva. Os seus golpes não poupam nem a burguesia, nem a aristocracia, nem o povo. Ele permanece um escritor burguês mesmo quando se faz o seu mais agudo inimigo.

A fantasia na narrativa transfigura a realidade em um mundo que sonha; Moravia aparentemente deseja “melhorar” a realidade e este fator não é conciliável com o seu realismo. A realidade é aquilo que é, sem modificações e transformá-la significa fugir da definição de um verdadeiro realista.

Vícios e virtudes são descritos por Moravia, como pelos veristas, com uma participação nula. Aquilo que para Pirandello era a “estética da transfiguração” produz

nos textos do escritor siciliano sempre mais fantasia do que realidade. A questão para Pirandello e para Moravia se traduz em inserir a fantasia na realidade, mas em seguida, enquanto o primeiro retorna à representação de um mundo de pensamento, o segundo abandona estes resíduos da estética romântica e se direciona a um realismo que representa a vida com as suas esperanças, as suas alegrias e as suas dores. A realidade de Moravia não parece negar a vida, e sim, se harmonizar a ela.

Moravia é um realista segundo os prosadores que o precedem e, também, um realista enquanto revela o homem e dele subtrai as estruturas a fim de reduzi-lo ao essencial. A acentuada presença do realismo observa-se, sobretudo, nas descrições cruas da ruína da carne, dos vícios do homem que tornam as criaturas moravianas sempre mais solitárias, egoístas e indiferentes. A realidade, mesmo quando é descrita minimamente, é sempre interpretada de maneira direta. Não há a “glorificação inocente” da carne como nos artistas clássicos. As pessoas e os objetos são descritos de forma realista.

A crítica italiana, mesmo sem ter-se aprofundado no tema, parece concordar na afirmação que não somente é impossível excluir Moravia do neo-realismo, mas, com *Gli indifferenti*, é preciso reconhecê-lo como antecipador do movimento em alguns anos. A Segunda Guerra Mundial transportou a realidade mais crua à literatura, que soube exprimir a anulação de valores humanos e a pobreza do momento vivido através de uma nova linguagem. Há uma propensão em estabelecer uma coincidência entre a data de nascimento, do movimento literário, ambíguo sobretudo no nome neo-realismo, com o final da guerra. Mas alguns críticos detêm que Moravia tenha antecipado o movimento ao colher as recentes exigências do espírito da sociedade e as tenha revelado em forma de reportagem, através da descrição humana do mundo burguês com *Gli indifferenti*, em uma linguagem simples, distante da prosa decadente.

O crítico Carlo Bo, observa que Moravia possui a sua participação no neo-realismo, apesar de não ser um representante típico, já que a interpretação que o escritor transmite sobre a realidade carece do elemento polêmico, mesmo conservando a sua base técnica; já Giulio Manacorda nega totalmente cada atribuição; ele o vê mais próximo aos temas existenciais que dos históricos, pela falta de um ideal heróico e de consciência sócio-política. A crítica italiana expõe também um caminho que leva aos elementos

existenciais em Moravia, mesmo que não se concorde com a presença destes elementos em toda a obra do escritor.

Em 1929, Pancrazi já pressentia, no mundo fechado de *Gli indifferenti*, os mesmos elementos que seriam reencontrados nas características do existencialismo de Sartre e Camus. Trata-se de uma linguagem aproximativa, já que Moravia possui, com os existencialistas, os mesmos questionamentos, o drama de viver e a banalidade da existência, a necessidade de compreensão da realidade das coisas ao mesmo tempo que se toma ciência da impossibilidade de se estabelecer uma relação com as mesmas, a incapacidade de amar e a falência de qualquer atividade almejada.

A filosofia existencialista põe-se sobre o caráter irredutível da existência humana e se interroga sobre a relação entre a existência e o ser, entre a experiência do indivíduo e o horizonte disto que o transcende; opõe comportamentos “autênticos”, ligados à consciência da real condição humana do mundo, e comportamentos inautênticos, que aceitam a banalidade da “conversa” cotidiana. O existencialismo domina o cenário na cultura francesa das décadas de quarenta e cinquenta, com um cruzamento entre filosofia, política e literatura. As posições políticas, as polêmicas de autores que, no clima do pós-guerra, escolhem caminhos diferentes, como Jean-Paul Sartre, que mistura existencialismo e marxismo e define em modo exemplar o engajamento do intelectual e Albert Camus, que representa a condição “absurda” do homem sobre os horrores da história contemporânea. No centro da literatura existencialista está o homem com as suas escolhas, a sua liberdade, a decepção cotidiana assumida na relação com a existência.

Após o primeiro romance, o existencialismo do escritor atenua-se para dar lugar a outras experiências literárias; a figura de Luca de *La disubbidienza* possui um desgosto instintivo pelas pessoas e pelas coisas que o cercam, como se ocorresse uma verdadeira rebelião contra a vida. Luca resolve a sua crise de adolescência em uma libertadora experiência sexual. Apenas mais tarde, com *La romana*, o existencialismo em estado pleno retornará à obra moraviana, de forma mais serena, já que o existencialismo de seu primeiro romance apresenta um formato mais instintivo e assistemático. Em *Gli indifferenti*, o existencialismo do escritor expressa-se através da intransigência e do desespero de seus personagens e demonstra ainda que não há possibilidade de salvação

para eles; entretanto, uma via diferente em seu modo de pensar o existencialismo desnuda-se na obra *La romana*, em que os rancores moralistas não encontram mais um espaço determinado.

O negativismo existencial de Moravia percorre os temas fundamentais do existencialismo: tédio, indiferença, fatalismo e uma total falta de valores. A apresentação que o escritor oferece de seus personagens existencialistas, em sua difícil trajetória rumo à verdade, direciona-se a uma possibilidade de salvação. Os personagens moravianos parecem não acreditar na náusea existencial, que explicaria a questão do suicídio como renúncia à vida. É sobre este último aspecto que surge a diferença entre o escritor italiano e Sartre; a vontade de viver em Moravia é associada a cada comportamento. As soluções de Sartre e Camus não parecem atingir o escritor romano. Moravia está distante do desejo de transformar em revolta a “preguiça crônica” e parece manter como o seu único intento, uma larga distância de qualquer moral.

Frente à questão se Moravia é social e politicamente engajado, a resposta da crítica parece bastante objetiva; do ponto de vista social, o escritor observa e descreve a sociedade na qual vive, mas não contrapõe a esta um modelo próprio, de modo que se alguém quisesse encontrar nele um “reformador”, permaneceria desiludido. Do ponto de vista político, o escritor parece mais engajado enquanto as restrições políticas eram mais intensas. A crítica comunista interpreta a produção moraviana em sua totalidade e mantém um ângulo social. Giorgio Luti afirma em seu texto, *Narrativa in disarmo*, que o escritor romano sente uma “autêntica disposição moral a descrever os ambientes corruptos da burguesia” (1964:100); isto se verifica em *Gli indifferenti*, no qual a denúncia social explode de repente, no ambiente conformista do fascismo.

No caso de *La ciociara*, a crítica de modo geral apresenta uma acolhida positiva; o autor lamentava-se pela incompreensão de certa parcela da crítica italiana, todavia, a crítica estrangeira, em geral, expressava juízos muito lisonjeiros. Mas se Moravia via-se incompreendido, isso era devido a uma série de fatores, entre eles o estilo que aponta a certas cruzezas lexicais. Uma parcela da crítica reprovava, neste romance, o uso gratuito de certas passagens, aparentemente realizadas para provocar, ou, segundo outros críticos, para simplesmente decorar uma prosa e uma narrativa particularmente achatada, ou até mesmo, para aumentar as vendas, ao utilizar-se do

escândalo. Moravia, dez anos antes, colocava-se “contra os censores” que haviam contribuído com o seqüestro das obras de Sartre e tal episódio demonstra a determinação do escritor em defender as suas escolhas estéticas e estilísticas:

“Escrevo um romance, uma novela e a um certo momento me vejo obrigado a descrever o ato sexual. Na vida o ato sexual existe e se não existisse não haveria a vida. Quero que o meu livro seja completo como a vida; é cru, mas não é imoral.”<sup>11</sup>

Para alguns críticos, a parte central do romance *La ciociara* é muito longa e entediante, para outros, ao contrário, é rápida demais até a parte final, artificial e oportunista, concluída de maneira a contentar o grande público. O próprio escritor mostrava-se em dúvida quanto às qualidades de sua parte central, contudo, defendia a suposta “falta de ação” ao lembrar que a angustiante espera deveria ser atenuada por um segmento mais intenso e longo.

O uso da primeira pessoa assumido por uma mulher simples do povo constitui, segundo alguns críticos, um conjunto de problemas, como aponta o personagem de Cesira, que após um início de linguagem rude, revela-se uma pessoa que fala e pensa demais no período em Sant’Eufemia, o que representa um “uso extremo” do personagem como representante do pensamento do autor.

O personagem de Rosetta, segundo Cecchi, é inerte em boa parte do romance e apenas no final esboça uma certa emotividade, porém, de maneira repentina e radical; enfim, o personagem de Michele, o intelectual moraviano de costume, movimenta-se pelo romance com um tom arrogante, entre “fanatismo e demagogia”.

O personagem de Cesira, segundo Pampaloni, “concilia a riqueza do retrato humano e social da guerra vista de Sant’Eufemia com a psicologia”<sup>12</sup>; a sua resposta é que “ela cumpre, nas experiências novas às quais é submetida, a sua educação moral” (1987:71). Na família de Michele concentram-se os dois pólos em que se move a

---

<sup>11</sup> AJELLO, N. *Entrevista sobre o escritor incômodo*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986. p. 124.

<sup>12</sup> PAMPALONI, G. *Alberto Moravia, letteratura italiana. Il 900, vol. II*. Milano: Garzanti, 1987. p. 67. (Tradução nossa)

*ciociara*: o mundo dos negócios representado pelo pai (para o qual os homens se dividem em espertos e idiotas) e o mundo dos valores, representado pela retidão do filho.

Michele é o único herói positivo de toda a narrativa moraviana, e, aparentemente, o autor teve a intenção de produzir um personagem que se contrapusesse ao de Michele de *Gli indifferenti*, assim como alguns outros personagens recorrentes em sua obra, possuidores de uma oscilante visão entre a escolha por um engajamento ativo e a adesão à sua própria condição burguesa. Sanguineti observa que este tipo de intelectual fracassa, porque a burguesia também fracassa e ao mesmo tempo que os intelectuais moravianos encontram-se incapazes de uma solução 'religiosa'. Nisto, *La ciociara* confirma que toda a eficácia dos intelectuais moravianos consiste na carga estéril de denúncia da qual se fazem portadores.

A dupla metamorfose de Rosetta deixa evidente apenas a sua inércia e desconcerta uma boa parte da crítica; é como se a um certo ponto não estivesse claro qual Rosetta representa a verdadeira, se aquela 'antes' do estupro ou aquela que vaga pela indiferença, após a violência.

O capítulo final de *La ciociara*, também é bastante questionável, senão, necessário, para alguns críticos; a questão se refere à moral do romance ou mesmo à ideologia ali transmitida. O pesar encontrado na narrativa do capítulo final, segundo Mondrone, crítico de *Civiltà cattolica*, é ambíguo, pode ser uma referência à sofrida gestação cristã, mas pode significar também "um desencanto ainda maior em aceitar a realidade"(1957:154-165), no jogo narrativo que é característico da estrutura moraviana; deste modo, a resignação se transforma em sapiência e a incerteza em esperança. No penúltimo capítulo, Cesira sonha com Michele e a partir disto se percebe muito mais ligada à vida, toma consciência da estrutura moral do universo que a cerca, rodeado por pessoas e coisas, cuja verdade essencial concentra-se pura e simplesmente na existência.

Como no caso do estupro, o significado específico de um episódio é dado por uma consciência à distância; Michele, no período em que o grupo de refugiados se encontra em Sant'Eufemia, lê para todos o episódio do Evangelho sobre Lázaro e irritado pela indiferença de todos, esbraveja:

“[...] estão todos mortos, estamos todos mortos e acreditamos que estamos vivos... apenas no dia em que nos conscientizarmos de nossa morte, de nossa decomposição, somente a partir disto começaremos realmente a viver”(1997:124).

O final se conclui com uma referência à parábola, ou seja, o romance não podia simplesmente terminar neste ponto, e sendo esta a moral da história, é deste momento que se deve retirar a mensagem mais profunda do romance.

No mundo moraviano há explosões de ira e ódio, mesmo se esses elementos são reduzíveis quase sempre aos temas mais amplos de conflito entre homem e mulher, além da aversão e hostilidade à família, que, salvo poucos casos (*La ciociara*), é constante no autor romano. É notório que o mundo do autor possui como cenário a cidade de Roma e seus arredores. Mas é complexo falar de Roma como um tema. Há o encontro de duas Romas, uma próxima à outra ou sobrepostas, aquela antiga de Trastevere e a moderna dos Parioli, a Roma da plebe e aquela da burguesia.

Do exame da crítica sobre a obra moraviana e, especificamente no caso de *La ciociara*, nota-se como o sexo ou um elemento associado ao sexo, mais que amor, tenha sido continuamente repetido. A obra de Moravia considera o fato sexual como um dos únicos meios para entrar em contato com o mundo. Para Sanguineti, a aproximação à realidade não se tem apenas com o sexo, mas também com o dinheiro. A relação sexo-dinheiro, em Moravia, detém uma importância fundamental. Por vezes surge a dúvida entre a crítica, sobre uma possível ironia relacionada ao elemento religioso; tal idéia é associada não apenas em *La romana*, *La ciociara*, *Il conformista*, mas sobretudo e de forma mais evidente em *La noia*, onde claramente se nega cada valor direcionado à fé. Asor Rosa considera Rosetta e Cesira como “o retrato muito fiel de um certo catolicismo itálico-popular, superficial como fato estritamente religioso, mas profundamente radicado como fato de costume e de moralidade”<sup>13</sup>. O crítico sustenta que a conclusão ‘católica’ de *La ciociara* reflita o pensamento do romancista. Para Moravia, tudo parece rodar em torno do homem que é o centro do universo.

---

<sup>13</sup> ASOR ROSA, A Moravia e la storia. In: *Mondo Operaio*, julho de 1957, p. 60-2. (Tradução Nossa)

É opinião comum da crítica que Moravia não seja um inovador. Ele não usou formas novas de estrutura narrativa e também não realizou novos experimentos em um sentido estilístico. A técnica de narração parece ainda estar ligada a esquemas do século XIX. O seu modo de apresentar a narrativa não é poético, mas frio e prosaico. A língua não apenas não é refinada, mas, como em algumas obras, possui inflexões dialetais. A crítica também ressalta que a estrutura narrativa de Moravia tem movimentos teatrais e cinematográficos. O parecer de uma grande parcela da crítica é sobre Moravia ser melhor no conto e no romance breve. Michele La Calamita é o crítico que na Itália mais amplamente trata da técnica cinematográfica no escritor romano. A expressividade das figuras recorda particularmente o cinema. O personagem-espectador, na economia dos romances, tem a função de câmara e através dos seus olhos o leitor segue aquilo que se desenvolve. Para o crítico, qualquer aspecto da narrativa moraviana é cinematográfico: o movimento realizado nos personagens “colocados de costas”, o plasticismo narrativo, a descrição precisa dos objetos, a detalhada psicologia dos personagens, etc. Esses quadros externos são importantes de um ponto de vista estético, mais que daquele psicológico e intelectual. A técnica dos contrastes é freqüentemente usada por Moravia. A qualidade do romancista consiste não apenas nas descrições precisas, detalhadas, mas também na possibilidade de criar imagens.

Como o diretor cinematográfico, Moravia também se serve de “imagens alusivas” para manifestar o processo interior dos atores, que para o escritor torna-se um meio para revelar os pensamentos dos seus personagens. Os detalhes visuais parecem um primeiro plano cinematográfico, são pictóricos, decorativos e pesquisados com um profundo gosto estético. A imaginação visiva se explica também no apuro das particulares disposições e a iluminação dos personagens e ambientes. Os claros e escuros sobre os rostos dos personagens criam efeitos de luz e as descrições tornam-se cruéis: as rugas no rosto, as posições do personagem, as expressões fisionômicas, etc. A luz tem para o romancista também um valor simbólico: raramente brilha o sol e os ambientes são freqüentemente lúgubres e tristes. A fantasia de Moravia se manifesta na forte inclinação a fazer sonhar os seus protagonistas; mesmo essas reconstruções fantásticas são de caráter cinematográfico. Sendo a sua formação narrativa desenvolvida paralelamente ao cinema, sofreu o fascínio da técnica cinematográfica. O estilo de Moravia se exprime

através de imagens, e assim, tenta abolir termos literários e abstratos, no intento de mostrar o roteiro nu e cru. O romancista parece se apegar em seus romances à mistura entre o concreto e o abstrato, a literatura com o cinema.

O Moravia narrador parte para os seus romances de um motivo abstrato: a indiferença, a alienação, o sexo. Constrói uma interpretação abstrata do mundo, depois procura os personagens e as histórias aptas a manifestá-la. Para a maior parte dos críticos, Moravia nasceu maduro com *Gli indifferenti* e sempre permaneceu nesta obra, da qual não fez mais que repetir ou seleccionar os temas e os personagens. Contudo, Moravia aprofundou as mesmas situações trazendo alguns efeitos mais eficazes sobretudo quando se expressou em uma medida mais breve e quando a sua atenção se dirigiu ao povo e aos adolescentes, oferecendo personagens com uma certa confiança na vida, mesmo se não conseguem diminuir o seu pessimismo. Com *La ciociara* se fecharia essa possibilidade de novo respiro para o escritor. Carlo Salinari descobre não apenas uma mudança, mas até mesmo uma reviravolta de sua ideologia de *Gli indifferenti* a *La ciociara*. Colocando como princípio de sua investigação que “ao centro da obra moraviana há o problema da normalidade”<sup>14</sup>, conclui que esta, “negada porque falsa em sua medida burguesa em *Gli indifferenti*, torna-se objeto de atração e repugnância em *La romana* e aspiração a um mundo superior em *Il disprezzo*. Em *La ciociara* a normalidade coincide com um modo de viver civil, aquele do mundo em paz, mesmo se lhe permanecem todos os limites inerentes à avareza e aos contrastantes interesses dos homens”.

Moravia declara em uma entrevista a Giuliano Manacorda, que *La ciociara* “era a homenagem de um romancista à Resistência como fato coletivo”(*Storia della letteratura italiana contemporanea*, 1967); então, não tinha a intenção de:

“[...]sustentar uma tese ou lançar uma mensagem. A história de Lázaro significa não simplesmente o valor espiritual e catártico de uma determinada religião ou de um determinado partido, mas a continuidade da experiência moral do cristianismo aos grandes movimentos de redenção social do mundo de hoje”(1967:102).

Arnaldo Bocelli, faz referência a um passo significativo de Moravia:

“[...]os valores não materiais não pareciam ter direito à existência e a consciência moral se encontrava em um ponto no qual os homens se movem apenas por apetite, tendiam sempre mais à semelhança com autômatos”.  
(*La ciociara* in *Mondo*, 4.6.1957)

Os estímulos que movem as duas mulheres indicam os costumeiros instintos moravianos em sua estrutura básica: o comércio e o dinheiro, por consequência, para Cesira, e a manifestação da indiferença sobre o ato sexual para Rosetta.

A questão que muitos críticos abordam sobre o romance *La ciociara*, é se Moravia é ou não um moralista. Uma boa parcela da crítica encara no livro um desenvolvimento metafísico que vai além e sobre o sexo. Parece-lhes que o autor tenha encontrado na grande tragédia da guerra um fundo de esperança. Parece que o juízo moral do autor é o de acreditar na virtude da dor que permanecerá sempre com as duas protagonistas. Parece quase se abrir o mundo fechado, todo negativo, de *Gli indifferenti*, de *Le ambizioni sbagliate* (*Ambições erradas*) e de *Il conformista*. A capacidade de espera de Cesira supera as misérias da guerra e a liberta rumo a uma confiança renovada.

Diversos críticos falam em “educação” em *La ciociara*. A esperança educa Cesira. Mesmo Moravia em um ensaio sobre marxismo e cristianismo identificava a esperança com “uma operação psicológica para a qual o homem esquece de si próprio, em vantagem de toda a humanidade”. Cesira passa de um útil bom senso ao lento avanço de uma consciência moral que lhe faz distinguir o bem do mal. Está claro para ela o que é de fato a guerra não apenas como uma injustiça por sofrer, mas como presença de forças que estão tanto de um lado quanto do outro. Cesira mesmo se não tivesse sido protagonista de tantas desventuras teria voltado à Roma com uma visão diferente do mundo; uma visão enriquecida por uma razoável maturidade.

Outros críticos, sobretudo aqueles de corrente católica, não parecem convencidos da nova humanidade de Moravia. Não há possibilidade de salvação moral

---

<sup>14</sup> SALINARI, C. *Preludio e fine del realismo in Italia*. Napoli: Morano, 1967. p. 57. (Tradução Nossa).

para as duas protagonistas. Não há um bem em contraste com um mal. Moravia, sobre os rastros de Gide, Kafka, Sartre, representa o existencialismo e se movimenta sobre o lado escabroso das coisas. Não há alma e nem piedade, segundo esta visão da crítica, na obra do escritor, mas apenas amargura admitida com total resignação. Os seus personagens são derrotados e o personagem de Cesira é um exemplo disto. A crítica positiva responde que certamente a moral de Moravia não representa uma doutrinação. A redenção em *La ciociara* se colhe não apenas no confronto final de Cesira e Rosetta, mas de tudo isto que o circunda: sentimentos dos homens perdidos pela guerra, as misérias que tornam vis todas as coisas positivas da vida. A violência individual que marcou as duas mulheres vai de encontro com a violência geral da guerra. A guerra, eis um outro componente sobre o qual os críticos se detiveram. Há até mesmo quem a encare como única protagonista em *La ciociara*.

A ação se desenvolve nesta atmosfera pesada e resolvida por egoísmos e interesses pessoais, fatores que determinam o comportamento dos personagens do romance, um documento cru da guerra. Das memórias da guerra, Moravia desenvolve uma piedade nova para os homens. Alguns críticos acusam o escritor de ser lento demais no desenvolvimento do romance, tornando o drama de Cesira menos intenso. Há a impressão que o contato com o mundo popular demonstrado pelo escritor, consiga um efeito melhor na forma de conto. O trecho de Sant'Eufemia também é visto como muito lento, apesar de uma certa parcela desta crítica, também observar que a estada nas montanhas oferece a alguns personagens menores do romance uma força narrativa digna de nota.

O seu modo de narrar é impressionista, como o fato de sentir a paisagem. Em seus romances precedentes os seus ambientes eram sufocantes, escuros; o escritor mostrava uma certa complacência pelas novas zonas urbanas, pelas ruas anônimas, pelas construções recentes: eram estes ambientes em que moviam-se os seus personagens. Em *La ciociara* se abrem, cheios de luz e que dão uma beleza nostálgica ao romance. Necessitava chegar aos *Racconti romani* para encontrar um pouco de liberdade. No romance, as duas mulheres se inserem pelos belos segmentos de paisagens que parecem se contrapor à dramática condição da humanidade. Não poucos julgam a parte central do livro, isto é, aquela que percorre do terceiro ao oitavo capítulo, a melhor. A paisagem

aberta ao variar das estações, dos sentimentos como o medo, a indiferença, o egoísmo, são restituídos com uma prosa ampla.

Se afirma que o escritor romano com *Gli indifferenti*, exauriu o tema de um moralismo caprichoso no protagonista. Apesar de se reconhecer no autor a qualidade de romancista, acusam-no de não se renovar e de repetir os temas principais de sua problemática. Nem toda a crítica está de acordo sobre o valor do episódio de violência contra Rosetta. Se para alguns é a expressão da força destruidora da guerra, e mostra o profundo destino ao qual o homem possui em seu poder, para outros ele está colocado ali, também com implicações anti-religiosas, para escandalizar os bem pensantes com visões realistas demais, apresentadas de uma forma a não se fundirem com o restante da narrativa. Dramático, mecânico, sobretudo nas descrições “físico-psicológicas” é como Squarcia vê o realismo de *La ciociara*. Fernandez afirma que Moravia faz um uso realista do surrealismo, ancorando-se na psicanálise, através da qual chega a conhecer melhor o homem e a sua relação com o mundo, e une a um realismo ilimitado, mesmo que não se atenha sempre a uma coerência psicanalítica, como ocorre na figura de Rosetta, que não deseja o suicídio, como Freud gostaria, mas assiste em si mesma o aflorar de uma “nova consciência” realista que a pressiona a gozar a vida.

Alguns críticos não estão de acordo com quem afirma que Rosetta e Michele, além de possuírem uma consistência real, exprimem apenas a ideologia do autor; outros estudiosos vêem ao invés em Cesira a verdadeira protagonista do romance. É a primeira mulher moraviana a quem se atribui uma certa consciência frente às misérias dos homens. Cesira não vive em função do sexo, mas possui uma certa proximidade com Adriana (*La romana*). Nela se manifestam motivos de interesse ao dinheiro, de apego às coisas, mas o amor e as preocupações com a filha são tantas, que possibilitam a esta figura feminina uma diferente humanidade.

Ao “moralista”, que faz suas algumas das tendências críticas da cultura contemporânea, em primeiro plano, aquelas do marxismo e da psicanálise freudiana, mistura-se o intelectual “engajado”, sempre pronto a dar o seu juízo sobre a realidade política e social, com uma independência política que lhe permita oscilar entre comportamentos antiburgueses e momentos de condescendência aos sistemas burgueses. Com a aproximação de todos estes elementos, Moravia fornece a síntese das ideologias e

dos comportamentos da burguesia intelectual italiana no período que conduz do fascismo ao momento presente. Por outro lado, o escritor reduz alguns grandes temas da cultura européia a algo de fácil assimilação e cria uma literatura capaz de se inserir no universo da comunicação de massa.

O valor da presença de Moravia na literatura contemporânea associa-se aos seus dotes de artesão perspicaz da narrativa. O autor distingue-se pela capacidade de criar personagens e situações partindo de categorias morais e abstratas, de traduzir as variadas temáticas em movimentos, em complicações psicológicas e comportamentais. É interessante observar, nos títulos de suas obras, a frequência, de substantivos abstratos como “desobediência”, “desprezo”, “tédio”, “atenção”, etc.

A atualidade que domina toda a narrativa de Moravia, e se faz ainda mais intensa no pós-guerra, encontra uma expressão mais direta em sua produção jornalística, através de uma linguagem simples, que consegue transpor o plano mais óbvio da vida cotidiana até aportar a uma realidade mais distante. O autor apoia-se numa dimensão em que impera uma profunda reserva sobre as coisas, objetos e seres humanos. Quanto mais parece aprofundar a análise moral e psicológica, tanto mais Moravia olha a realidade da superfície, sob o próprio olhar pessoal, evitando o questionamento sobre os significados mais complicados. A sua escrita é um fluxo no qual se prolonga o tempo de um mundo que para ele só pode ser “impuro” e “indiferente”.

Uma variada reflexão crítica encontra-se em seus numerosos ensaios, seja de tipo literário, político ou de perspectivas filosóficas. Alguns destes ensaios foram recolhidos no volume *L'uomo come fine e altri saggi* (1963). Chamam a atenção, dentre eles, aqueles em que o autor define a sua própria concepção narrativa, baseada sobre modelos do realismo do século XIX, mas assimilada pelas mais variadas experimentações contemporâneas.

A produção narrativa de Moravia desenvolve-se com regular continuidade, por toda a sua vida, em uma série de romances breves, e na ampla produção de contos, em larga escala no início e depois em um número reduzido. *Gli indifferenti*, publicado em 1929, quando o autor tinha apenas vinte e dois anos de idade, marca o primeiro romance mas também um dos pontos altos da carreira do autor; o romance insere-se como uma das expressões de maior relevo da nova narrativa nos anos do fascismo.

Nasce antes de cada reflexão teórica, de cada propósito crítico, de um impulso de narrar e pela descoberta de uma realidade totalmente vazia, realizada por gestos desprovidos de qualquer valor, de personagens que agem meramente por egoísmo e plenos de vulgaridade. A narrativa concentra-se em um espaço e em um tempo restritos, nas tramas de uma família da burguesia, durante dois dias que se desenrolam no fechado ambiente dos salões romanos, com apenas cinco personagens principais, ligados entre si por laços estreitos, que se modificam no decorrer da narração.

Estes personagens são “indiferentes” aos valores necessários à manifestação de uma verdadeira tragédia, o romance é uma tragédia sem a menor possibilidade de afirmação, uma estrutura que revela o caráter impuro e vulgar do mundo burguês. Todos os cinco personagens estão amarrados entre si, ligados por uma série de relações recíprocas em um engenhoso mecanismo. É uma engrenagem que se reflete sobre a mesma consistência da realidade representada: o narrador parte de uma vontade direta de representação do mundo burguês, mas o suspende em um horizonte mecânico e grotesco. As tramas desenvolvem-se através de personagens que se movem pelo espaço como atraídos por forças descomuns e por isso permanecem estranhos e indiferentes.

Trata-se de uma imagem crítica da corrupção da burguesia italiana sob o fascismo. O romance demonstra a capacidade do escritor em observar e de acompanhar com total evidência narrativa os caracteres mais típicos de comportamentos da burguesia romana da época. O personagem de Michele de *Gli indifferenti*, com as suas revoltas, oferece uma representação da incapacidade em construir valores diversos, da impotência frente a vulgaridade burguesa, coincide com a indiferença, com a aceitação absoluta daquela realidade negativa, como se as coisas não pudessem ser de outra maneira.

No princípio dos anos trinta, Moravia já havia escrito uma série de contos; em muitos destes escritos apresenta situações em que se exprime um sentido de desgosto por um mundo falso, no qual as relações humanas se concentram em atos de pura violência, humilhação e onde a única rebeldia parece encontrar espaço na mais profunda resignação. Elementos satíricos surgem em outros contos, entre aqueles publicados em 1940, sob o título *I sogni del pigro*, contos de caráter surrealista, sobre os quais não nos aprofundaremos.

Um resultado relevante, no período da guerra, foi o romance *Agostino*, de 1943; a narração em terceira pessoa acompanha as perturbações de um adolescente burguês de treze anos, que, em férias no litoral com a mãe, descobre o mundo do sexo, ao observar os flertes da mãe com um jovem e ao freqüentar um grupo de rapazes do local, dispostos a todas as experiências. Agostino encontra-se em um momento em que deixa lentamente a sua ingenuidade infantil e sente uma profunda atração pela vida real e seus componentes de impureza. Mas, é como prisioneiro de sua impotência de adolescente, de sua condição de bom rapaz burguês, em que as experiências da vida são permitidas apenas aos rapazes do local.

*Agostino* é o encontro violento e angustiante com as coisas por parte de um rapaz, que experimenta certo terror pela descoberta do sexo, e leva consigo o desesperado desejo de uma estrutura diferente do mundo, sem escândalo e crueldade e a consciência do difícil caminho necessário para alcançar, a superação do horror e o equilíbrio construído pela maturidade e pela compreensão das coisas.

Moravia aproxima-se, parcialmente, do novo clima criado pelo pós-guerra e das tendências neo-realistas, tentando direcionar o olhar a horizontes diferentes daqueles do estreito mundo burguês. O romance *La romana*, escrito entre 43 e 46, procura localizar a sua estrutura do ponto de vista de um personagem “popular”; abandona a narração em terceira pessoa e se entrega à voz da protagonista, Adriana, uma mulher do povo que concentra em si uma moral antiga, que se mantém sã no contato com um mundo corrupto, na relação com homens diferentes, que a conduzem à prostituição. Disponível para aceitar todas as experiências, a protagonista mantém uma concreta ligação com a vida, apesar da vulgaridade de todos aqueles que a cercam, do policial fascista a um assassino e a um antifascista.

O personagem Adriana realça a dificuldade de visões serenas da realidade, ela parece reivindicar, com a sua vitalidade, a própria liberdade de ação e carrega também um significado universal: o mundo povoado por seres que se dividem entre corruptos e desejosos, uma humanidade santificada pelo vício.

O personagem popular parece manter uma pureza que lhe permite observar um mundo construído por valores degradados. O romance obteve uma grande reconhecimento e consagrou o Moravia “neo-realista”, ao estender a sua temática

habitual sobre o plano da vida popular; tais características podem ser encontradas ainda nos *Racconti romani*, escritos na década de cinquenta, com uma representação dramática e ao mesmo tempo burlesca da vida cotidiana de Roma. Moravia alcança um plano mais modesto de crônica em relação às ambições de suas obras anteriores; a trama se encontra em estado puro, reduzida ao gesto, à aventura, ao evento curioso, aos “tipos” recolhidos em suas manias dentro da vida popular de Roma, utilizada integralmente como fundo fatural, todo ato, diálogo ou movimento, segundo um corte preciso em que se apoia o bizarro do sentimento às estranhezas do caráter. Moravia combina a sua habilidade em narrar com a criatividade em esboçar os seus enredos breves.

*La disubbidienza (A desobediência)*, lançado em 1948, mas escrito anteriormente, e *L'amore coniugale*, escrito em 41 e lançado em 49, fazem parte do conjunto de romances breves lançados pelo autor; o primeiro aproxima-se em parte a *Agostino*, com a história do conflito de um rapaz burguês de quinze anos, Luca, em relação ao seu mundo familiar e a tudo que lhe é imposto por sua condição; o segundo acompanha as complicações que surgem do encontro entre os projetos intelectuais de um escritor e a sexualidade da esposa.

À década de cinquenta pertencem ainda três romances de diferente ambientação: *Il conformista*, de 1951, novamente em terceira pessoa, segue uma intrincada trama que se desenrola nos anos do fascismo, centrada sobre um personagem que viaja em suas núpcias a Paris, enquanto organiza um atentado por conta dos serviços secretos fascistas. O elemento de anormalidade do personagem inscreve-se sob o mais obsessivo conformismo.

O horizonte moralista é ainda mais explícito em *Il disprezzo (O desprezo)*, de 1954, contado em primeira pessoa, que apresenta na trama um intelectual falido, que escreve roteiros cinematográficos e, analisa as suas relações com o trabalho e com a esposa, após ter sofrido o ‘desprezo’ por ser submetido aos mecanismos econômicos que dominam a sociedade burguesa. O romance, retoma, portanto, o tema da crise das relações conjugais e do homem burguês vil, incapaz de sentimentos autênticos.

*La ciociara*, projetado já em 1946, mas concluído e publicado em 57, retorna ao personagem feminino popular que fala em primeira pessoa e, talvez, seja o romance

que mais se aproxime às perspectivas “positivas” do neo-realismo moraviano, já que neste momento o autor sentia-se particularmente próximo ao comunismo.

Em *La ciociară*, a comerciante Cesira narra a sua odisséia entre 1943 e 44, sua difícil luta pela sobrevivência, junto à filha Rosetta, entre traficantes, soldados, desertores; o encontro com o estudante Michele, apresentado como uma figura positiva de intelectual engajado contra a injustiça, e os sofrimentos ocorridos oferecem à mulher uma nova consciência de si mesma. Na narrativa em questão, Moravia apreende o mundo romanesco experimentado nos contos romanos como nível lingüístico, mas o acentua ao redor de uma tentativa de conhecer a situação das classes populares sob o fascismo, as reações, o modo de pensar, assim como as experiências sempre mais trágicas de uma mulher do povo e de sua filha adolescente, de início indiferentes frente aos eventos políticos, até serem pressionadas, cruelmente, em sua própria existência; as duas mulheres adquirem a consciência do erro da indiferença, para se sentirem além de vítimas, co-responsáveis, de algum modo, pelos eventos ocorridos.

O romance posterior *La noia (O tédio)*, de 1960, retorna ao ambiente burguês e encara uma temática de forte atualidade na cultura em fins dos anos cinqüenta; Dino, um intelectual de rica família romana, que abriu um estúdio de pintura, desenvolve em primeira pessoa uma análise moral e psicológica sobre o tédio. Com este termo, Moravia retoma os temas da indiferença, da estranheza do indivíduo pelos outros, projetando-o no contexto da Itália capitalista, da vida de uma burguesia que no desenvolvimento da década de cinqüenta assumiu novas características, distantes daquelas dos anos do fascismo. O tédio que tortura Dino é uma espécie de inadequação à realidade, isto é, uma total incapacidade à existência.

Com *La noia*, Moravia retorna à abstração programática; o escritor encontra a possibilidade de atualização da própria posição de crítico da sociedade, na utilização genérica do princípio marxista de alienação e disto se alimenta ao repetir o encontro do sexo na atmosfera da estranheza, de tédio, de incapacidade em manter uma atividade qualquer, de incomunicabilidade.

Moravia combina motivos retirados do existencialismo, do marxismo e da psicanálise, o absurdo da realidade, tema central do existencialismo, envolve-se com

aquela da condição burguesa, com a obsessão sobre a propriedade, com o domínio em relação ao dinheiro.

Um termo que nos anos sessenta foi colocado em evidência e que em *La noia* assume um profundo sentido de atualidade é o da alienação. O narrador-protagonista perde por efeito do tédio, qualquer capacidade de trabalho e de criação; uma esperança dentro desta sua condição surge pelo encontro com a modelo de dezessete anos Cecilia, com a qual ele vive uma intensa relação erótica. Dino compreende que a verdadeira e única posição possível para o intelectual burguês, não é aquela da posse das pessoas e das coisas, mas aquela da “contemplação”, que equivale a aceitar Cecilia como ela se apresenta.

Além desta tese, o romance apresenta uma representação do mundo burguês e intelectual dos anos cinqüenta, pelo modo intenso no qual a experiência erótica é usada como chave de compreensão da realidade, por meio da ligação entre personagens que continuam sempre a se observar como estranhos, que, enquanto percorrem o caminho dramático de sua relação com o mundo, não fazem nada mais que enfrentar o egoísmo e a indiferença no tocante à realidade.

O final dos anos cinqüenta parece causar um efeito diverso em Moravia, no que concerne a sua visão sobre a realidade; na sociedade capitalista o homem considerado como meio e não como fim, é levado à alienação com a conseqüente situação de ruptura entre o ser e o real. E para o escritor o binômio homem-realidade é fundamental para que a criatividade possa chegar a arte.

A disponibilidade de Moravia em captar os mais variados temas da atualidade cultural alcança o seu apogeu nos anos sessenta, sob as luzes da expansão econômica e do mais intenso desenvolvimento da indústria cultural. O escritor demonstra atenção às novas temáticas propostas, aos modelos das novas ciências e da mais moderna literatura européia; Moravia posiciona-se como divulgador de fórmulas intelectuais, além de elaborar sentenças sobre cada aspecto da sociedade.

O romance contado em terceira pessoa demarca, entre outros elementos, a opção por uma narrativa impessoal, como, por exemplo, a do naturalismo. No caso de Moravia, a questão sobre o romance em terceira pessoa, que presume uma onisciência por parte do narrador, é repensada a propósito de *La noia*.

Com *L'attenzione*, de 1965, o autor reabsorve, dentro do próprio método narrativo, formas e temas das novas modas experimentais, formais e estruturais. O narrador é aqui um jornalista ameaçado pela “desatenção” em relação às coisas; a busca de uma realidade mais autêntica se desenvolve através da tentativa de escrever um romance-diário baseado sobre a “atenção”; trata-se de um romance no romance que se desenvolve como uma história do contínuo entrelace entre a vida real do narrador e de sua escrita, com sobreposições de planos e variados artificios estruturais.

Em seus sucessivos contos e nos romances que continua a escrever, Moravia prossegue a sua procura pela atualidade, associada a seus temas constantes. Basta recordar alguns romances dos anos setenta e oitenta: *Io e lui* (1971), em que Moravia tenta utilizar-se de alguns esquemas cômicos e tende a indicar no sexo uma via de salvação às contradições da sociedade contemporânea; *La vita interiore* (*Desideria*, 1978), no qual se toca o tema do terrorismo como uma distorção da psicologia burguesa; *1934* (1982), sobre o tema da duplicidade; *L'uomo che guarda* (*O homem que olha*, 1985); *Il viaggio a Roma* (*Viagem a Roma*, 1988), com alguma mistura autobiográfica.

A ânsia de autenticidade de Michele (*Gli indifferenti*) ou de Dino (*La noia*) é total e indica a impossibilidade de salvação no interior do universo burguês. Ao intelectual que possuía, por um momento, esperado, em período neo-realista, regenerar-se, seja anulando-se como intelectual, através do contato com a “natureza instintiva” do povo (*La romana*, *La ciociara*), não resta outra coisa a não ser resignar-se à pura passividade existencial.

“Os meus romances - afirma Moravia - sempre tiveram um caráter de atualidade sofrida”<sup>15</sup>. A afirmação constitui um atestado direto da intrínseca ligação da obra moraviana com a realidade. O escritor romano se mostra particularmente consciente quanto às problemáticas mais vivas de seu tempo, em sintonia com a afirmação que em Moravia os âmbitos próprios do intelectual e aqueles próprios do narrador freqüentemente se cruzam e se confundem, enfim, a intervenção do intelectual sobre os fatos cruciais de seu tempo encontra uma canalização narrativa.

Moravia parece desejar que seus romances sejam lidos com atenção especial às suas estruturas e não simplesmente às suas formas lexicais e estilísticas. Os motivos

apontam à língua utilizada pelo autor, monocromática e anti-expressionista, sobretudo resolvida sobre o plano referencial; em segundo lugar, porque Moravia é mais narrador que escritor, nos termos exclusivos por ele mesmo codificados.

Na realidade, todas as vezes que houver uma verificação de uma estrutura narrativa postada segundo este instrumento de investigação, o êxito é frágil, ainda mais se for acrescido ao esquematismo de uma inconsistente posição hermenêutica, o aspecto calculado da narrativa e seu, o procedimento por repetições de arquétipos preestabelecidos em relação à complexidade da intriga. Mesmo os casos de distanciamento da estrutura habitual da investigação sobre os fenômenos e os comportamentos da burguesia, colocam-se como experimentações calculadas ao redor de construções adaptadas a uma particular situação exterior, como acontece nos contos satíricos e surrealistas de *I sogni del pigro* e de *L'epidemia*, bem como na última fase da ditadura, na utilização de estruturas lingüísticas dialetais nas duas séries dos *Racconti romani*.

Giorgio Squarotti, em seu *La narrativa italiana del dopoguerra*, exemplifica sobre a fragilidade ideológica de Moravia, na citação do texto crítico e teórico sobre o livro de Manzoni, no respectivo *L'uomo come fine*, de 64: "(...) infelizes páginas críticas e teóricas, em particular aquelas relacionadas a *I promessi sposi* (*Os noivos*), de uma extraordinária limitação de informação histórica, de juízo, de penetração dos problemas." (1964:26)

O crítico aponta, ainda, o uso do sexo na obra moraviana, como uma compreensão do escritor do sexo em analogia com a razão ideológica; esta seria a grande ilusão de Moravia, segundo o crítico, no núcleo de sua interpretação de escritor sobre as coisas, ao assumir um comportamento ou um evento qualquer da sociedade, como um exemplo perfeito e absoluto de toda a extensão da sociedade; para Squarotti, o escritor, cercado por sua presunção, une um rigor e uma qualidade estilística que não se compara à sua debilidade ideológica.

A função demonstrativa da trama tende, assim, a ser sublinhada por Moravia, como se o escritor temesse não esclarecer suficientemente os motivos de sua posição nos confrontos de um sentimento ou de um comportamento, como resultado da situação

---

<sup>15</sup> ELKANN, A *Vida de Moravia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. P. 153.

social; então, aparecem as concatenações típicas da trama moraviana, que, em sua calculada estrutura, tendem a uma sucessão de fatos e ações, que partem de textos meticulosos até alcançar o grotesco dos acontecimentos.

O comportamento de Moravia com os seus personagens é de estranheza, já que não parece haver o menor traço de cordialidade entre narrador e personagem. A marca de frieza que geralmente é associada a Moravia é o indicador de uma visão de profunda negatividade sobre o mundo. De tal modo que “indiferença” e “tédio” parecem ser atributos do narrador antes que do personagem.

Os intelectuais moravianos podem assumir, em vários casos, o olhar do narrador e, expressarem o ponto de vista do escritor. Assim acontece com a figura de Michele, apresentado como um estudante em *Gli indifferenti*, ou daquela de Dino, artista, em *La noia*. Falta de ação e crueldade são dois pontos elevados da narrativa de Moravia. E mesmo quando o escritor tenta seguir por caminhos novos, como em *La romana*, em *La ciociara* ou nos *Racconti romani*, mantém a dimensão “épica”.

Reinterpreta o neo-realismo segundo a sua poética, a qual se afirma por completo com *Gli indifferenti* e, trinta anos depois, é retomada em *La noia*. Mas não é uma simples retomada, é também uma discussão nos termos de uma linguagem posterior à experiência neo-realista, de um modo que a aproximação dos dois romances serve para se tomar contato não apenas com uma poética, mas sobretudo o rumo que esta poética tomou no curso da longa produção narrativa.

Os romances de Moravia são construídos sobre a base de três elementos fundamentais: um personagem-chave; uma série de ambientes escuros, sórdidos, estranhos; uma trama freqüentemente externa. Em *La noia* os três elementos são claros. O personagem-chave é um jovem pintor que não se lembra de seu ofício porque sente uma intensa incapacidade na comunicação com as coisas, com os homens, com o mundo externo. O pintor possui a característica fundamental de um personagem moraviano, que dispersa na totalidade de sua análise intelectual cada possibilidade de ação. Mas, ao mesmo tempo, não é possível não reconhecer os outros elementos. Os ambientes possuem duas faces: aquela sórdida da casa de sua modelo e amante, aquela suntuosa, senhoril mas não menos repugnante da casa da mãe do pintor. Enfim, a trama romanesca não falta,

com as possibilidades da culpa da amante, com os sucessivos estados de ânimo do ciumento pintor, com a aceitação da traição, com a catástrofe final.

É de grande relevância citar a questão sobre o romancista em direção a uma concepção que encara o movimento do mundo sobre dois planos de “normalidade” (termo encontrado em diversos textos de Moravia). Normalidade significa aquele sistema de crenças, de hábitos, que um indivíduo se encontra a participar em uma vida coletiva. Uma normalidade inferior, aquela pequeno-burguesa de certos personagens de *Gli indifferenti*, feita de hipocrisia, vaidade, sensualidade, ou seja, de falta de valores, e uma normalidade superior, com os valores da dignidade, da honra, da retidão, do protagonista Michele.

Há uma maturação das questões básicas dos romances moravianos desde *Gli indifferenti*. *La romana* narra a vida de uma prostituta. Adriana, uma jovem e bela mulher do povo, pressionada pela mãe a tornar-se modelo, possui como ideal de vida, casar e constituir uma família. A normalidade portanto, para Adriana, consiste mesmo naquele sistema de vida pequeno-burguês, feito de normas e gestos repetidos cotidianamente. Mas, este mesmo ideal de vida, leva a protagonista para um caminho totalmente diferente. Na realidade, o mesmo ideal do noivo de Adriana é aquele de sua própria mãe: o ideal da riqueza e de viver sem trabalhar. É natural que, em uma situação similar, a protagonista, quando vê a perspectiva da normalidade pequeno-burguesa desaparecer, se dirija à outra perspectiva, de fugir da miséria se utilizando da própria beleza. A situação de *Gli indifferenti* se transforma. Aquele mundo que a Carla e a Michele parecia insuportável, constitui, ao invés, o ideal de normalidade de Adriana e um ideal de vida mesmo para a sua mãe.

Passado de um ambiente pequeno-burguês para um popular, Moravia modifica os pontos de vista e portanto mostra sob outro foco os vários planos sobre os quais são dispostos as aspirações e os comportamentos dos indivíduos. Uma vez concebida a normalidade como imediatez e ausência de problemas, a natureza se torna o lugar ideal de uma normalidade perfeita: as plantas, os animais, até mesmo os minerais vivem a sua história sem se colocar jamais o por quê de sua existência. Há, então, um comportamento de atração e de repulsa: há inveja daqueles que sabem viver com imediatez ao mesmo tempo que se rejeita viver como eles. Tal comportamento remete

também ao sexo. Em *Gli indifferenti*, o impulso sexual era uma característica da normalidade, da adequação a um modo de agir comum, ao modo de viver pequeno-burguês.

*La romana* é um romance pontual na carreira de Moravia, e não apenas no sentido ideológico. São colocados em relevo alguns elementos novos ou ao menos mais aprofundados em relação a *Gli indifferenti*: a normalidade consiste em viver diretamente sem se questionar sobre as dúvidas da vida. O máximo de normalidade pode ser alcançada pela natureza, em seguida pelos homens que estão mais próximos desta natureza, ou seja, o povo, em seguida pelos burgueses que aceitam sem discussão as normas e os gestos de sua vida; em uma segunda instância, que não apenas aceitem a imediatez da vida, mas compreendam que a história dos homens e a sua vida não tem nenhum sentido ou razão; finalmente, que não é possível contrapor a esta normalidade, uma outra normalidade fundada sobre valores ideais do homem: porque a primeira é um fato real, a outra é uma pura invenção intelectual destinada a cair ao primeiro golpe. O homem que não se resigna está destinado a viver na incerteza, em uma condição de infelicidade.

Em *Il disprezzo (O desprezo)*, a normalidade coincide com a barbárie, mas a esta se contrapõe, pela primeira vez, o protagonista com a sua consciência civil e o fato de não sair derrotado por ela. A alucinação final, na qual a esposa do protagonista lhe aparece novamente apaixonada e quase arrependida, é uma simples alucinação, mas simboliza o triunfo da civilização sobre a barbárie. Aquele triunfo que na realidade é impossível.

*La ciociara* não representa apenas o momento mais avançado da ideologia moraviana, mas oferece o caminho para compreender os aspectos específicos de toda a arte do escritor. O argumento do livro gira ao redor de uma comerciante romana, uma camponesa esposa de um homem muito mais velho que ela e que cedo se torna viúva e de sua filha, Rosetta; as duas mulheres em questão, deixam Roma, sua casa e seu comércio, durante o último período da guerra em direção às montanhas próximas a Fondi. Elas vivem meses de sacrifícios, esperanças e ilusões, juntamente com outras pessoas, que também abandonam a normalidade de suas vidas, para nas montanhas aguardar a paz e a libertação: amadurecendo também uma nova consciência através dos discursos cotidianos

de um jovem intelectual antifascista, Michele. O jovem é assassinado por uma das últimas patrulhas alemãs em retirada e as duas mulheres, finalmente livres, se encontram com um grupo de soldados marroquinos que pontuarão o momento do abuso sexual. Na filha o choque do estupro, mais violento até por sua simplicidade e ingenuidade, leva Rosetta a perder qualquer pudor e a se oferecer a todos os homens que encontra, até que, no caminho de volta a Roma um novo choque (o assassinato de seu último amante) não lhe restitui um equilíbrio.

Neste livro as novidades são maiores. A questão da normalidade em Moravia, rejeitada por ser falsa em sua medida burguesa em *Gli indifferenti*, torna-se objeto de atração e repugnância em *La romana*, enquanto coincide com a vida sem questionar as razões disto, e torna-se aspiração a um mundo superior em *Il disprezzo*. Em *La ciociara* a normalidade coincide com um modo de viver civilizado, aquele do mundo em paz, mesmo com todos os limites inerentes aos contrastantes interesses dos homens. A anormalidade é a guerra, é a condição humana durante os nove meses de ocupação alemã, quando o tecido da sociedade italiana pareceu totalmente desagregado e as bases da convivência social, as leis, o Estado, os direitos fundamentais do cidadão, estavam reduzidos. Nesta dimensão histórica real, os dois termos adquirem, pela primeira vez, o significado de uma autêntica contraposição de valores. A aspiração à normalidade, isto é, a aspiração à paz, a negação das graves condições impostas pela guerra, indica em primeiro plano o que há de melhor no coração dos homens: a solidariedade com os semelhantes, a resistência mesmo que seja passiva à ocupação estrangeira, a defesa dos afetos e dos sentimentos fundamentais, a capacidade ao sacrifício e ao heroísmo, enfim, a luta consciente por um mundo mais justo e humano. A condição da guerra aflora, ao invés, os instintos bestiais descontrolados, confia ao capricho da vida e da morte, aniquila a honestidade, faz triunfar a violência, o furto, o estupro.

*La ciociara* adquire um equilíbrio e uma organização que as obras anteriores do escritor ainda não haviam alcançado. O personagem principal, a mãe, representa o italiano médio, o popular com suas qualidades e seus limites. Ela é uma mulher comum, que ama a casa e a loja em que trabalha, mas sobretudo a filha, que possui uma honestidade profunda, mesmo se, como ocorre mesmo às pessoas comuns, não é alienada dos compromissos com a própria consciência, que, na situação excepcional dos nove

meses de ocupação, possui como única aspiração o retorno à normalidade e não se deixa corromper: e à mesma normalidade retorna quando, finalmente, observa à distância Roma e o símbolo de sua vida cotidiana.

Em *La romana*, há também a procura por uma vida normal com um marido, uma casa, filhos; mesmo Marcello de *Il conformista* desejava construir uma vida igual à dos outros. Mas em nenhum dos dois casos a normalidade se revela: a primeira torna-se prostituta e se envolve em um furto, com um assassino e um complô político; o outro torna-se agente da polícia política e organiza o assassinato de um notório foragido. Não menos significativo é o personagem Michele. Ele também corresponde a um fantasma longamente perseguido, que aos poucos foi se tornando mais preciso e definido. Michele é o intelectual antifascista, que submete os seus interesses e as suas tendências pessoais àquelas que ele considera imperativos ideais. É um personagem utópico e asceta.

O personagem Giacomo de *La romana*, na realidade, tem na figura de Michele o seu grande ideal. Giacomo é complicado e deseja ser casto, enquanto Michele é retilíneo e é casto verdadeiramente; Giacomo não sabe explicar as razões dos valores nos quais acredita, Michele cumpre uma obra de educação em relação à Cesira e sua filha; Giacomo trai os seus ideais no primeiro conflito violento com o chamado dos próprios interesses individuais, Michele não possui nenhuma incerteza nem mesmo frente à iminência da morte; Giacomo acaba com a própria vida desesperado com aquele mundo ideal construído em uma simples base intelectual, enquanto Michele morre como um santo e seu mundo ideal é apenas a projeção do mundo real que precisa ser compreendido, com a luta e o sacrifício. Michele talvez seja o único herói positivo de toda a narrativa moraviana.

O ambiente em *La ciociara*, assim como em seus romances anteriores, é um ambiente corrompido e desagregado. Mas, tal desagregação não se deve a uma escolha do escritor, mas corresponde a uma experiência histórica real que constitui um traço típico da Itália contemporânea, cuja face, seja física ou moral, não pode apagar o caminho deixado pela guerra. Desta vez, com exceção das últimas cinquenta páginas, a degradação e a desagregação da sociedade não são encaradas com complacência e participação; a estas questões Moravia não reage, como em outros casos, com uma sensação de desgosto, mas exercita sobre estas um juízo e, na luta entre os princípios e a corrupção deles na

excepcionalidade das histórias, a sua simpatia se aproxima dos primeiros, que, através do sofrimento triunfam.

Em *La ciociara*, as posições ideológicas iniciais de Moravia sofrem uma reviravolta. Isto não exclui que existam em Moravia algumas constantes que o acompanham através de toda a sua produção. Mas indica que o escritor não permanece fixo em algumas instituições iniciais e se move através de um dinamismo interno, de forças dialéticas contrastantes que existem em seu mundo. No centro da obra moraviana há o problema da normalidade, compreendendo com tal termo, aquele tecido de crenças e hábitos, de gostos, valores morais e impulsos físicos, em que um indivíduo se encontra na participação de uma vida coletiva e se sente em contato com uma realidade.

Tal normalidade se apresenta de maneira equivocada, hipócrita e repugnante em sua dimensão burguesa; adquire o fascínio do primitivo e do selvagem, da vida sem reflexão como os animais e as plantas, em sua dimensão popular; torna-se um valor real como reconstrução dos sentimentos elementares da sociedade humana como a honestidade, o amor, a família, a liberdade, quando se coloca em uma dimensão histórica. Há então, vários planos da narrativa moraviana. Aquele da análise da sociedade burguesa em sua íntima corrupção, análise que, não se apoia em um sistema de valores ideais contrapostos àquela desagregação, não alcança nunca a denúncia (o realismo crítico do século XIX), mas arrisca assistir à queda do autor no turbilhão que representa. Em segundo lugar, há o fascínio pelo elementar, pelo imediato, que se encontra distribuído nas obras moravianas, mas que dá vida a uma espécie de poema da naturalidade nos dois volumes dos *Racconti romani*. Neste caso a análise abandona os ambientes pequeno-burgueses e investe naqueles populares: o povo é visto como natureza não como consciência: a superstição, a descompostura, a inércia, o instinto, a esperteza, o lugar comum, a ignorância. Em terceiro lugar, passando do objeto ao sujeito, a representação do intelectual burguês alienado, que não sabe como aderir ao ritmo da existência comum, que não contrapõe à sociedade que nega um sistema de valores diversos, capazes de dar um novo significado à vida.

Um autêntico desejo de normalidade, uma nostalgia dos sentimentos simples e verdadeiros, uma real aspiração a um mundo superior daqueles considerados os valores fundamentais. Talvez seja o filão mais escondido, aquele que Moravia cobre com pudor,

aquele que lhe permite se dirigir ao coração dos homens, colher algum movimento real de sentimento e paixão. Tal dimensão histórica é, antes de tudo, aquela autobiográfica e, em alguns casos, como em *La ciociara*, se alarga até a compreender a alternativa dramática e fundamental do mundo moderno, suspenso entre a paz e a guerra.

No século XIX a crença na objetividade do mundo externo permitia que os romances fossem construídos sobre personagens objetivos, que falavam em terceira-pessoa, isto é, permitia uma narração direta; segundo Moravia, este tipo de narração seria totalmente inverossímil e convencional aos olhos do leitor. A primeira-pessoa, ao contrário, se impõe com o personagem que se identifica imediatamente com o autor e se aponta a narração indireta, isto é, a narração dos fatos, das ações, dos gestos e sentimentos não como aconteceram mas como foram compreendidos pelo personagem-autor, como se refletiram em sua consciência.

A crítica é geralmente contrária sobre a fala de Cesira em primeira-pessoa. A sua força de raciocínio parece normalmente não ser adequada às circunstâncias. O autor exprime através de Cesira as suas convicções. Para muitos, é de fato passível de crítica a transparência das idéias do autor; para outros, ao invés, Cesira conta com uma linguagem que espelha o seu estado de espírito e portanto se exprime em uma prosa muito pouco literária. A narração em primeira-pessoa auxilia certas passagens não tão profundas. E ainda a opinião de quem não acredita no valor de uma mulher de origem camponesa e literata; este segmento da crítica aponta um erro do escritor ao carregar Cesira de uma complexidade psico-religiosa que não lhe pertence.

## 2.5 O ROMANCE ITALIANO E A CRISE DE CONSCIÊNCIA

A ação que constitui o objeto da narrativa é antes sugerida, que descrita. Mesmo Flaubert ou Proust não dizem tudo sobre um dado argumento, já que muitas coisas devem ser registradas pela recordação, pela imaginação do leitor. Normalmente, é no interesse do escritor que a verdade absoluta de uma narrativa cresce para além de sua matéria visível. A outra maneira de proceder consiste na exposição de uma situação em todos os detalhes visíveis, um argumento em todas as suas implicações, uma história em seu completo desenvolvimento dos momentos sucessivos; não somente na observação sobre uma cena com um meio indireto, com alusões, mas ao colocá-la sob os olhos; consiste na colocação de todos os fatos, dizer tudo, e que o espírito não sofra a tentação de completar a cena com detalhes cuja presença pareça necessária. Os romances e novelas de Moravia transmitem esta única impressão de realidade compacta e integral. Se o romance clássico pode ser comparado a um “longo passeio”, o gênero que oferece a leitura de uma obra de Moravia se assemelha àquele feito pelo preparo de um enredo compacto e direto. O estilo de Moravia consiste em não apresentar aos olhos do leitor algo que não seja realmente necessário, na conclusão do horizonte de perguntas, na descrição, não do possível mas sempre do real, do caráter sólido das coisas.

Moravia não permite por nenhum momento que a estrutura narrativa seja distorcida por elementos cuja descrição se prolongue em um tempo maior que o necessário; juízos sintéticos imprimem no espírito do leitor um conjunto de pequenos elementos de uma realidade flexível e inconstante. A descrição é integral, enquanto integra as diversas circunstâncias de um acontecimento em uma representação global e sintética. Nas obras de Moravia, uma descrição mais breve serve para transmitir a impressão de realidade compacta e integral. Submeter-se continuamente ao conteúdo inteiro de um romance, dizer tudo sobre a ação à medida que essa se desenvolve, são técnicas teatrais evidentes na narrativa moraviana. O próprio autor chega a declarar que escreveu *Gli indifferenti (Os indiferentes)*, o seu primeiro romance, tentando unir o estilo romanesco ao dramático; Moravia procura obter a síntese que realizam em teatro o autor mais o adaptador do texto, seguido pelo cenógrafo, ou seja, por todos os membros envolvidos com o texto de origem e a possibilidade de sua representação. A questão

principal para o escritor dramático é não colocar nada na boca de seus personagens, não imaginar para eles gesto algum, nem introduzir detalhes no roteiro que não sejam perceptíveis ao espectador. É compreensível então, como Moravia, cuja necessidade de dizer tudo sobre um argumento nasceu de uma atitude mental profunda, tenha sido seduzido por uma técnica que torna possível a representação global e simultânea de todas as circunstâncias de uma ação. Várias passagens de *Gli indifferenti* refletem a aridez das múltiplas indicações da direção teatral. As elipses utilizadas no texto do romance, evitam a descrição daquilo que é inútil descrever, reforçando assim, o caráter integral da representação.

Moravia em uma obra, distingue a substância e a forma, pois afirma que o conteúdo de um romance pode muito bem se encontrar isolado do revestimento estético que o recobre, e assim isolado, tornar-se um objeto da consciência intelectual. O romancista evidencia que é ele, Moravia, o primeiro crítico de suas obras, e que o trabalho de criar um romance se reduz para ele ao trabalho de reagrupar ao seu redor uma idéia ou uma ação, a um argumento examinado por todos os seus aspectos com inteligência crítica, as imagens, os ritmos que darão a este argumento a aparência sensível própria das obras de arte. O estilo integral se explica então através da necessidade de esclarecer a fundo o argumento escolhido, tão a fundo que não permaneça mais nada o que dizer sobre o argumento em questão, não apenas ao autor, mas também ao eventual crítico. Esta necessidade de exaurir as situações humanas expostas em um romance é uma espécie de gerador que envolve Moravia, como uma matéria densa, o seu vocabulário preciso e direto.

A estética de Moravia e o movimento espiritual que a dirige expõe um local considerável na escolha dos argumentos. E esta acentuação é compreendida em dois sentidos bem distintos: primeiro, um tradicional, em que um romance é antes de mais nada uma narrativa particular que aponta a personagens definidos; o outro, se refere à inspiração moraviana; para Moravia os únicos argumentos interessantes são aqueles que podem ser completamente explorados; o que não pode ser dito integralmente não vale a pena ser dito; é necessário dizer integralmente as coisas que os escritores precedentes disseram apenas parcialmente ou por alusões, mas que por sua natureza comportam e necessitam do estilo integral.

No primeiro sentido, a importância da escolha dos argumentos explica a importância do romance breve *L'amore coniugale* na obra completa de Moravia. Um romancista que faz em primeira-pessoa a narrativa de seu amor conjugal, narra como, para escrever algumas obras que tinha em mente, tenha se fechado com sua esposa em uma casa de campo, até que a obra estivesse pronta. Este escritor fictício tinha sempre perseguido o trabalho de criação literária; e não estava distante de acreditar-se incapaz de concluir qualquer obra. Encorajado pela indulgência de sua esposa, se coloca a trabalhar exaustivamente, mas percebe também que a proximidade da esposa o enfraquece para o trabalho intelectual. Nada mais que alguns poucos personagens no romance; a questão interessante do romance citado é a relação entre a atividade sexual e aquela intelectual, discutida entre o casal em termos abertos, discutem sobre uma questão que Moravia demonstraria como ligada interiormente à existência dos personagens. Neste romance há um argumento, mas segundo alguns críticos da obra moraviana, carece de um tema. O mesmo poderia ser dito sobre *Il conformista* e da única comédia escrita por Moravia, *Beatrice Cenci*, drama da crueldade e do tédio. No desejo de dizer tudo sobre um argumento, a Moravia ocorre escrever o mínimo para a compreensão integral do argumento.

Moravia, sem ser naturalista nem cínico, não se mostrou nem mesmo alusivo ou misterioso. O tema do amor é convincente a um escritor integral; Moravia possuía uma grande necessidade em dizer tudo sobre um argumento escolhido, mas é notável que a sua escolha tenha recaído quase sempre sobre um argumento que fizesse qualquer referência ao relacionamento físico. Em primeiro lugar o tema do amor havia sido até então protegido da exploração minuciosa, e mesmo aquela zona sugestiva que os escritores criavam ao redor de questões amorosas fazia parte da convenção que assegurava ainda por séculos o uso literário deste tema; em segundo lugar as investigações do estilo integral não apenas completavam a representação do amor, mas a transformavam. No amor nem tudo pode ser dito, em parte ou integralmente (não do ponto de vista da moral, mas do ponto de vista da psicologia ou da filosofia). Moravia suprime portanto do campo romanesco o amor não descritível; transforma o amor em uma totalidade que deve ser dita. Enfim, se a representação do amor em Moravia se encontra exaurida é porque ele reduziu o campo no interior do qual esta se exercita. A

estética de Moravia permanece particularmente impotente frente ao problema do grande amor. Mas, é o perigo ao qual não podia fugir uma arte sintética, toda direcionada no esforço de representar uma situação em sua totalidade.

A necessidade de comentar um pouco mais sobre a capacidade do romancista em exaurir uma situação humana, em todos os seus detalhes visíveis, torna-se vital, já que a frequência e a persistência de alguns temas e a ausência de outros esboça um perfil muito próximo do ponto de vista moraviano. O sentido de indiferença, primeiro tema desenvolvido por Moravia, e transformado depois no sentido de solidão e de impotência característico de todos os seus romances. A indiferença de Michele, o personagem mais “indiferente” em meio a uma coleção de espectros inconsistentes como Mariagrazia a mãe de Michele ou Leo, seu amante. Moravia, aos dezessete anos, e muito antes de seus ilustres contemporâneos franceses, descobriu que a crise dos valores morais que ocorria aos eventos do século destruía os meios e as razões de ação. Michele, porém, não pensa em transformar, como um Camus, a sua debilidade em revolta consciente, de apagar, como um Sartre, o seu tormento em uma náusea filosófica do ser. Moravia não é filósofo e o seu propósito não é de reconstruir uma nova moral sobre uma moral superada, mas de manter certa distância em relação a cada moral. Para o romancista o mundo moral coerente é um mundo convencional, cujas leis são independentes da vontade do escritor; e estas leis e este determinismo, que existem a parte, não têm necessidade de serem ditos para se encontrarem presentes no espírito do leitor.

O amoralismo de Moravia não é uma atitude moral que implica um empenho pessoal; este amoralismo reflete uma impossibilidade de artista em se interessar em qualquer coisa que não tem necessidade de ser expressa; o mundo moral coerente, supondo que se realize em uma perfeita harmonia, não seria mais que uma caricatura, uma paródia da arte. Após *Gli indifferenti*, por uma espécie de pressentimento daquilo que será a sua obra futura, Moravia faz da realidade sexual o único movimento possível da ação, porque em meio ao estilo banal dos ‘indiferentes’, a descoberta do fator sexual enquanto ponto de partida da ação se acompanha à descoberta do corpo enquanto ponto de partida do estilo preciso do futuro Moravia. O contrário da indiferença não será nunca, para os heróis moravianos, uma consciência moral coerente; apenas o reconhecimento sem reserva do fator sexual permitirá o resgate desta indiferença e de aderir novamente à

realidade; e fazendo do corpo uma última verdade, o romancista encontrará em apenas um único instante o meio de reduzir o universo ao universo palpável, e de oferecer à capacidade investigadora de seu estilo uma matéria explorável. Mas o reconhecimento sem reserva do fator sexual não podia ser imediato, já que isto supunha uma investigação preliminar das possibilidades do coração humano. Depois de *Gli indifferenti*, romance da renúncia e da resignação, Moravia escreve *Le ambizioni sbagliate* (*Ambições erradas*), romance da participação (os homens arrasados por seus desejos e por suas ambições ao estado de passividade que havia oprimido o personagem Michele, estavam para se mostrar capazes de estabelecer entre eles relações de compreensão).

A verdade é que uma relação harmoniosa com o mundo e com os outros é impossível para os heróis moravianos, cada um está fechado no círculo venenoso da solidão, o choque dos valores morais arrastou consigo a ruína dos sentimentos. As exigências da ação dramática, tão fortes no primeiro romance de Moravia, quanto a escolha dos personagens-fantoches, sem dúvida explicam como cada valor positivo e poético seja negado aos momentos de silêncio e de imobilidade. Mas neste comportamento sobretudo espontâneo do romancista, há também o indicador de uma intolerância profunda em relação a tudo isto que é contemplativo. A ironia de Moravia não se exercita apenas contra a estupidez de um personagem, escolhido para este exato propósito, mas contra um comportamento que não pertence exclusivamente; Moravia possui uma bela reflexão sobre os camponeses e as pessoas simples. A contemplação, além de cada finalidade, é uma das possibilidades fundamentais do coração humano, mas Moravia a ignora por completo. Quanto ao homem solitário, Moravia não prova mais que piedade e frieza por ele. O fato é que em relação a cada forma de solidão, a solidão contemplativa do homem em meio à natureza ou a solidão introspectiva do homem que procura em si mesmo o segredo de seu destino, Moravia prova a mesma incompreensão mundana que se encontra na sociedade, alta e média, que ele representa. A solidão em Moravia é portanto uma dolorosa incapacidade de se comunicar com os outros.

No universo moraviano, sobretudo as mulheres não possuem alma; da maneira como se lançam às relações com os homens, ao mesmo tempo que rejeitam o seu toque, estes personagens parecem ser os adversários reais dos homens. Significativo da monotonia sem esperança desta condição humana, é a constância com a qual Moravia

representa três tipos de mulher. Ou se trata do tipo de mulher de caráter dócil e submisso ('a romana', as cortesãs e prostitutas), ou o tipo de mulher devoradora de homens, ou o tipo de mulher hostil e incompreensível (a mulher do escritor de *L'amore coniugale*, a mulher de *Il disprezzo*, as heroínas gélidas das novelas do segundo período). Não que nenhuma destas mulheres seja incapaz de afeto; mais elas são, ao invés, elegantes e provocantes, mais testemunham ao homem que se aproxima delas uma bondade contínua; além das amantes em declínio e cheias de rancor, estas mulheres reúnem em si uma misteriosa ternura; ternura que esconde traições imprevisíveis, e faz com que o homem se sinta melhor na falta de um sentimento verdadeiro e a impossibilidade de encontrar um plano de comunicação que não seja uma mentira. A mulher se encontra isolada do movimento que emana de seu corpo, e o homem está isolado da absurda e irresistível necessidade que o atrai a mulher. A única verdadeira ligação entre homem e mulher é o sexo.

Em seus últimos trabalhos (*Il disprezzo* em particular), Moravia procura substituir a descrição da relação sexual, o problema da solidão do homem colocado diante de uma mulher que se tornou, por frieza ou desgosto, inacessível; como se, após ter sondado a pobreza intelectual e sentimental do amor sexual, o escritor quisesse encontrar, na falência da relação sexual, ou uma possibilidade de amizade e de sentimentos verdadeiros, ou a morte definitiva, após tantas ilusões e ambições enganosas, de qualquer esperança de compreensão entre os seres humanos. Os elementos contidos em *Il disprezzo* fazem pensar que a esperança está morta, que ainda uma vez o escritor não tenha tido a coragem suficiente de reaproximar as almas.

Moravia se serve da intriga para fechar os seus personagens em um movimento contínuo e indicar o mundo existente além do romance; exclui do romance tudo isto que não faz parte da situação romanesca, e o leitor tem portanto a possibilidade de se representar em cada momento e em maneira sintética no conjunto desta situação. Contudo, algumas obras pertencentes ao segundo momento moraviano, da segunda metade dos anos cinquenta em diante, há menos espaço para a intriga, já que não se concentram mais de dois personagens em cena. Moravia se encontra frente a esta alternativa: de um lado conservar situações romanescas muito precisas que ofereçam um resgate do juízo sintético, mas excluir do romance tudo aquilo que não faz parte da

situação romanesca; por outro lado estender o romance até as dimensões do mundo externo, mas então renunciar a colocar continuamente sob os olhos do leitor todo o conteúdo do romance, enfim, Moravia tem a escolha entre o romance integral e aquele universal.

A solidão moral e espiritual do homem se manifesta ainda com o desejo apaixonado de se confundir com a massa, que Moravia estudou separadamente. *Il conformista* é a história desta nostalgia, tão típica do mundo moderno aos olhos de Moravia. O herói atual, ao contrário dos heróis do século XIX que reivindicavam com orgulho a própria solidão, será o conformista, o homem que deseja se identificar com os outros, ser igual, comunicar-se por inteiro. A lição aparente do livro é que o conformismo intelectual e político, a disciplina ideológica, é uma caricatura risível desta aspiração da alma em relação à harmonia perdida. Moravia não parece acreditar na possibilidade de uma relação com o mundo harmonioso, senão através da comunhão sexual; e que considera a solidão como a pena e o destino do homem.

O romancista que inventa situações romanescas sempre novas para personagens novos, revela uma significativa monotonia na escolha dos lugares. A impossibilidade da relação com o mundo é expressa pela inadequação da habitação com o seu habitante. O homem é um estranho em meio às coisas que o cercam. Os únicos objetos a ter um papel útil na vida dos personagens moravianos são as suas vestimentas: nos quartos, não se vêem as paredes e os móveis, mas as indumentárias, por vezes íntimas, e descritas pelo autor com um cuidado minucioso. Uma peça de roupa ganha consistência, verdade e significado pelo corpo que a utilizou; esta peça de roupa que testemunha talvez, uma única experiência que tenha ensinado alguma coisa ao homem, serve para recordar em qualquer momento uma verdade sólida e consoladora. O tema das casas esqueléticas, corredores vazios, dos tetos muito altos, dos espaços inutilizados, forneceu a Moravia o argumento de uma de suas novelas surrealistas mais agudas, *L'intimità*: dois casais de burgueses, convidados ao baile de uma duquesa, percorrem inutilmente os corredores de seu palácio sem descobrir nem os salões nos quais se dança nem os convidados. Nesta novela, ao invés de uma tentativa kafkiana de sugerir o absurdo da vida, é necessário observar um elemento moraviano sobre um tema tipicamente moraviano, e tratado além de qualquer contexto realista.

Sobretudo em seus últimos trabalhos, Moravia substitui os céus carregados de chuva com os tórridos céus do verão mediterrâneo, o azul distante de uma intensidade implacável e sufocante, este calor imóvel, mais pesado de um temporal. A ausência dos climas temperados, em que o homem esteja próximo às coisas, em acordo com o universo. Os lugares são reveladores da solidão íntima dos seres: como não existem mais que dois ou três tipos de mulheres no universo moraviano, então se encontra continuamente alguns esquemas de habitação, previsto desde o início: são as grandes vilas em meio aos jardins repletos de verde, com espaços vazios criados por salões mobiliados de forma insuficiente; ou mesmo velhos apartamentos encravados em habitações empoeiradas e destacadas do tempo atual; ou ainda alojamentos novos e sem móveis, de paredes uniformes e brancas; ou então pensões de família romanas cujos quartos não confortáveis se abrem sobre lúgubres corredores; nenhum desses elementos transmite a impressão de um lugar realmente habitável, os cômodos são sempre muito grandes e vazios, cheios de espaços inúteis e mobiliário extravagante.

Estas casas de Moravia inspiram um tal sentido de esqualidez que não surpreende que a '*Romana*', por exemplo, sinta a necessidade do sexo com o estudante Giacomo, sobre o tapete empoeirado de uma pensão, na grande sala de espera cheia de móveis inúteis; ou Emilia, a mulher do narrador de *Il disprezzo*, que obriga seu marido a possuí-la sobre o pavimento frio do apartamento vazio em que se preparam para habitar. O episódio de *Il disprezzo*, pode ser explicado através da alegria provada por Emilia em possuir uma casa sua, após ter sonhado por anos com tal situação. Em *La ciociara*, Moravia introduz um episódio similar: a heroína, uma pequena comerciante de Roma, viúva de um marido que nunca amou, antes de se colocar a salvo com a filha, confia o seu pequeno comércio a um carvoeiro que mora em frente ao local. A mulher, Cesira, sabe que este a deseja por um longo tempo, e no momento da entrega das chaves, ocorre o único encontro dos dois personagens, "sobre certos sacos de carvão". Mulher honesta e casta, se oferece ao carvoeiro somente pelo medo e o desespero de abandonar o seu apartamento e a sua pequena loja. O ato sexual aparece assim como a garantia do sentido de posse. O apego que a jovem esposa de *Il disprezzo* ou da pequena comerciante de *La ciociara* possuem por suas casas cria a necessidade de uma confirmação do desejo físico.

O fato sexual possui esta vantagem inestimável em um mundo em decomposição, no qual os valores morais se chocam com o ódio e o desprezo, ou lentamente na indiferença e o conformismo. Toda a investigação de Moravia sobre as possibilidades do coração humano e as oportunidades de reencontrar um mundo coerente e harmonioso devia conduzi-lo ao reconhecimento sem reservas e único do fato sexual. Como o olhar de Agostino, postado atrás da janela para espiar a prostituta, acompanha no princípio com indolência o corpo da mulher que se desenha; assim a insinuante investigação de Moravia culmina com a aparição do sexo. O sexo em sua realidade material se encontra lá, completo e pleno. A imaginação de Moravia obedece a leis constantes que traem uma necessidade que já não é física mas espiritual de descobrir, em qualquer lugar do universo criado, certezas indestrutíveis. O sexo, mais que qualquer outro elemento do universo moraviano, não é um fim a si mesmo, objeto de contemplação; o sexo, antes de tudo, é o instrumento da relação com o mundo, é isto que permite ao homem entrar em contato com os outros e com as coisas, e de descobrir, além da solidão moral e intelectual, uma possível fraternidade, uma participação comum. A questão sexual em Moravia não pode ser dissociada da questão da relação com o mundo, e isto porque, apesar de certos críticos, que declaram pessimista uma visão do homem fundada sobre os lados inferiores de sua natureza, Moravia é um escritor otimista. As prostitutas abundam em sua obra: da heroína de *La romana* às cortesãs cansadas (*Stanchezza di cortigiana*), das tímidas debutantes (*L'ufficiale inglese*) às pensionistas de *Il conformista*, enfim, todas representam, entre humanidade feminina de Moravia como de costume áspera ou de uma elegância glacial, a doçura, a bondade. No contato com as prostitutas, o homem entra em uma plena relação com o mundo.

Moravia teve a sua formação em uma época na qual ninguém podia ignorar as descobertas de Freud; estas começavam a fazer parte de toda cultura intelectual e filosófica séria; contudo, ele não necessitou ler em detalhes Freud, para ser persuadido pela verdade íntima do freudismo, não teve nem mesmo a necessidade receber de Freud uma revelação proveniente de seus próprios meios. Há uma conjunção profunda no caso de Moravia: a conjunção de uma experiência subjetiva e de uma doutrina popular. Moravia faria sozinho as mesmas experiências, e chegaria às mesmas conclusões sobre a prioridade do fato sexual, mas sem o apoio intelectual na leitura de Freud ou na

consciência do freudismo, não escreveria a sua obra com a mesma intensidade e os seus escritos não teriam aquela característica de afirmação positiva e irrefutável. A obra de Moravia permite portanto precisar aquilo que se entende por influência da psicanálise em literatura. A psicanálise não é para o escritor a nascente da consciência do homem; se o escritor tem a necessidade de atingir as suas informações sobre a natureza humana de um filósofo, é sinal que nele não há a essência que compõe um artista. Mas pode encontrar ao invés no filósofo uma confirmação intelectual objetiva, sem a qual o seu trabalho de artista permanece um esboço subjetivo incompleto.

O freudismo, como tema geral de inspiração, é comparável ao marxismo, examinado este também além das teses particulares de Marx. Como Marx mostrou que sob a aparente simplicidade das relações econômicas, se escondem as realidades do trabalho pela via do capital, então, Freud mostrou que a idéia convencional que se faz das relações entre os seres e das relações entre as diversas atividades da vida humana, deve ser submetida a uma completa revisão.

O problema do tempo, da dispersão de todas as coisas, é completamente estranho ao freudiano Moravia. Ele não submete o ser-humano à prova do cotidiano. Ele parece não se contentar, em suas narrativas, de contar a história particular de um casal, mas pretende jogar um novo foco sobre a natureza da relação conjugal. Enfim, o envelhecimento do casal, a velhice sem tragédia, com o envelhecimento da paixão, joga um foco ainda maior sobre o problema da vida em comum. As relações entre os seres humanos revelam a sua natureza através do tempo, através do hábito e do tédio; um dos limites da inspiração freudiana é que força o romancista a escolher um momento de crise para estudar os seus personagens, pressiona-o a reforçar os eventos e os sentimentos. Em *L'amore coniugale* há a investigação moraviana sobre a sexualidade conjugal e demonstra como é suscetível de assumir uma orientação diferenciada. O narrador fictício, protagonista desta história, não conhecia muito bem a própria esposa, nem a natureza da relação conjugal. Era uma idéia falsa do amor, acreditando ser o amor uma exaltação, e escrever sobre o amor fosse um estado excepcional. O herói de Moravia descobre aos poucos o seu erro, graças ao comportamento de sua esposa. Assim, o romance se transforma em uma nova contribuição em seguida a *Agostino*, à crítica do amor romântico e idealista; é uma celebração do amor cotidiano, regulador da vida, base da

atividade humana. A descrição do amor moraviano é aquela do amor-crise, o amor condicionado ao tempo.

Freud ainda inspira o romancista em seus aspectos acerca da verdadeira análise das relações que existem entre pais e filhos. Na realidade existem os sentimentos mais difíceis de confessar. O freudismo auxilia no exercício de aprofundamento da consciência de uma relação cuja natureza não era totalmente desconhecida. Enquanto o problema da relação entre pais e filhos é novo até mesmo na formulação; em *Agostino*, a relação que existe entre mãe e filho é de natureza psicológica e afetiva, ao menos do ponto de vista de Agostino, o protagonista. Em *La disubbidienza*, que poderia parecer o romance da revolta de um adolescente, este adolescente não se revolta mas em um aspecto mais profundo, desobedece. Desobedecendo, o adolescente Luca não tem a intenção de se afastar da autoridade dos pais, algo que o tornaria autônomo, mas substituir a relação oficial com os seus pais, que para ele não possui nenhum significado.

Moravia deseja mostrar que existem duas razões psicológicas nitidamente separadas; a mesma pessoa pode ter consciência de sua natureza real das relações entre homem e mulher e não conhecer a verdadeira natureza das relações entre pais e filhos. A relação mãe e filha, que Moravia analisou em *La provinciale* e em *La romana*, intervém um elemento novo; o dinheiro, com um valor afetivo. A relação de mãe e filha considerada como um entendimento puro, no qual as preocupações ligadas ao dinheiro não teriam lugar algum, faz parte da mesma inocência que domina as relações familiares. Mas a realidade aqui compreendida por aquela ingenuidade oficial não é uma realidade sexual; é uma realidade ligada ao dinheiro.

Não se pode afirmar que o personagem da mãe em *La provinciale*, aconselhe a sua filha a casar por interesse com um homem que não ama; nem que em *A romana*, a heroína seja forçada pela mãe a se prostituir. As mães moravianas, longe de simbolizarem seres mundanos e interesseiros, são modelos de doçura e resignação materna. A relação com o dinheiro que estas impõem às filhas, não é uma relação precisa. O dinheiro constitui a essência do sentimento que as mães remetem às filhas. Esta intrusão do dinheiro na intimidade da relação humana não diminui esta relação. As mães sonham com a felicidade das filhas, e se sentem pessoalmente atraídas pelo dinheiro porque não desejam ver o seu próprio sofrimento estampado nas próprias filhas. Mais que a relação

entre marido e mulher, mais que a relação entre pai e filho, a relação entre mãe e filha é o tipo de relação humana tornada relação de dinheiro, e isto não sob a pressão de circunstâncias extraordinárias, mas espontaneamente, pela mesma natureza das coisas e dos seres. Moravia retomou, em *La ciociara*, a análise da relação entre mãe e filha, contudo, desta vez, a fome joga como um elemento mediador, já que as duas mulheres fogem de Roma, no inverno de 1943-44, e alcançam as montanhas do Sul, em que a fome toma o seu espaço como elemento principal. A relação entre mãe e filho é um campo de estudo privilegiado para a psicanálise. Em *Agostino*, a psicanálise não é visível, mas difusa por toda a narrativa. Se a relação sob o olhar do filho é um primeiro esboço da relação sexual, a relação sexual completa é uma recordação da relação filial. Em *Agostino*, a perturbação do jovem rapaz na proximidade com a mãe é um sinal de um primeiro desabrochar dos sentidos, mas esse desabrochar é o sinal de um retorno a algo muito mais antigo, ao tempo passado no ventre da mãe. O personagem de *Le ambizioni sbagliate*, perde a mãe muito jovem, e continua a ter por ela um culto exaltado, e descobre sem muito espanto que a sua paixão de jovem amante por outra mulher se confunde em seu espírito com aquele culto.

Ao mostrar com constância este tema do amante que protege e dispensa o prazer, Moravia demonstra a relação sexual entre dois seres, reduzida a sua elementar base de relação sexual, não forma uma relação humana suficiente. A inspiração freudiana não está portanto disposta a introduzir um elemento sexual em que a boa consciência oficial não a observe, mas ao contrário, diminuir a importância do sexo em uma relação fundada antes de tudo sobre uma nostalgia do ser, sobre uma apaixonada aspiração a uma felicidade durável. Moravia, segundo os seus críticos, em toda a sua obra fugiu do tema do encontro entre dois jovens apaixonados; e esta fuga é quase em todos os casos sinal de uma carência poética e filosófica do autor. Contudo, Moravia talvez quando imagina dois jovens apaixonados, não os enxerga como seres capazes de desenvolver outra relação que não seja a sexual. No amor, o homem teria a necessidade de se aprofundar em um universo materno profundo, e não de aportar juntamente com a sua companheira, em uma relação, em um contato que não possui. Teria a necessidade de atingir o gosto pela vida, sem que a sua companheira lhe exigisse algo em troca, já que ele nada possui para oferecer. O tema da prostituta alcança através disto o tema do amor materno, já que é

necessário que a mulher se conscientize de seu tesouro ancestral acessível através do sexo, mas sem um denominador comum com o sexo. *La romana* compreende perfeitamente o que a maior parte dos homens espera dela. As mães moravianas tornam clara a compreensão de que os homens preferem a companhia das mulheres maduras àquela das meninas, já que a companhia das meninas não satisfaz mais que a vaidade.

Mais de vinte anos depois de *Le ambizioni sbagliate*, Moravia retomou o mesmo problema da violência carnal e suas repercussões psicológicas; o modo com o qual tratou o romance revela um total abandono das posições freudianas e uma aproximação a posições naturalistas. A figura principal de *Le ambizioni sbagliate*, parece ter sido concebida por Moravia como um personagem dostoiévskiano, mas, revisto sob o olhar da psicanálise; a protagonista foi violentada, aos quatorze anos, por seu vizinho, e assim, se convence que pelo resto de sua vida será uma criatura arruinada, indigna de ser amada. Moravia tentou representar a relação que a liga a este homem, reencontrado por ela alguns anos depois. A violação do personagem é a chave de seu comportamento. Em *La ciociara*, a filha da protagonista, uma jovem romana, durante os duros anos da libertação da Itália por parte dos aliados, vaga com a mãe pelas montanhas à procura de um teto e de um pedaço de pão e é surpreendida por alguns soldados marroquinos em uma igreja deserta de um vilarejo abandonado. A menina é violentada por vários soldados com uma brutalidade particular, aos pés do mesmo altar, sob uma imagem da Madonna. A mãe a encontra e a descreve:

“[...]deitada, com as roupas levantadas sobre a cabeça que não se via, nua da cintura aos pés. As pernas ainda estavam abertas, como eles haviam deixado, e se via o ventre branco como o mármore e o pelo louro e crespo similar à cabeça de um cabritinho e sobre a parte interna das coxas havia sangue, assim como sobre os pelos. Eu pensei que estivesse morta pelo sangue, ainda que entendesse que era o sangue de sua virgindade massacrada, era mesmo sangue e sugeria idéias de morte”.

(1997:266)

As duas mulheres abandonam o vilarejo e se refugiam em uma determinada localidade de um vale; a filha muda e misteriosa, e a mãe angustiada pelo silêncio da

filha. As duas mulheres se acomodam em uma cabana para dormir, mas ao despertar a mãe se apercebe da ausência da filha. A mãe pensa no silêncio da filha após a violência e imagina as repercussões que este acontecimento poderá proporcionar sobre o espírito da menina:

“Senti um forte medo e pensei que ela tivesse se distanciado pela vergonha e pelo desespero, ou até mesmo que pudesse se jogar na estrada debaixo de um carro para terminar com tudo, em um momento de perturbação”.  
(1997:272)

A mãe tem o pressentimento que a filha, com a experiência da violência, tenha recebido um impacto de tipo freudiano, que poderia também se exprimir com o desejo do suicídio, sobretudo, quando a uma certa distância, escondida atrás de uma rocha, observa a filha caminhando em direção a uma torrente. Se o romance tivesse se concluído com o suicídio de Rosetta, a filha, a conclusão seria conforme a uma visão freudiana do mundo; mas também seria extremamente banal e convencional. Rosetta se aproxima da água, mas não para se suicidar:

“Depois de beber água, ela se endireitou, e se observou um momento ao redor e depois levantou as roupas até a virilha, descobrindo as pernas e, ainda que estivesse distante, me pareceu ver a risca escura do córrago de sangue seco que chegava até o joelho. Ela se agachou com as pernas abertas e depois a vi recolher a água nas palmas e levá-la ao ventre entre as pernas e compreendi, então, que se lavava. Mantinha a cabeça reclinada de um lado e se lavava sem pressa, com prudência, como me parece, despreocupada em expor ao sol e a céu aberto as suas vergonhas. Assim, todas as minhas temerosas suposições desmoronavam: Rosetta deixara a cabana e descera à torrente unicamente para se lavar; e, devo confessar a verdade, provei como uma sensação de dolorosa desilusão. É claro que eu não esperava que ela se matasse; eu temia que ela o fizesse; mas vê-la fazer qualquer outra coisa diferente disso me inspirava um sentimento de desilusão e quase de temor do que pudesse acontecer”.  
(1997:273)

Esta obscura desilusão, provada pela mãe de Rosetta, pode ser a mesma reação do leitor, que um acontecimento tão extraordinário como o estupro, deixará um ínfimo traço no espírito de um ser humano. Rosetta reage de modo natural e até mesmo naturalista, a uma aventura que supunha uma reação violenta. Não se desespera, simplesmente se lava. “ Nos acomodamos em frente à cabana, sobre algumas pedras, e eu abri um par daquelas caixinhas e novamente fui surpreendida de uma maneira obscuramente dolorosa, observando que ela comia com muito apetite, aliás, vorazmente”.

Moravia prova na narrativa de *La ciociara*, uma certa teoria freudiana do trauma; Nesse caso, a cena em que a menina se lava, em seguida a cena do almoço e ainda mais à frente, as cenas nas quais Rosetta se oferece aos primeiros homens que lhe aparecem, não por desespero, mas simplesmente por gosto pela vida e pelo amor, são mais eloqüentes, em seu calmo naturalismo, em sua falta de efeito dramático, que uma grande cena de desespero e desejo de morrer. A nova consciência realista que Rosetta adquiriu, este modo de se encontrar sobre o mesmo plano das coisas que parece ter apreendido pela súbita violência, é mais estruturada que aquela consciência freudiana da violência, mais profunda do que a teoria de *Le ambizioni sbagliate*, a consciência metafísica de sua decadência. Esta observação não poderia se estender a todos os escritores; é uma realidade moraviana usar a psicanálise de modo realista e não de modo metafísico; no caso de *La ciociara*, há a renúncia da psicanálise e um retorno a um realismo de fundo; a experiência do sexo se confunde com uma experiência ancestral, da natureza, e faz de Rosetta um ser humano completo, em harmonia com o universo, cujo desejo de felicidade não será nada além que a sede de provar a riqueza do mundo.

É interessante constatar que este abandono de posições da psicanálise seja contrabalançado por uma ambição antiga em Moravia e colocado em evidência em *La ciociara*: a ambição de pintar um quadro político e social da Itália. Crise alimentar em Roma até o final de 1943, êxodo, miséria das populações montanhosas, ocupação alemã, combates pela libertação em 1944, todos os acontecimentos importantes de um certo período histórico servem de fundo para o romance. Mas, se de *La ciociara*, se remete a *La romana* e, mais atrás ainda, ao velho conto *La provinciale*, se evidencia que, todas as vezes que Moravia escolheu como figuras principais de um romance uma mãe e uma filha, unidas pela relação mãe-filha que se conhece, as escolhe nos ambientes populares

provincianos ou de Roma; o romancista descreve, através destas, os ambientes populares da Itália contemporânea, os hábitos, os sentimentos, as reações. Ao mesmo tempo é notável que em *La provinciale* e *La romana* e *La ciociara* sejam três obras de Moravia nas quais o freudismo possua uma pequena parcela; de tal modo é possível crer que Moravia, para se tornar um pintor social da Itália popular e pobre, coloca de lado as descobertas da psicanálise. Quando ao contrário se trata de pintar os ambientes da burguesia, o romancista escolhe como personagens principais uma mãe e um filho (*Gli indifferenti*, *Agostino*, *La disubbidienza*), unidos por uma ligação de tipo freudiano. As mulheres plácidas, opulentas, de caráter doce, são mulheres do povo, enquanto as criaturas friamente musculosas, distantes, fazem parte da burguesia, e talvez Moravia indique com este detalhe que as primeiras respeitam uma ordem natural, enquanto as segundas levam em seu corpo os estigmas de uma existência falsa.

Moravia jamais escondeu o desejo de se tornar o pintor da sociedade de seu tempo. A crítica aponta *Il conformista* e *La quadriglia delle maschere*, como sátiras frias do fascismo. O quadro político e social da Itália da época da Libertação não é o grande mote de interesse em *La ciociara*, segundo uma outra parcela da crítica. Esta necessidade de estudar a relação mãe-filha no ambiente popular, e a relação mãe-filho, na burguesia, corresponderia possivelmente a uma inclinação do espírito, mais que a um propósito consciente. O narrador de *L'amore coniugale* e o personagem Riccardo de *Il disprezzo*, não pertencem nem ao povo e nem à burguesia, são dois intelectuais. A geografia social do universo moraviano parece portanto, sujeita a leis estranhas: o povo (não são operários e nem mesmo camponeses, mas a pobre gente da cidade) se enquadraria na relação mãe-filha; a burguesia na relação mãe-filho; os intelectuais na relação marido-mulher. Estas correspondências significam que mesmo quando Moravia faz uma pintura objetiva das diferentes classes da sociedade, a sua natureza de artista o arrasta por forças incontroláveis que deformam o pensamento objetivo.

### CAPÍTULO 3

---

DE SICA E ZAVATTINI E A RELAÇÃO COM A REALIDADE

### 3.1 A REALIDADE NO CINEMA

O realismo em arte só poderia proceder de artifícios. O cinema se propõe a criar a ilusão de realidade, contudo, tal idéia constitui a sua contradição fundamental. Partindo da natureza fotográfica do cinema, a idéia de realidade se impõe; a ilusão não se fundamenta no cinema, tal qual se demonstra no teatro, em convenções admitidas pelo público. O realizador cinematográfico, distante de transferir para a tela as convenções teatrais e as imposições do texto, possui toda a liberdade para se apoiar sobre elas.

Nos anos vinte, em oposição ao expressionismo alemão e ao artificialismo hollywoodiano, surge uma atmosfera de realismo em que os filmes russos de Eisenstein, de Pudovkin ou de Dovjenko aparecem como elementos revolucionários tanto em arte quanto em política; neste período já se possui a consciência de que todos os filmes que se propuseram a registrar uma natureza e um universo artificiais em relação ao mundo não o conseguiram.

O escritor siciliano Giovanni Verga é considerado um autor que soube traduzir a realidade popular e a sociedade italiana de modo objetivo; em oposição à cultura oficial, o autor siciliano expõe um tipo de estudo que se presta a compreender as ambigüidades de um povo e de seu país. Desde o cinema falado, pode-se considerar que o cinema percorreu um caminho contínuo rumo ao realismo. O cinema quer oferecer ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade compatível com a estrutura do relato cinematográfico. Com esta concepção, o cinema opõe-se à pintura e ao teatro para se aproximar do romance. O crítico André Bazin em ensaio intitulado “O realismo cinematográfico”(1958), aborda a questão da ilusão de realidade proporcionada pelo cinema:

“Toda estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido e recusado, mas quando se propõe essencialmente, como faz o cinema, a criar a ilusão do real, tal escolha constitui sua contradição fundamental, a um só tempo inaceitável e necessária. Necessária, já que a arte só existe através dessa escolha. Sem ela, supondo que o cinema total fosse desde hoje tecnicamente possível, retornaríamos pura e simplesmente à realidade. Inaceitável, já que ela se faz em definitivo às custas dessa realidade que o cinema se propõe a restituir integralmente.” (1958:120)

Segundo o crítico, a arte cinematográfica se nutre dessa contradição, utiliza-se das possibilidades de abstração que os limites temporais do suporte cinematográfico lhe oferecem. Então, realismo não pode ter em arte senão uma posição dialética, ele é mais uma reação que uma verdade.

À luz das experiências da guerra, da participação dos operários e do povo de modo geral na Resistência, das dificuldades econômicas e da miséria moral e material dos tempos de guerra, os novos literatos observam na literatura dos anos trinta, uma grande distância da realidade da vida. Na melhor tradição do verismo e do naturalismo do século XIX, tanto a filmografia quanto a literatura do neo-realismo afrontaram em muitas obras o problema da miséria e das difíceis condições das classes mais pobres; a maioria dos filmes e das obras literárias do período, independentemente de sua temática fundamental, tocavam o problema da miséria material e espiritual da população italiana nos difíceis anos do fascismo até o pós-guerra. Há, porém, filmes e obras literárias cuja temática se concentra sobre este problema e na qual emerge com força e eficácia artística a denúncia da aberração na qual se encontravam a população italiana e européia.

A relação entre cinema e literatura é mais estreita no pós-guerra que nos anos precedentes; com a nova expansão da indústria cinematográfica, numerosos escritores rumam para o cinema. O cinema italiano dos primeiros anos do pós-guerra testemunhou o desenvolvimento de novas experiências e a conquista do neo-realismo como uma nova maneira de encarar a realidade. Então, por neo-realismo cinematográfico entende-se um movimento, nascido na Itália durante a Segunda Guerra Mundial, que, baseando-se sobre a realidade, interpreta a vida de forma crítica e simples e encara o ser humano como realmente é. Além das ideologias e das teorias, o cinema neo-realista

indicou um novo modo de narrar, ligado a uma direta observação da vida popular. Atentou a um sentido dramático das situações cotidianas e aos personagens simples. Operou-se em Roma, no imediato pós-guerra, atingindo a realidade e o testemunho, com simplicidade de meios e comportamento crítico. Não se tratava mais de tornar “reais” as coisas imaginadas, mas de tornar significativas as coisas como são, como se fossem narradas por si mesmas.

A definição de “neo-realismo” indica os realismos precedentes que a história do cinema pôde registrar: o realismo mudo italiano, com filmes como *Assunta Spina* de Gustavo Serena e *Sperduti nel buio* de Nino Martoglio; em seguida, o realismo populista francês, que vai de Feyder a Jean Renoir, Rene Clair, Marcel Carné e Duvivier, ou o realismo socialista soviético. O filme neo-realista está próximo do documentário porque deseja “documentar” a vida como esta se apresenta, como um testemunho histórico. Os realizadores neo-realistas “documentam” a sociedade e o sentimento puro daqueles que a compõem através da gente tomada das ruas, da vida.

O cinema que anteriormente pretendia apenas uma alusão sobre os fatos, de maneira esquemática, tende, com o neo-realismo, a caminhar em direção à análise. Neste comportamento analítico, há um profundo movimento rumo às coisas, um desejo de compreensão e participação.

É interessante percorrer brevemente a história do termo “neo-realismo”, porque permite colher dois aspectos fundamentais da natureza desse movimento: a estreita ligação que este teve com o cinema, e a problemática que acompanhou este movimento cultural. O termo “neo-realismo” já fora utilizado nos anos vinte com referência às tendências artísticas do período e ao termo alemão *Neue Sachlichkeit* (Nova objetividade); quem o utilizou de modo novo em 1942 foi o montador cinematográfico do filme *Ossessione* de Visconti, e provocou uma rápida difusão no âmbito cinematográfico. Em 43 o termo se estende também no âmbito literário com diversas interpretações e sobreposições com outros termos: realismo geral, socialrealismo, realismo socialista. A história do termo indica a estreita ligação que houve entre o âmbito cinematográfico e aquele literário, e atesta ao menos as três expressões mais importantes do neo-realismo em literatura: um “novo realismo” antecipa que se pode colocar no final dos anos vinte

com Moravia, Alvaro, Silone, um neo-realismo espontâneo, sucessivo a 1943 e um neo-realismo com clara consciência político-ideológica que se expressa depois de 1947-48.

Contrariamente ao cinema feito até a guerra, o neo-realismo aproxima-se de um forte desejo em narrar os fatos mínimos, sem a menor invasão da fantasia, concentrando-se em criar uma base sólida no que havia de mais humano em sua estrutura. Antes do neo-realismo, o cinema narrava a vida em seus momentos mais externos, e um filme era uma série de fatos colhidos nestes momentos; o neo-realismo afirma que cada um desses fatos contém matéria suficiente para um filme. Guido Aristarco, em 1955, nas páginas de *Cinema nuovo*, estabelece uma distinção entre o “cinema objetivo” (neo-realismo), em que a realidade era captada em sua imediatez, e o “cinema crítico” (realismo), que buscava aprofundar a representação dessa realidade. A polaridade estabelecida por Aristarco sofre violentas críticas, sobretudo por parte de Cesare Zavattini, que via na renúncia ao “cinema objetivo” uma traição ao neo-realismo.

O esquecido protagonista de *Ladri di biciclette* (*Ladrões de bicicleta*, 1948) e o pequeno burguês frustrado de *Umberto D.* (1951) vêm de uma mesma matriz; realista nas intenções, esse cinema será depois nos melhores casos, a elegia ora entristecida ora enternecida, do humilde da Itália por parte de uma inteligência pequeno-burguesa muito traumatizada por tudo aquilo que aconteceu para estar disposta a abandonar certos observatórios, mas não tanto para empurrar a fundo a revisão de si mesma e da própria relação com a realidade.

A tendência realista, o intimismo satírico e social, o verismo sensível e poético, não foram, até o início da guerra, senão qualidades menores. Roberto Rossellini, Alberto Lattuada, Alessandro Blasetti já se esforçavam para atingir um realismo de nível internacional. Inúmeros elementos da jovem escola italiana preexistiam à Liberação. Um filme como *Ossessione* (1942), de Luchino Visconti, constitui a primeira ruptura dos esquemas do cinema dos anos do fascismo. Ao artificialismo dos heróis tradicionais, o neo-realismo sobrepunha homens comuns, operários, camponeses, empregados, que encontravam a sua verdade na relação com o ambiente social. Uma singular epopéia de uma Itália que saía da guerra dotada de densidade e frescor indiscutíveis. Atualidade do roteiro, verdade do ator são, entretanto, apenas a matéria-prima da estética do filme italiano. É um cinema que impõe a realidade, dá voz à realidade. São filmes que parecem

revelar algo que se demonstra pela primeira vez ao olhar, um ineditismo na representação do ser-humano, uma nova cultura que extrai dos dramas mais comuns um sinal de humanidade.

O caráter de massa do cinema, de imediata comunicação, parece dar a esse modelo um autêntico embate social: o da possibilidade dessa forma de cinema desenvolver-se no momento de reconstrução de um país que toma consciência de sua realidade social. O anúncio de uma nova sociedade e a análise objetiva do momento histórico somam-se às ilusões de uma Itália democrática e popular. O cinema italiano desse momento, caracteriza-se sobretudo por sua adesão à atualidade; são filmes que funcionam como “reportagens reconstituídas”.

Assim, a mais realista de todas as artes, não pode apreender a realidade inteira, ela lhe escapa por algum lado. Aliás, a margem de perda do real implicada em qualquer tomada de posição “realista” permite ao artista multiplicar, pelas convenções estéticas que ele pode introduzir no lugar que ficou vago, a eficácia da realidade escolhida.

O neo-realismo desvendava uma paisagem italiana e nela posicionava o homem. À distância do artificialismo dos anos trinta, o neo-realismo abria-se a inspirações que se apoiavam na identificação do momento atual e na busca pela realidade; a guerra e a Resistência, assim como o desemprego e a crise social, formavam o eixo do novo cinema italiano. Os filmes italianos desse período recusam, seja através do humor ou da poesia, a realidade social da qual se servem. Segundo o crítico francês André Bazin:

“A ação não poderia se desenrolar num contexto social qualquer, historicamente neutro, quase abstrato como os cenários de tragédia, tais como são no mais das vezes, em graus diversos, os do cinema americano, francês ou inglês. A consequência é que os filmes italianos apresentam um valor documentário excepcional, que é impossível separar seu roteiro sem levar com ele todo o terreno social no qual ele se enraizou.”<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> BAZIN, A. *O cinema - ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. p. 245.

Nos filmes neo-realistas os personagens existem com uma verdade incômoda. O realismo do cinema italiano não traz consigo uma regressão estética, e sim, um progresso da expressão, uma evolução da linguagem cinematográfica.

As fontes de referência do neo-realismo apontam algumas contribuições realizadas anteriormente como as obras de Alessandro Blasetti que, entre outros filmes realiza em 1933, *1860*, que conta episódios da epopéia de Garibaldi na Sicília, nos locais onde os fatos ocorreram. Em *Quattro passi fra le nuvole*, Blasetti aproxima-se a fatos de profunda melancolia com um olhar humanista. *Ossessione* de Visconti, também associa uma autêntica observação do caráter italiano do personagem com um realismo à francesa e, finalmente, Francesco De Robertis, com seus filmes sobre a marinha e sobre a guerra (*Uomini sul fondo*, *Alfa Tau*).

Se Blasetti e Camerini haviam criado as premissas do movimento que no pós-guerra seria desenvolvido, Visconti, que em Paris estivera ao lado de Jean Renoir, transferia uma grande carga do realismo francês anterior à guerra para o novo realismo italiano com *Ossessione*. De Sica, após o “exercício” em filmes menores, iniciava com *I bambini ci guardano* (*A culpa dos pais*), ainda sob a influência francesa, a sua melhor fase, gozando da colaboração de Zavattini. Roberto Rossellini dirigia *La nave bianca*. A área que envolve o chamado “realismo cinematográfico italiano” não se distancia daqueles filmes de Blasetti em que descreve um episódio da revolução fascista (*Vecchia guardia*), ou mesmo dos filmes onde prevalecia o amor pelo cavaleiresco (*La corona di ferro*, *Ettore Fieramosca*, *La cena delle beffe*). *La corona di ferro* (*A coroa de ferro*, 1940), por exemplo, traduz uma perenidade das pretensas características nacionais do filme transalpino, isto é, idolatria da vedete, interpretação excessivamente pueril, além de roteiros convencionais calcados pelo melodrama romântico.

As esquerdas transformaram várias destas obras em bandeiras de suas propagandas políticas. A adoção do neo-realismo por parte da esquerda refletia a falta de um programa cultural alternativo, sobretudo em relação ao cinema, o qual, só será levado em consideração por volta de 1946-47, quando se percebe que está contribuindo para a formação de uma nova consciência democrática. Os anos do centrismo (entre 1948 e 53, mas que se prolongará até o início dos 60), durante os quais o mercado cinematográfico

italiano foi dominado pelas produções hollywoodianas e por um sistema de repressão censória, que controlava e limitava a liberdade de expressão, sobretudo a dos filmes ‘engajados’.

A inclinação ao esboço, a caracterização rígida das figuras, a conclusão do elo documental e do “corte direto” na convenção verista e cômico-sentimental, não são os infortúnios do neo-realismo cinematográfico mas um limite apropriado, quase uma “vocação”. Na realidade o romance populista representa muito menos um passo à frente da literatura proletária que um recuo daquela burguesa. A crise política e cultural dos anos sucessivos acentuará estas tendências: a fábrica aflora, em alguns filmes italianos dos últimos anos cinquenta, como fundo e cenografia, com a condição operária como pretexto. Mas os conflitos e os dramas que interessam os autores advém de outra parte; não é porque se representam ambientes e personagens populares é que se estará inserido em uma perspectiva progressiva e socialista.

De resto, dizia impiedosamente Asor Rosa:

“[...]o personagem popular é escolhido no arco de uma periferia não operária, dispersa e incerta (ladrões, prostitutas, rufões, pederastas, desocupados, etc.); as forças positivas deste mundo são aquelas elementares da existência: antes de tudo o sexo, depois os outros ‘apetites’ fundamentais; disto consegue uma predileção constante e obsessiva, até patológica, para a violência, o sangue, o drama de paixão e de faca [...]”. ( *Scrittori e popolo*, 1972:121)

Nos filmes que celebravam a guerra e a Resistência, sentidas ainda como momento presente, o que mais contava era a exaltação do espírito de solidariedade que havia animado o povo italiano, e em nome dessa solidariedade camuflavam-se as contradições internas que renunciaram os conflitos ideológicos que iriam surgir entre os vários partidos políticos após a Libertação. Rossellini inaugurava o neo-realismo sob o signo da conciliação ideológica, promovendo a união de católicos e comunistas na luta antifascista. De Sica e Zavattini concentram em sua parceria, o encontro entre sentimentalismo e a consciência de classe. Na base dessa parceria estão as idéias de Zavattini, o qual em muitos de seus roteiros, transfere para o proletariado tensões e inquietações da pequena burguesia, mascarando os verdadeiros problemas daquela classe. Dessa forma, muitas vezes seus deserdados da sorte são pequeno-burgueses.

Da visão de Zavattini emerge, porém, uma problemática, aquela da possibilidade de representar a realidade ou aquela relativa ao modo de compreender a mesma realidade. O risco que se corre é aquele de cair no naturalismo condenado por Lukács enquanto representa a realidade de maneira limitada e superficial; o realismo seria, segundo o filósofo húngaro, uma síntese na qual estão concentrados os caracteres essenciais de uma época em todas as suas contradições:

“A profunda consciência da vida não se fixa jamais à observação da realidade cotidiana, mas consiste ao invés, na capacidade de colher os elementos essenciais e de inventar, na base desses caracteres e situações que são absolutamente impossíveis na vida cotidiana, e que todavia, estão em grau de revelar, na luz da suprema dialética das contradições, aquelas tendências, aquelas forças operantes cuja ação é pessimamente visível na penumbra da vida de todos os dias”.<sup>17</sup>

Através da história do termo “neo-realismo” se apresenta portanto, o problema da definição cronológica do movimento. A explosão do neo-realismo demarca o período que vai de 1943 a 1949, mas, nos anos trinta, já se encontram sinais que antecipam esse fenômeno cultural, como a consolidação das primeiras reações dos intelectuais, dentro e fora da Itália, à ditadura fascista. A Itália foi também o primeiro país a oferecer uma ativa oposição contra o regime, tanto na ação quanto nas idéias. Esta precoce reação contra o fascismo foi de grande importância para o que a Itália tinha a dizer à Europa com o movimento neo-realista; intelectuais como Gobetti, Amendola, Rosselli, Gramsci, Silone, Salvemini, escreveram e agiram quando o fascismo governava a Itália e ameaçava a Europa. O neo-realismo começou, entre outros, com *Fontamara*, primeiro romance antifascista europeu, com as cartas e cadernos escritos por Gramsci na prisão, com as considerações e as experiências que Carlo Levi e Cesare Pavese faziam, com a crítica da realidade italiana contida nos primeiros livros de Moravia e de Vittorini.

---

<sup>17</sup> LUKÁCS, G. *Il marxismo e la critica letteraria*. Torino: Einaudi, 1964. P. 335. (Tradução Nossa)

O neo-realismo italiano encontra portanto, as suas origens muito antes da guerra e da Resistência e é saldado em decorrência do longo período que esta realidade se debruçava. Moravia em 1929 com *Gli indifferenti* e Silone em 1930 com *Fontamara* ofereciam os primeiros fotogramas de uma cena que o cinema fascista de então começava a esconder sob o anonimato dos “telefones brancos”. Moravia muitas vezes negou qualquer intenção social e política em seu primeiro romance, apesar de seu tom documental sobre a época abordada.

Um outro momento significativo na evolução histórica do neo-realismo é constituído pelos anos de 1948-49 nos quais dois fenômenos demonstram relevância, um histórico e o outro cultural, imprimem uma reviravolta no movimento. O fato histórico relevante são as eleições de 48 nas quais a Democracia Cristã obtém a maioria absoluta, acentuando o peculiar caminho contraditório na sociedade italiana pós-bélica, enquanto o estado burguês moderno nasce posicionado à “esquerda”, na Itália permanece um sistema capitalista que conserva um marcado caráter histórico à “direita”. O segundo fenômeno, ligado diretamente ao primeiro é de caráter cultural: se o Partido Comunista Italiano havia empenhado todas as suas energias na luta pela Resistência, consciente de todo o valor da ideologia nacional unificadora contida na luta armada contra os fascistas e os alemães, o caráter novo do P.C.I., ou seja, o partido como um ponto de referência obrigatória à crescente politização e socialização dos intelectuais, algo associado ao processo que o fascismo promoveu entre as duas guerras.

Gramsci incitava os intelectuais a tomarem consciência da realidade do país, “dar vida a uma literatura, a um tecido e a uma comunidade cultural nacional-popular, promover em suma uma reforma intelectual e civil da sociedade italiana”. A cultura italiana devia se renovar, e para isto estabelecer uma relação de inspiração com as massas populares, resgatando com empenho democrático a “irresponsabilidade” política demonstrada no passado.

Os dois fenômenos citados contribuíram portanto, a transformar o inicial realismo espontâneo em um neo-realismo ideologicamente orientado que encontrará as suas expressões mais significativas em *Terre del Sacramento* de Jovine e em *Metello* de Pratolini. Não quer dizer que no período precedente não existissem posições politicamente e ideologicamente orientadas, mas que o modo de criar e de narrar possuía

origens diversas e profundamente ancoradas em um sentimento comum do qual o escritor se fazia intérprete.

A ligação entre cinema e literatura assume características peculiares em relação aos diversos períodos do movimento neo-realista. Tal contato é tênue em relação à transposição cinematográfica de algumas obras literárias, contudo, a grande fase do cinema neo-realista é caracterizada por obras originais cinematográficas que não fazem referência a romances ou obras literárias. De fato, aparte a consideração que a colaboração Zavattini-De Sica levou à criação de algumas das obras mais significativas do realismo, a ligação que une cinema e literatura é bem mais profunda e é caracterizada por uma concepção comum da arte, de um mesmo sentimento criativo que em alguns momentos verá a atividade cinematográfica endereçar aquela narrativa.

De 1951 em diante, é evidente a ausência de filmes neo-realistas na classificação dos filmes mais procurados. O desinteresse progressivo dos espectadores demonstra a falência da operação neo-realista em seu aspecto programático mais ambicioso, a vontade de levar a uma mudança radical nas relações entre cinema e público, inventando uma nova linguagem cinematográfica que o grande público pudesse entender e por meio da qual adquirir uma maior consciência social e cultural. Com a política conservadora no poder, os filmes que demonstrassem qualquer posicionamento político e ideológico contrário, sofreriam com a repressão da censura; o circuito comercial é encaminhado aos católicos, interessados em favorecer as produções norte-americanas, impedindo dessa maneira, que o neo-realismo se impusesse enquanto esquema industrial do cinema italiano.

O filme neo-realista que desejou opor a descrição de uma Itália popular àquela dimensionada pelo fascismo, é repleto de rostos da vida no campo, das paisagens meridionais e das periferias urbanas. O personagem “popular” é identificado em seu posto de desilusão e fracasso e transferido para as telas. A visão populista se vê associada à consciência da “simplicidade. A estética do cinema italiano, pelo menos em diretores tão conscientes de seus meios quanto Rossellini, não é senão o equivalente cinematográfico do que o romance americano já havia realizado muito antes com componentes similares às técnicas de reportagem ou a uma violência estetizada. O

cinema italiano desse período soube captar e, conseqüentemente, transportar para a tela os equivalentes cinematográficos da literatura moderna.

O cinema neo-realista teve relações diretas com a literatura contemporânea, os modelos literários e o trabalho de muitos escritores e roteiristas proporcionaram um alicerce vital para evocar esse realismo à italiana, de origem documentarista e forte consciência social. Unido ao nome de Cesare Zavattini está o de Vittorio De Sica, o primeiro, idealizador de alguns filmes muito significativos do neo-realismo, o último, realizador e também ator. Essa união promoveu uma série de narrativas que descrevem o sentimento humano de forma eloqüente e um mundo que oscila entre a ternura e a crueldade. Mas, se Zavattini é uma das maiores inspirações dentro do neo-realismo, De Sica é um de seus maiores representantes, juntamente com Luchino Visconti e Roberto Rossellini. De Sica, autor do admirável *Sciuscià (Vítimas da tormenta, 1945-46)*, sempre se dedicou a fazer comédias bem humanas, cheias de sensibilidade e de realismo, dentre as quais, em 1942: *I bambini ci guardano (A culpa dos pais)*.

Com a reconstrução da Itália, o contexto social se transforma e, de país agrícola a Itália se dirige ao “milagre econômico” do início dos anos sessenta. Após uma década do término da guerra, o país traça uma rumo político que não se associava com os anseios do pós-guerra. O Partido Comunista sofria uma série de críticas, como por exemplo, o fato de não ter administrado o desejo democrático que se propusera com a luta antifascista; as questões culturais se confundem com as declarações de Krushev sobre Stalin e a invasão da Hungria em 1956, tornando a militância política equivocada frente ao modelo de realismo socialista do período. Gradativamente, os cineatas do neo-realismo transformam o horizonte de suas produções em caminhos bem diversificados e a concepção básica da “estética neo-realista”, esse aprofundamento analítico da sociedade, do homem simples do povo, se moldará como uma das principais referências, não somente do cinema italiano do início dos anos sessenta, mas de outras tendências cinematográficas como o *Free Cinema* inglês e a *Nouvelle Vague* na França.

### 3.2 ZAVATTINI E DE SICA

Zavattini escreveu, em 1935, o seu primeiro roteiro cinematográfico, *Darò un milione*, realizado por Mario Camerini e interpretado por Vittorio De Sica. O filme possuía um tema distante das predileções da cinematografia do regime; uma crônica simples sobre o sentimento dos humildes, por um mundo que ambicionava a autenticidade. Tais características se tornariam parte dos roteiros neo-realistas e também reveladoras de argumentos de outros filmes (*Avanti c'è posto* de Mario Bonnard a *Quattro passi fra le nuvole* de Alessandro Blasetti, de *I bambini ci guardano* a *La porta del cielo*, onde se instaura a sua colaboração com Vittorio De Sica).

O encontro de Zavattini com Blasetti, em *Quattro passi fra le nuvole*, de 1942, consente ao último inserir-se na renovação perseguida pela nova geração de diretores e de transmitir um sentido de renovação profunda, moral e ideológica. Desta maneira, os roteiristas que trabalham desde o início dos anos trinta, de Ivo Perilli a Alessandro de Stefani, de Aldo Vergano a Eduardo De Filippo, Sergio Amidei e Zavattini, conseguem alcançar um nível de estabilidade comunicativa ao criar uma língua de comunicação cotidiana que se transforma em um modelo para a sociedade. Graças a Zavattini e Amidei, mas também a todos que aproximaram suas histórias à cultura oral, as figuras tradicionais dos protagonistas perdem a sua função e a sua centralidade, de modo que a história se torna uma narrativa livre, distante das convenções que muito recentemente interferiam no cinema italiano.

Roteiristas e realizadores, mesmo que por um breve período, sentiam-se investidos do papel de intérpretes da história comum, do drama de todos e com a missão de documentar a reconstrução do país. O cinema transmitia a confiança na possibilidade de narrar todas as histórias, de celebrar a grandeza do cotidiano, de cantar a epopéia dos sentimentos comuns, imitar todas as linguagens, dismantelar os sistemas narrativos e lingüísticos e ainda oferecer aos roteiristas a sensação de poder contar tudo, de poder dar livre curso a uma invenção capaz de ilustrar todas as realidades visíveis, a explorar o sonho e a imaginação, a perceber os espaços que se encontram além dos confins impostos pela razão.

A partir de 1946, a relação de Zavattini com De Sica entrou na fase criativa mais profunda. Enquanto desenvolvia uma variedade de argumentos, Zavattini procurava inseri-los em um quadro de intensa poesia: a guerra deslocou-o para a trilha da fantasia, do fantástico e do componente simbólico.

Se a inovação do emprego de “tipos” populares no lugar dos atores é uma das características do neo-realismo, De Sica foi defensor desta idéia desde os tempos de *La porta del cielo* e de *Sciuscià*. De Sica chegou à direção cinematográfica através da atividade de ator. Trabalhou nas comédias italianas da década de trinta e nos filmes de Mario Camerini (*Uomini, che mascalzoni!*). Fez as suas primeiras experiências como realizador cinematográfico durante a Segunda Guerra Mundial e, em seguida, estabeleceu uma constante parceria com Zavattini.

A parceria ofereceu ao trabalho de De Sica uma orientação mais profunda e assegurou-lhe um papel fundamental dentro do neo-realismo italiano. Com *La porta del cielo* (1944-46), o mundo de De Sica enriqueceu-se de observações sobre as sutilezas da existência, com todo o seu percurso de crueldade, ternura ou ironia; *Sciuscià* observava a infância através da tragédia da guerra; *Ladri di biciclette* (1948) apontava ao drama profundo da solidão. Através deste filme, grandes temas sociais são introduzidos na obra de De Sica, e são eles a grande força de seu trabalho cinematográfico.

Como no romance, é principalmente a partir da técnica do relato que a estética implícita da obra cinematográfica pode se revelar. O filme sempre se apresenta como uma sucessão de fragmentos de realidade na imagem, num plano retangular de proporções dadas, a ordem e a duração de visão determinando o ‘sentido’. Será apropriado observar que o estilo italiano a partir do roteiro, de sua gênese e das formas de exposição que ele determina. Do mesmo modo que em literatura a reportagem, e sua ética da objetividade, apresentaram apenas as bases de uma nova estética do romance, a técnica dos cineastas italianos culmina numa estética do relato, complexa e original. O próprio homem não é senão um fato entre outros, ao qual nenhuma importância privilegiada poderia ser dada a priori. André Bazin aponta esses elementos em um de seus ensaios:

“[...] os cineastas italianos são os únicos que conseguem fazer boas

cenar de ônibus, de caminhão ou de vagão, precisamente porque elas reúnem uma densidade particular do cenário e dos homens, e porque sabem descrever ali uma ação sem dissociá-la de seu contexto material e sem encobrir a singularidade humana na qual ela está imbricada; a sutileza e a agilidade dos movimentos da câmara deles nesses espaços estreitos e atravancados, a naturalidade do comportamento de todos os personagens que entram no campo, fazem de tais cenas a fina flor do cinema italiano.”(1991:280)

Os contrastes entre miséria e riqueza são o tema de *Miracolo a Milano* (*Milagre em Milão*, 1950), que se destaca do realismo ortodoxo para um realismo alegórico; as condições do mundo pequeno-burguês em *Umberto D.* (1951); a questão da habitação em *Il tetto* (1956), a ternura de recordações autobiográficas em *L'oro di Napoli* (*O ouro de Nápoles*, 1954); o retorno à atmosfera neo-realista da guerra e da ocupação alemã em *La ciociara*. Estas obras alternam-se a sua intensa atividade de ator, a filmes de clara influência americana *Stazione Termini* (*Quando a mulher erra*, 1953), a versões cinematográficas de obras teatrais e literárias (*I sequestrati di Altona*, *Il giardino dei Finzi Contini*, *Il viaggio*). *Il giardino dei Finzi Contini* (*O jardim dos Finzi Contini*, 1971) descreve um mundo que desaparece, e o drama das perseguições aos judeus. O último de seus filmes, *Il viaggio* (1974), representa um itinerário de amor e de morte, a partir de uma viagem da Sicília rumo ao norte.

A importância de De Sica na história do cinema converge sobretudo pela série de filmes realizados na “primeira” fase neo-realista, de *Sciuscià* a *Il tetto* (*O teto*, 1956), escritos por Zavattini. A personalidade de De Sica é rica de elementos que o cinema italiano soube explorar com grande intensidade durante o neo-realismo; na essência da obra do realizador, predominam o elemento alegre e vital, o senso de humor, mas também a amargura e a desilusão. O senso fundamental de sua obra compreende estas características contrastantes, em que o aspecto original é oferecido pela representação dos sentimentos. Há filmes nos quais o humor desaparece, especialmente, quando trata sobre os temas relacionados à guerra e à perseguição nazista, como em *Sequestrati di Altona* (*O condenado de Altona*, 1970), *Il giardino dei Finzi Contini* ou em *La ciociara*. E mesmo neste momento se revela em sua temática um outro sentimento dominante: a unidade familiar.

Ao observarmos em *Il giardino dei Finzi Contini*, a família harmoniosamente acomodada ao redor da mesa, essa presença impõe-se como autêntico senso de união. O sentimento da família está também em *Ladri di biciclette*, em *L'oro di Napoli* e na descrição inicial dos personagens de *Il viaggio*, além de ser, elemento fundador da aspiração dos protagonistas de *Il tetto* que desejam possuir uma casa. A bicicleta, a pensão de *Umberto D.*, a dificuldade da habitação, a doença de Adriana em *Il viaggio*, os telefonemas anônimos aos Finzi Contini, são todos obstáculos que se entropem entre uma vida que se quer tranqüila e as contínuas ameaças que as adversidades trazem à tona.

Em 1949, a apresentação de *Ladri di biciclette* marcou um acontecimento histórico em função da comoção provocada no público. O que sensibilizava o público era, a princípio, o talento dos intérpretes. A mensagem social não é destacada, permanece associada ao evento, mas é tão objetiva que não há como ignorá-la, já que não chega a aparecer como mensagem. De Sica limita-se a mostrar que o operário não pode encontrar a bicicleta e que por isto, continuará desempregado.

De Sica e Zavattini fizeram o neo-realismo passar da Resistência à Revolução. O trabalho de De Sica deve ser associado à colaboração de Zavattini. É através da poesia que o realismo de De Sica ganha seu sentido, pois há no princípio de todo realismo, um paradoxo estético a ser resolvido. A reprodução fiel da realidade não é arte. *Ladri di biciclette* é construído como uma tragédia. A ação se dá de maneira paralela, não tanto pela tensão mas pela somatória dos eventos.

De Sica sabe posicionar a câmara à altura de seus personagens, conhece o processo de carregar de forte apelo emotivo cada imagem e assim, procura inserir na narrativa as implicações morais, emocionais e toda a carga de indignação do homem e do cidadão. *Ladri di biciclette* procede por associações de microeventos plenos de sentido e envolve o espectador em sua história, pois parte da tensão entre causa e efeito do drama social que se desenrola a partir do furto de uma bicicleta, instrumento vital à sobrevivência. De Sica consegue captar em uma história insignificante algo de dramático.

Em seu filme sucessivo, *Miracolo a Milano*, a trama desloca-se para Milão e avança o território da fábula, fator que possibilita um espaço maior à inventividade zavattiniana. O filme demonstra a impossibilidade para os pobres e desfavorecidos, mas

também para as grandes massas populares italianas, em ver concretizados os sonhos de uma distribuição de renda mais justa. Com este filme, que não se encontra ligado aos cânones realistas, Zavattini transfere o poder da utopia ao tom de fábula.

A ternura é o grande fator que revela a arte de De Sica. *Miracolo a Milano* ou *Ladri di biciclette* possuem, assim como boa parte da produção do realizador, um afeto por seus personagens como ponto convergente. Por outro lado, De Sica não apresenta seus personagens sob um olhar de inesgotável otimismo, já que para sobreviver, os seus infelizes são obrigados a roubar e exporem-se às humilhações de seus atos. A parceria De Sica-Zavattini é caracterizada pela relação entre ricos e pobres e desenvolve uma mitificação da pobreza; tal relação esboça uma visão aparentemente simplista de um momento pleno de conflitos ideológicos e incertezas políticas. O sentimentalismo de De Sica e a consciência de classes de Zavattini formam uma linha de pensamento que corre paralelamente com o momento histórico vivido pelo pós-guerra.

A modesta moral que os filmes de De Sica se impunham, seguia um percurso divergente em relação às ambições do fascismo e à representação do italiano desejada por este. Já em seus primeiros filmes como realizador, De Sica demonstrava ter absorvido a concepção cameriniana em reproduzir ambientes e situações de maneira mais simples e real; com *I bambini ci guardano*, toda a experiência de realidade é vivida através dos olhos de um menino. A afetividade e a capacidade de deslocar a câmara para o ângulo e juízo de uma criança, parecem oferecer indícios relevantes de sua personalidade de realizador e de fundamentos de sua poética; a obra do realizador italiano toma uma nova forma graças ao contato com Zavattini.

*Umberto D.* marca o retorno da dupla na exploração do real e do cotidiano. A trama, em que um homem é obrigado a viver com dezoito mil liras por mês, provocou reações violentas da parte governista (Andreotti chegou a tomar uma posição pública), mas também por parte do espectador que não desejava mais a consciência destes problemas. O drama consoma-se através de uma narrativa linear e explora, enfim, com profundidade, a solidão, o desespero e o direito de viver com dignidade.

Na prática, com Rossellini e De Sica-Zavattini, é redefinido o pacto de comunicação com o espectador, incitado a ver com os seus próprios olhos o mundo, a

testemunhar a realidade tal qual se demonstra. A câmara descobre a penetração do tempo na tela, do tempo real da vida.

De Sica e Zavattini facilitam a visibilidade sobre a apreensão da consciência, pois dominam a narrativa do cotidiano, a profundidade dos pequenos eventos, como se o final da guerra possibilitasse a ambos a experimentação de um mundo perceptível e sensível.

A separação entre a crítica e a interpretação já não existe no cinema italiano. Aliás, o fascismo que, diferentemente do nazismo, deixou subsistir um certo pluralismo artístico, interessou-se muito pelo cinema.

A questão que se apresenta ao cineasta é a de oferecer a seu suporte criativo uma carga dramática, tendo sempre em seu horizonte um realismo natural. A relação humana com o espaço constitui a infra-estrutura da idéia que se possui sobre o universo. O universo da tela não pode justapor-se ao do espectador; por uma pequena fração de tempo o filme passa a ser o universo. Sendo o cinema uma dramaturgia da natureza, não é possível haver cinema sem a existência de um espaço que substitui o universo ao invés de incluir-se nele. A tela de cinema se abre sobre um universo amplo, contudo, é fundamental a existência de um denominador comum entre a imagem de cinema e o mundo. A imagem cinematográfica pode ser desprovida de realidade, menos a do espaço; por outro lado, não há como conceber uma reconstrução do espaço, sem uma referência à natureza. Então, pode-se classificar os estilos cinematográficos em relação à realidade adquirida que estes representam e chamar de realista todo sistema de expressão propenso a desvendar mais realidade na tela.

## CAPÍTULO 4

---

### CONVERSÃO

#### 4.1 BAKHTIN E O ESPAÇO NARRATIVO

A teoria do romance é estudada nos textos de Mikhail Bakhtin em diferentes aspectos e sob vários pontos de vista. O tempo e o espaço romanescos obtiveram por parte do teórico, uma atenção largamente ampliada em seus estudos, já que anteciparam o

que para os dias atuais é profundamente difundido, sobre a questão do tempo e espaço literários inseridos na análise crítica literária. Em literatura, o processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real que se revela neles, tem fluído complexamente. A interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, é chamada de cronotopo.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais em um todo concreto. Então, o tempo se condensa e se torna artisticamente visível; mesmo o espaço se intensifica e adentra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os elementos pertencentes ao tempo se revelam no espaço, e o espaço se reveste de sentido e é medido com o tempo. Essa fusão de sinais caracteriza o cronotopo artístico.

Os gêneros na literatura reservam um significado vital para o cronotopo, sendo que, em literatura, o princípio condutor do cronotopo é o tempo e a imagem do indivíduo é determinada pelo cronotopo como categoria conteudístico-formal.

Em sua *Estética transcendental*, Kant chega a classificar o espaço e o tempo como sinais fundamentais do conhecimento, no âmbito das percepções e representações elementares. Mas, a visão kantiana sobre tal processo de conhecimento, deve revelar ainda uma outra característica de tal significado, isto é, compreender estas formas não apenas como uma estrutura transcendental, mas como formas da própria realidade.

A reflexão teórica em literatura toma por imprescindível a análise e a interpretação desta, como discurso estético verbal que é, dentro de sua relação com outras artes, verbais ou não. A cultura como macrotexto e eixo organizador da significação literária em simbiose com a produção literária mantém entre si um profundo discurso, encontrando no campo dos estudos semiológicos, nas relações que os sistemas sógnicos tramam entre si, um número considerável de possibilidades de compreensão destas correspondências. A teoria de Mikhail Bakhtin promove o resgate das ligações com a história em um procedimento que não se adapta às concepções dos formalistas mais ortodoxos, cujos sistemas “fechados no texto”, tentavam desvendar as estruturas que “sustentam a obra”, ao passo que, para o teórico russo, o objetivo ao analisar a poética é situá-la dentro de uma “tipologia dos sistemas significantes na história”. A perspectiva

diacrônica, relegada a segundo plano pelos primeiros formalistas, encontra-se com a história por meio deste resgate bakhtiniano.

Assim, os fundamentos da organização de um romance adaptam-se, não apenas à interpretação, como uma construção polifônica, onde várias vozes cruzam-se e neutralizam-se, num jogo dialógico, mas também à interpretação desta polifonia romanesca como centro de convergência de inúmeras ideologias. O texto escuta as “vozes” da história, representando-as como um jogo de confrontações e não como uma unidade fechada e monológica.

A compreensão de Bakhtin sobre o texto literário, desempenhou um papel determinante quanto à reflexão da produção de um texto, como ele se constrói, como apreende os rumores a que está sujeito. Então, adaptando o termo do teórico russo, é possível encontrar uma verdadeira polifonia entre todos os textos culturais e artísticos em geral. É o que se chama também intertextualidade ou, transtextualidade, que são apenas duas formas de classificar o fenômeno que será sempre o resultado da construção textual.

A concepção de polifonia para o discurso, desemboca em um fazer artístico que ultrapassa os gêneros e classificações, pois a maioria das correntes do século XX implicam em uma idéia integradora das artes. A literatura esboça as suas próprias fronteiras, adaptando a seu enunciado, características típicas de outros discursos como o pictórico, o musical ou o cinematográfico. O fazer humano exhibe múltiplas aderências ideológicas, variações adquiridas entre si através deste intercâmbio, que rompe os limites entre artes e gêneros. Cada regra canônica presta-se a fixar um determinado procedimento, então, tudo na literatura, desde a escolha do material temático, dos motivos particulares até o sistema de exposição, a língua, o vocabulário, tudo pode tornar-se um procedimento canônico.

A conexão entre quem fala e quem escuta é a concepção estrutural da linguagem, ou seja, um sistema de signos, que possibilita a Bakhtin a teorização sobre o conceito de ‘dialogismo’; este conceito retoma a relação homem e mundo, tendo como ligação a linguagem. Para o teórico, existem diversas ‘vozes’ dentro de um texto, vozes que representam a “imagem da linguagem”<sup>18</sup> e apontam que a expressão de um

---

<sup>18</sup> BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 2. Ed. São Paulo: Editora da UNESP HUCITEC, 1990. p. 137.

personagem é a representação direta do autor. As conexões entre espaço e tempo servem, então, como uma base ao dialogismo, assim como as relações entre o autor e seus personagens ou entre personagens.

Na Antigüidade foram criados três tipos básicos de assimilação artística do tempo e do espaço no romance, três cronotopos do romance. Esses três tipos revelaram-se flexíveis e sob vários aspectos delimitaram o desenvolvimento de todo o romance de aventuras até a metade do século XVIII. O primeiro tipo de romance clássico nomeado de “romance de aventuras de provações”; é o romance “grego” ou “sofista”, estruturado durante os séculos II e VI de nossa era. Há um tipo de tempo de aventuras nesses romances, com todas as suas particularidades. A trama se desenvolve em um cenário geográfico de grande amplitude, com descrições muito detalhadas de alguns países, cidades, obras de arte, costumes locais e outras peculiaridades. Há também, reflexões sobre os mais variados temas filosóficos, políticos e científicos. O discurso dos personagens é crucial dentro desses romances, já que a sua elaboração acompanha as regras da retórica convencional.

No nascimento do romance grego pode ser avaliado com intensa variedade o significado da elegia amorosa, do romance geográfico, da retórica, mas não se pode deixar de lado o sincretismo dos componentes de gênero deste tipo de romance, pois ele fundiu em sua estrutura quase todos os gêneros da literatura clássica. O princípio da ação do enredo é o encontro do herói com a heroína e a conclusão dessa ação é a perfeita união dos heróis no matrimônio. As ações se desenvolvem entre estes dois marcos, que definem os principais eventos na vida destes personagens. Todavia, o romance não é desenvolvido sobre eles, mas no que existe entre eles. Esse tempo do romance grego não possui a duração do processo biológico, já que os heróis se encontram em idade de casamento no início e no final do romance, sempre belos e jovens. Uma série de aventuras se revelarão durante o decorrer do tempo e entre esses dois marcos essenciais. Os elementos do tempo de aventuras encontram-se nas rupturas do processo dos eventos, da seqüência natural da vida, nos pontos em que tal seqüência se interrompe e abre espaço a forças como o destino, os deuses, os vilões, etc.

A análise do tempo de aventuras no romance grego aponta para motivos isolados que entram como elementos constitutivos nos enredos dos romances; motivos

como encontro, separação, perda, busca, descoberta, são elementos indispensáveis de romances de vários momentos históricos e de vários tipos e gêneros. Em qualquer encontro, a definição temporal é inseparável da definição espacial. A unidade das definições espaciais e temporais traz ao cronotopo do encontro um caráter preciso, pois ele não existe isoladamente e entra como elemento constituinte do enredo e da unidade da obra, para incluir-se no cronotopo concreto que o enreda. Em várias obras, o motivo do encontro recebe matizes emocionais e de valor, o encontro pode ser desejado ou indesejado, triste ou alegre.

Em literatura, o cronotopo do encontro exerce funções composicionais, serve de ponto alto ou desfecho do enredo. Motivos como a separação, o reencontro, a fuga, a perda, etc., possuem uma forte ligação com o segmento do encontro; os motivos citados são semelhantes pela unidade das definições espaço-temporais do encontro. Podemos usar como exemplo, o cronotopo da estrada que possibilita inúmeros encontros em seu caminho (a unidade das definições espaço-temporais se demonstra com clareza no cronotopo da estrada). Rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, além de outras obras construídas sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e aventuras que transcorrem pelo caminho.

O tempo de aventuras do tipo grego tem necessidade de uma extensão espacial abstrata. O mundo do romance grego é cronotópico, mas a ligação entre o espaço e o tempo traz nele um caráter totalmente técnico. A coincidência e a não coincidência dos fatos estão ligadas ao espaço, medido antes pela distância e pela proximidade. A superação da distância espacial possibilita a salvação ou não de um personagem. Perseguição pressupõe a superação da distância e dos limites espaciais. Cativo e prisão pressupõem isolamento do herói em um certo local do espaço, o que interrompe o movimento espacial em direção ao seu objetivo. O mundo desses romances é variado, assim como a dimensão é totalmente abstrata, já que a necessidade de grandes espaços, de terra, de mar, de países diferentes, desempenham um enorme papel no romance grego.

O cronotopo de aventuras caracteriza-se pela ligação abstrata do espaço e do tempo, pelo tom reversível dos momentos do conjunto temporal e pela sua possibilidade de nitidez no espaço. O nível de determinação desse mundo só pode ser extremamente limitado, já que os momentos do enredo e da composição do romance grego associados a

viagem foram desenvolvidos pelo romance geográfico antigo. Nesta linha, serão mais evidentes as singularidades de todos os momentos de enredo do romance. É clara a concepção que em tal tempo o homem apenas pode ser passivo e imutável, o indivíduo está privado de iniciativa, e deixa evidente que participa da ação somente como um elemento físico. As ações dos heróis do romance grego pertencem apenas a um momento no espaço, isto é, a um deslocamento do lugar espacial.

O romance está ligado ao folclore das sociedades primitivas, e encampa um dado essencial da idéia popular do homem nos contos populares. A última evolução do romance de tipo grego na Europa, o “romance de provações” é retomada pela tradição barroca do século XVII, e traz as provações do herói elaboradas nas aventuras, sobretudo no que se refere à castidade e à fidelidade. Mas a sua dignidade, sua coragem, e em menor grau, a sua inteligência, também sofrem as provações. Os perigos e as tentações em todas as formas, aparecem no caminho percorrido pelo herói, fazendo-o atravessar com honra as situações mais incríveis. A provação organiza a composição do enredo. Nos romances de cavalaria, tanto da baixa como da alta Idade Média, pode-se encontrar também o elemento da provação. O ideal de homem, “cavaleiros sem medo e sem mácula”, se enriquece de conteúdo ideológico.

Após o barroco, a idéia de provação diminui drasticamente, mas não desaparece, e se mantém como uma estrutura organizada do romance em todas as épocas subsequentes. O cronotopo do romance grego é um dos mais abstratos dentre os que se encontram nos grandes romances, mas também é o mais estático. Na história do romance, há o tipo idílico de restauração do tempo folclórico. Quaisquer que sejam as diferenças dos tipos do idílio, todos eles possuem traços comuns determinados pela sua relação com a unidade do tempo folclórico. No idílio, isso se manifesta na particular relação do tempo com o espaço, a adesão orgânica e a ligação da vida e dos eventos a um lugar, o país de origem com todos os seus recantos, suas montanhas, vales, campos, rios e a casa natal. A vida idílica não se encontra dissociada desse caminho situado no espaço, onde viveram os ancestrais. Esse mundo limitado no espaço não se liga nem a outros lugares, nem ao resto do mundo. Mas a existência das gerações, localizada nesse mundo limitado no espaço, pode ser muito longa, o conjunto da vida das gerações é determinado pela unidade de lugar, pela ligação das gerações ao lugar, do qual essa vida é inseparável.

A unidade de lugar da vida das gerações atenua todos os limites temporais entre as existências individuais. A unidade de lugar funde o nascimento e a morte no mesmo recanto, na mesma terra. Essa atenuação de todos os limites do tempo contribui também para a criação do ritmo do tempo, característico do idílio.

No século XVIII, quando o problema do tempo na literatura foi colocado de maneira incisiva, graças a uma nova percepção, a forma do idílio recebeu um significado muito grande. O princípio fundamental do regionalismo em literatura, a indissolúvel ligação secular do processo da vida de gerações com uma localização circunscrita, retoma a relação idílica do tempo com o espaço, a unidade do lugar idílico onde se desenvolve o processo da vida. No romance regionalista, como no idílio, todos os limites temporais estão abrandados. A partir dessa solução idílica do tempo no romance a vida cotidiana se altera, seus elementos se transformam em eventos essenciais e adquirem uma significação temática. A unidade de lugar do idílio se limita à casa urbana, familiar e ancestral: a separação dos momentos da vida do lugar definido no espaço, a peregrinação dos personagens principais antes que adquiram família. Trata-se de criar os laços essenciais familiares com as pessoas, de limitar o mundo a um lugar determinado e a um círculo reduzido de intimidade. O homem do povo freqüentemente tem origem idílica dentro do romance. Todos esses personagens detêm a sabedoria popular, o homem do povo surge como portador da atitude sábia para com a vida e a morte.

Em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são cercadas de um componente emocional. Uma reflexão abstrata pode interpretar o tempo e o espaço separadamente e afastar-se do seu momento de valor emocional. O cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva. Então, o cronotopo contém um elemento que só pode ser isolado do conjunto do cronotopo literário apenas em uma análise abstrata. A contemplação artística abarca o cronotopo em toda a sua integridade. A arte e a literatura estão impregnadas por valores cronotópicos de várias dimensões. No cronotopo do encontro predomina o matiz temporal, ele distingue-se por uma forte intensidade do valor emocional. O cronotopo da estrada que se liga a ele, possui volume maior, mas um pouco menos de valor emocional. No romance, os encontros ocorrem normalmente na estrada, ela é o lugar preferido dos encontros casuais; na estrada se cruzam em um único ponto

espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diversas pessoas, de todas as classes, nacionalidades e religiões. Podem se encontrar ao acaso, as pessoas normalmente afastadas umas das outras pela hierarquia social e pelo espaço, podem surgir contrastes de toda ordem. As séries espaciais e temporais dos destinos dos homens se combinam de modo peculiar, concretizando-se pelas distâncias sociais que são superadas.

Há ainda, o cronotopo da crise e da mudança de vida, o cronotopo da “soleira”, que é sempre metafórico e simbólico. Em Dostoiévski, por exemplo, o limite e os cronotopos da escada, da ante-sala, do corredor, e também os cronotopos da rua e da praça, são os principais locais da ação, onde se realizam os acontecimentos, as crises, as ressurreições, os nascimentos, as decisões que determinam uma vida. Nesse cronotopo o tempo é um instante que parece não ter duração. Os cronotopos são os centros organizadores dos eventos temáticos do romance. É no cronotopo que o enredo se faz e se desfaz. Nos cronotopos o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto, os acontecimentos do enredo se concretizam, tomam forma. O relato, a informação de um fato, a indicação precisa de um local e o tempo de sua realização. O cronotopo fornece uma substancial massa à imagem-demonstração dos acontecimentos. Isso ocorre em função da condensação espacial dos índices do tempo da vida humana, do tempo histórico, em regiões definidas do espaço. Enfim, o cronotopo serve de ponto principal para o desenrolar das cenas no romance, como materialização do tempo no espaço, é o centro de concretização figurativa do romance inteiro.

Baseado nessa cronotopia geral da imagem poética como imagem da arte temporal que representa os fenômenos espaciais e sensoriais no seu movimento, a singularidade dos cronotopos temáticos é esclarecida; trata-se dos cronotopos específicos, romanescos e épicos que facilitam a assimilação da realidade temporal e que permitem a reflexão no plano artístico do romance dos momentos essenciais dessa realidade. Toda imagem é essencialmente cronotópica, como amplo painel de imagens; é cronotópica a forma interna da palavra, isto é, o signo que auxilia o transporte dos significados originais e espaciais para as relações temporais. Na obra de um único autor, há uma grande quantidade de cronotopos e as suas relações complexas sobre a obra e sobre o autor. Os cronotopos podem se incorporar um ao outro, se entrelaçar, se opor nas inter-relações mais complexas. O seu caráter geral é dialógico. Esse diálogo adentra no mundo

do autor, do intérprete e no mundo dos leitores, e esses mundos também são cronotópicos. Um texto ocupa um lugar definido no espaço, isto é, localizado, mas a sua criação, as informações que se tem dele fluem no tempo.

Entre o mundo real representante e o mundo representado na obra, há um limite rígido; não se pode confundir o mundo representado com o mundo representante, o autor-criador da obra com o autor-indivíduo. A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo de sua criação como na vida, em uma renovação da obra e em uma percepção criativa dos leitores. Esse processo de troca é cronotópico por si só. O autor observa os acontecimentos por ele representados a partir de sua contemporaneidade, encontrando-se ele mesmo como que em uma tangente da realidade representada. O domínio da literatura compõe o contexto da obra literária e da posição do autor nela; o autor-criador, além dos cronotopos do mundo por ele representado, encontra-se não exatamente fora, mas na tangente desses cronotopos. Ele organiza o mundo ou do ponto de vista de um personagem que participa do fato, ou do ponto de vista do narrador, ele conduz a narrativa por si, no discurso direto do autor; assim, ele pode representar o mundo espaço-temporal, com os seus acontecimentos, como se ele o observasse, como se fosse uma testemunha onipresente. O mundo representado, mesmo realista, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante, em que se encontra o autor-criador dessa imagem.

Os estudos de Bakhtin se dirigem ao amplo painel de elementos culturais, em uma visão que engloba desde a crítica literária à lingüística e a antropologia. Robert Stam se aproveita dos conceitos do teórico russo para tecer uma cadeia de pensamentos e análises sobre o cinema e articular um contato entre um suporte artístico do qual o teórico jamais se pronunciou.

Bakhtin oferece uma estrutura objetiva na concepção da semiótica do cinema. O teórico possui uma relevante visão dentro dos elementos básicos da linguagem e, juntamente com Ferdinand de Saussure, partilha o pensamento revelador desta fase da semiologia em que as relações já não tomam parte de um sistema fechado. A linguagem para Bakhtin é representativa no que se refere à emissão em diálogo, à freqüente interação verbal entre interlocutores; assim como os semiólogos, Bakhtin enxerga a

linguagem em todos os ângulos possíveis, contudo, encara a manifestação verbal como uma profunda ligação com o poder.

A possibilidade em se introduzir a política e a cultura no modelo oferecido por Metz em suas análises e analogias entre cinema e linguagem, ocorre em função da crítica do teórico russo sobre a teoria lingüística de Saussure. Para Bakhtin, o caráter profundo do discurso, seja como intercâmbio constante de linguagem ou como um texto artístico, concentra toda a tensão ideológica. Em um texto literário, um filme ou em uma frase proferida, cada palavra é dedicada a um interlocutor em uma situação específica, com toda a sua riqueza de entonações e alusões. O “tato”, termo utilizado pelo teórico para apontar os códigos que organizam a estrutura do discurso; o “tato” se associa às relações entre interlocutores e sua ideologia e possibilita uma análise profunda sobre o cinema ao se adequar às trocas verbais diegéticas e ao diálogo existente entre filme e espectador.

O cinema possui um contexto visual e auditivo de discurso próprio, uma dramaturgia específica, através da colocação da câmara, do enquadramento e da interpretação. A teoria de Bakhtin especifica os valores do intercâmbio na vida cotidiana e o cinema se inclui neste mesmo caminho ao expor a relação entre os seus personagens, suas posições discursivas ou mesmo a sua relação com o espectador.

O documentário é um gênero que possibilita observar de modo objetivo os elementos bakhtinianos como o já citado “tato” e a “entonação”; além do tato, há o que Bakhtin classifica como “entonação”, localizada no limite entre o verbal e o não-verbal, a entonação se constitui de um canal de relações sociais. Através da entonação o sujeito falante mantém contato com seu ouvinte e neste contato estabelece um sentido apurado para oscilações na esfera social. A maneira como o documentário representa as questões culturais ou as posições políticas, facilita a emissão da voz do narrador que acompanha a imagem e assim, adquire uma entonação poderosa de onisciência. Esta voz possui uma cadência constante e se encontra protegida pelos limites do estúdio, é uma voz que se exercita ao comentar sobre os outros, enquanto as pessoas simplesmente se expõem em som direto. A fala em primeira pessoa é hesitante e cuidadosa por parte das pessoas que se dirigem à câmara, ao mesmo tempo em que, em terceira pessoa, uma voz segura tece comentários e organiza os pensamentos.

Em grande parte da obra de Bakhtin, de sua filosofia dialógica da linguagem até sua análise da “focalização” em Dostoiévski, há uma preocupação com o “discurso do outro”; o tratamento dispensado ao discurso do outro, especificamente o discurso daqueles que se encontram em uma escala inferior da hierarquia social, desvenda comportamentos em relação à circulação de palavras alheias típicas de várias culturas. Em diversos filmes, a discriminação lingüística expõe uma imagem social distorcida. Para Bakhtin, não há um verdadeiro questionamento político que não percorra o caminho da linguagem, logo, a linguagem está envolvida com o poder, atrelada a uma hierarquia proveniente do poder político e das opressões culturais. “Os seres humanos participam na linguagem enquanto indivíduos socialmente constituídos. Quando não existe uma autêntica comunidade de interesses, as relações de poder determinam as condições de encontro social e de intercâmbio lingüístico”.

Para o teórico russo, o significado de uma palavra não é invariável, já que a comunicação lingüística ultrapassa o verbal. A multiplicidade do canal lingüístico se caracteriza por uma variedade de elementos ligados aos movimentos e ao gestual do corpo, a oralidade e a expressividade facial. A relação existente entre uma breve conversa, um relato cotidiano, até gêneros literários de diversa ordem como o provérbio e o romance, é elucidada pelo teórico ao deixar em evidência a estreita ligação entre os discursos mais elaborados daqueles de uso simples e direto.

Bakhtin elabora conceitos em que o suporte ‘cinema’ se desenvolve através de uma análise repleta de situações discursivas; uma base translingüística dos gêneros do discurso sob o filtro cinematográfico, poderia manter uma estrutura de características elementares como um simples diálogo ou um rápido gestual comunicativo; a relação ‘plano e contraplano’, tão utilizada dentro da estrutura da narrativa cinematográfica, pode se traduzir como o diálogo entre dois personagens e assim, possibilitar uma abordagem sobre os códigos utilizados em seu processo discursivo. O uso mínimo de palavras, entendido então, como chave primordial deste discurso, entra em contradição com o próprio discurso; vital neste processo, não é a mensagem, mas a sua articulação, a associação entre estes dois elementos. Bakhtin faz referência a vários gêneros do cotidiano em que o discurso individual se expõe e obtém uma entonação expressiva;

neste ângulo, diversos filmes se enquadram como reflexões sobre os gêneros primários do discurso e sua mediação cinematográfica.

No pensamento bakhtiniano, a noção de “dialogismo” ocupa um segmento crucial; em *Problemas da poética de Dostoiévski*, o teórico indica que “ser significa comunicar-se dialogicamente e quando termina o diálogo, tudo termina”. O termo “dialogismo” oferece um terreno fértil para o método do teórico, por sua estrutura filosófica e literária. A definição de dialogismo aponta ao significado de uma relação entre um enunciado e outros enunciados; segundo Bakhtin, os enunciados não são indiferentes entre si, na realidade, refletem um ao outro; o dialogismo bakhtiniano percorre a via saussuriana da linguagem, colocada então como diferença entre o texto e o autor, os interlocutores reais e imaginários e o contexto comunicativo. Qualquer enunciado, mesmo o monólogo, possui outros enunciados, e só existe em relação ao contexto de outros enunciados; segundo o teórico, a palavra é interindividual, “a palavra sempre vem da boca de um outro”; o autor não é o único a ter direito sobre a palavra, o ouvinte também tem seus direitos, assim como todos aqueles cujas vozes ressoam na palavra antes que o autor se aproprie dela também possuem os seus direitos.

O dialogismo faz referência à relação entre o texto e seus outros, não simplesmente em um formato evidente como o de um debate ou de uma paródia, mas também em formas muito mais sutis como uma atitude implícita, subjetiva. Apesar do dialogismo possuir em sua origem uma estrutura interpessoal, é inserido também à relação entre as línguas, os gêneros, as culturas e estilos. O dialogismo permite uma clareza sobre as infinitas possibilidades criadas por todos os discursos de um suporte cultural, todo o conjunto de enunciados comunicativos em que se localiza um enunciado específico. O dialogismo bakhtiniano se aplica de modo mais intenso, já que se dirige tanto ao discurso cotidiano como à tradição literária e artística, enfim, se revela em relação a todos os elementos que se encontram num texto, seja este verbal ou não-verbal, erudito ou popular. O conceito de dialogismo se relaciona no núcleo de qualquer produção cultural, letrada ou analfabeta. Bakhtin propõe que “a literatura não pode ser compreendida fora do contexto global da cultura de uma determinada época”.

Filmes de alguns realizadores apenas aumentam esta concepção do artista como organizador das mensagens lançadas por todos os suportes, literários, musicais,

pictóricos, cinematográficos, etc. A estrutura da “polifonia”, que Bakhtin empresta da música, em relação ao jogo de vozes ideológicas na obra de Dostoiévski, tem uma profunda dimensão na análise do cinema. A “polifonia” indica ao mesmo fenômeno denominado por “dialogismo”, demonstra a coexistência, em qualquer situação textual, de uma pluralidade de vozes que não se misturam em uma consciência única, mas existem em pontuações diferentes, em um dinamismo dialógico entre elas próprias.

A importância do espaço como fonte de conhecimento e análises não se apresenta como novidade. Albert Einstein propôs uma nova dimensão ao espaço, vinculando-o ao tempo através da matemática. A convergência sobre o universo artístico das novas tecnologias obrigaram o homem a revisar o conceito, a forma e a função dos espaços. As vanguardas implicaram uma revolução sobre a espacialidade, desde o avanço em inventos recentes como a fotografia e o cinema, passando pelas novas teorias científicas sobre espaço-tempo, até desembocar em movimentos artísticos que detinham a questão do espaço como um de seus principais fundamentos.

A funcionalidade e a organicidade do espaço, devem ser descobertas de forma gradativa, já que, no texto literário, o escritor dissimula de tal modo estes componentes a ponto de conquistar uma fusão harmônica com todos os outros elementos narrativos. Antonio Candido<sup>19</sup>, em um ensaio sobre o espaço, demonstra o significado novo que surge destes mesmos espaços, a partir da manipulação artística da palavra. Candido aponta as particularidades específicas provenientes dos espaços gerais e dos restritos, estes entendidos como o odor, a umidade, as roupas, a sujeira, os focos de luz, etc.; o ensaio procura demonstrar a polaridade metaforizada entre fluidez e estagnação/movimento e inércia. Na medida em que a diferença entre os locais se articula através da linguagem. O ensaísta trabalha com o sistema de imagens (metáforas, antíteses, hipérbolos, paradoxos), subtraindo deste sistema uma articulação onde todas as coisas tocam-se e transformam-se. Candido amplia, desta forma, as modalidades diversas de ambiente, como os espaços sacralizados, devoradores, premonitórios e metamórficos, ligando-os a uma “degradação de estilo” correlata à “degradação do espaço”.

---

<sup>19</sup> CANDIDO, A *Degradação do espaço*. (Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes das coisas e do comportamento em *L'assomoir*.) Revista de Letras. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1972. V. 14, p. 7-36.

A literatura narrativa realçou a sintaxe do espaço, que geralmente é associado ao tempo ou até mesmo subordinado a ele, e a reflexão teórica já entende ambos como um signo literário único; a este fenômeno Bakhtin atribui o termo cronotopo, já utilizado na teoria de Einstein. Anteriormente, a literatura do panorama era uma linha dimensional (descrição), porém, a emoção moderna da profundidade, no que se refere à descrição, com seus volumes espaciais, situa-o não mais como uma massa. Esta riqueza de matizes, linhas, planos e profundidades, tem as mais puras fontes da lírica moderna. A autonomia do discurso descritivo, espacializadora por si só, encontra características tangentes à pintura. Obviamente o papel estruturador da espacialidade não é novo e já se conferiu autonomia à descrição, deixando de considerá-la um simples ornamento do discurso. Porém, a literatura do século XX consagra e magnifica a espacialidade de modo a fazê-la privilegiar de maneira eminente o ‘espaço perceptivo’ contido no corpo da ação. O romance moderno desenvolve-se contido em um espaço e em um tempo determinados, enquanto os romances da antigüidade seguem de maneira objetiva e única, num hiato extra-temporal, como observa Bakhtin e iniciam o “cronotopo de aventura da vida cotidiana”. O cronotopo do romance moderno começa com os novos conceitos geográficos alimentados após a descoberta da América, englobando ao conceito de realidade uma noção terrena sobre as distâncias entre os homens, assim como a do próprio homem em relação ao universo.

Então, ‘o discurso do outro’ é reproduzido pelo texto do romance, cujo escritor é responsável pelas relações dialógicas, que dependem das conexões entre espaço e tempo (cronotopo). O objetivo desta análise é estabelecer um raciocínio que aponte ao campo visual do falante, utilizando a ‘lei do posicionamento’, concebida por Bakhtin, englobando ainda, aspectos da consciência temporal de quem mantém o discurso. O texto romanesco reproduz o discurso do outro através das imagens da linguagem criadas pelo autor. Para o gênero romanesco, a imagem da ‘linguagem’ do homem tem um sentido mais profundo em relação à própria imagem do homem. O teórico considera o ser ficcional como uma criação estética do próprio homem; na ficção, as ações do herói são projetadas por seu autor de maneira global e não apenas em eventos isolados, causando assim, uma oposição ao que acontece na vida real, onde o homem é visto de modo fragmentado pelo outro.

O herói épico não questiona as regras e muito menos quem as criou, ou seja, é um agente restaurador da ordem ou de sua simples manutenção, enquanto o herói romanesco possui uma ideologia e uma linguagem própria, que lhe proporciona um maior número de nuances dentro da ação narrativa. Os dois tipos de herói praticam ações, mas, para Bakhtin, a diferença fundamental entre estes é a palavra. O ser ficcional depende das reações interiores do próprio autor, pois apenas ele detém a visão da narrativa como um todo e o domínio da trajetória do herói, é o autor que retira de seu próprio histórico de experiências o conteúdo necessário para a existência e o destino deste herói. Bakhtin trata da questão da exterioridade, do aspecto físico ao discutir sobre a construção do herói. A consciência da exterioridade se estrutura em uma relação entre os corpos, pois a vivência exterior do outro faz com que se tome consciência da exterioridade do próprio corpo. O herói vive unicamente o seu interior e sempre em total ignorância dos fatos que construirão os seus próximos passos. O herói não possui a consciência de sua imagem externa, desse modo, a consciência do autor é uma consciência que determina e controla a de seu herói. É por meio desta configuração exterior que se dá a constatação do corpo e do espaço físico tomado pelo outro, do seu eu, e por consequência, de suas ações.

A construção do personagem e de sua voz é um fator fundamental para identificar o valor estético de uma obra. A representação do personagem pressupõe um trabalho que evidencie a voz que fala no texto, pois a distinção entre a consciência do herói e a voz autoral, só é possível quando não se representa o herói como uma imagem conclusiva.

Na reflexão sobre o cinema, Bakhtin é considerado o teórico do carnaval e das inversões rituais tais como se representam nas diegeses dos filmes; o teórico ainda é visto como um dos pensadores cruciais das análises modernas sobre “intertextualidade”. Os conceitos do teórico sobre “carnavalização” e a sua visão politizada da linguagem e da arte, formam uma estrutura de grande valor crítico para as questões que se inserem em sua obra; esta visão do teórico, impregnada por conceitos como o “dialogismo”, “heteroglossia” (multilinguagem) e “tato” (códigos que operam a interação do discurso), favorece a variedade da análise sobre o cinema e possibilita um conjunto de pensamentos críticos de grande diversidade.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin aponta o seu pensamento sobre a “carnavalização”, isto é, a transferência para a arte da essência do carnaval, contudo, será em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* que essa concepção se delineia de modo mais abrangente. Para Bakhtin, Rabelais não foi compreendido porque os laços que o uniam às tradições populares, assim como os gêneros literários associados ao carnaval (paródia e realismo grotesco), eram totalmente desconsiderados pelos especialistas. No final da Idade Média e durante a Renascença o carnaval possuía um caráter simbólico muito profundo para as pessoas. Durante as festividades, a utopia de liberdade percorria os comportamentos do indivíduo. O carnaval inibe o sentido das hierarquias, possibilita a oportunidade de uma nova existência, livre de pressões e exigências, torna as classes sociais um único corpo; na brevidade do carnaval, o que constantemente é marginalizado se aproxima de uma via libertadora.

A sede, a fome, os elementos escatológicos, o sexo, formam a linha de frente da desagregação moral ao celebrar uma vitória sobre o que é sagrado. Rabelais elabora a sua arte sobre a cultura popular e transporta para a literatura a essência do carnaval; o carnaval, entre outros eventos festivos, tinha na Igreja o seu grande alvo de questionamentos; uma das instituições mais poderosas da época, a Igreja era ridicularizada, assim como todos os exemplos de hierarquias, em que as regras e formalidades imperam. No período das festividades do carnaval, as regras dão lugar a um novo tipo de comunicação. O carnaval, para Bakhtin, cria um tipo de riso festivo, que se impõe ao medo, ao sagrado e à morte; o teórico encara o carnaval como uma suspensão da hierarquia social e do medo do corpo e desta maneira, evidencia o achatamento temporário do tabu, transferindo o que é espiritual e abstrato para o plano terreno e corpóreo.

O carnaval é associado à música e à dança, às multidões que se deixam contagiar pelos ritmos frenéticos; no carnaval, a opressão sofrida no cotidiano não é apagada, adquire um caráter mítico, estilizado. Para Rabelais, o carnaval europeu foi impelido à clandestinidade, o que ocasiona o surgimento dos carnavais de salão, elementos existentes nos limites da sociedade bem-educada. Alguns movimentos artísticos (surrealismo e expressionismo) tomam para si um segmento do simbolismo corpóreo grotesco e do tom jocoso que fizera parte do carnaval europeu. As transgressões

formais das vanguardas encontram um elo de ligação resistente com a irreverência carnavalesca da tradição medieval. A provocação e a dessacralização são componentes da estrutura tradicional da Idade Média.

O golpe desferido nos padrões religiosos ou políticos, a desvalorização da linguagem e a degradação humana, compõem uma série de características que se projetam sobre a idéia de transgressão carnavalesca;

A categoria de carnaval pode ser aplicada a uma variedade de textos; filmes que tematizam o carnaval de forma literal, filmes que adaptam textos literários carnavalescos (*Satyricon*, de Federico Fellini, *Decameron* e *Contos de Canterbury*, de Pasolini), filmes que atacam as instituições estabelecidas (*Zero de comportamento*, de Vigo), filmes que desenvolvem uma visão carnavalesca do corpo, privilegiando os orifícios e volumes do corpo humano. Outros filmes apresentam carnavais interrompidos, em que um determinado fator estimula uma franqueza desagradável e uma atmosfera de agressividade que tende apenas a crescer.

Para a aferição do espaço, leva-se a própria experiência do mundo; para se criar um juízo sobre a ambientação, no qual transpareçam os recursos expressivos do autor, impõe-se uma consciência da arte narrativa. Então, espaço e ambientação devem sofrer uma distinção: o primeiro é patente e explícito e o segundo é subjacente e implícito. O espaço contém dados de realidade que podem alcançar uma dimensão simbólica. Contudo, é importante ressaltar que a obra literária não tem nenhuma obrigação de se ajustar a qualquer padrão único de comportamento, ou seja, num mesmo romance poderão ser encontradas as várias modalidades de apresentação espacial. A narrativa conta com recursos periféricos importantes na medida em que funcionam para caracterizar uma ação (dinâmica/ estática; noturna/ diurna; terrível/ apazível), um personagem (seu porte, sua indumentária, seu físico), um ambiente (claro/ escuro; agradável/ desagradável; espaçoso/ constrito, etc.). Estes detalhes são capazes de instaurar uma cumplicidade rítmica entre o clima físico e o clima humano dentro da obra.

Se a narrativa literária foi vista mais definitivamente como criação, esta idéia não resistiu ao aparecimento das novas tecnologias e ao 'novo' modo de encarar as influências de outras artes sobre a escritura. Porém, a categoria funcional do espaço (ou de qualquer outro signo), não guarda nenhuma proporção direta com sua densidade

semântica. Como a indicação de certas figuras (como as do labirinto que falam do ser humano em solidão). Falam do que é mais significativo à literatura desde sempre, o objetivo real da existência. É muito significativa a observação de alguns críticos quando dizem que na obra de Proust o espaço é tão importante ou mais que o tempo. Ocorre que o fator narrativo proustiano trata da temporalidade, verdadeiro eixo temático que se serve de uma estrutura espacializadora.

O espaço literário é sempre um signo artístico, em relação às convenções da representação realista e às da fantástica. É uma construção imaginária de quem escreve e, em particular, de quem lê, com uma função simbolizadora enorme. Esse espaço feito de palavra põe lugares, seres e objetos na trama do texto. Estabelece a distância entre o enunciado, o mundo enunciado e o destinatário. Ativa a construção do espaço imaginário do leitor, e as conexões que este estabelece, desde sua situação pessoal de leitura até a sua relação e analogia com outros textos da cultura em geral. O discurso do outro é reproduzido por intermédio do texto romanesco através das “imagens da linguagem” idealizadas pelo autor. As relações entre leitor e obra ou autor e personagem, assim como as relações entre espaço e tempo, formalizam a dependência dos conceitos de dialogismo a um fenômeno textual. A percepção humana para Bakhtin é dominada por uma ‘lei do posicionamento’ que coloca a perspectiva de quem fala, assim como sua consciência temporal, em evidência. Logo, tudo o que se diz passa a ser um referencial do lugar de onde se diz, indicando o que o teórico russo entende como ato dialógico, que ocorre “na unidade espaço-tempo da comunicação social interativa, sendo por ela determinado”<sup>20</sup>. O cronotopo é o resultado desta relação entre espaço e tempo e cada enunciatador ocupa o seu próprio espaço ao manter a comunicação, assim como o seu ângulo de visão/consciência, também será único. Dentro da narrativa, cada personagem ocupará o seu lugar e terá uma visibilidade maior sobre o que o outro personagem não pode identificar de seu campo visual, ou seja, é um conjunto de pontos de vista que se cruzam e possibilitam o nascimento da trama. Apenas o autor possui uma visão panorâmica dos acontecimentos, já que é o único a ter total domínio de composição da obra. A relação dialógica configura-se no cruzamento destes pontos de vista, uma vez que a história se

---

<sup>20</sup> MACHADO, I. Os gêneros e a ciência dialógica do texto. In: FARACO, C. A. TEZZA, C. DE CASTRO, G. (orgs.) *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Ed. UFPR, 1996. p. 225.

desenrola pelo confronto de idéias que podem ser sustentadas nas relações entre os personagens.

A distinção do passado no romance não pressupõe a modernização deste passado. Ao contrário, a distinção realmente objetiva do passado como passado é possível apenas no romance. A idade contemporânea com a sua nova experiência fica na mesma forma da visão, na profundidade e na agudez desta visão. Neste âmbito encontram lugar os vários aspectos possíveis do romance: a memória pessoal, a provocação experimental, o elemento utópico, a consideração problemática dos eventos, a análise psicológica, etc.; se a épica é um gênero que se insere harmonicamente com os outros em um sistema de gêneros, o romance favorece a dissolução dos gêneros (Bakhtin diz que “romantiza” os outros gêneros); o romance é o gênero da experiência, da consciência, da prática, enquanto a épica é o gênero da memória coletiva. O romance então, é a representação da vida cotidiana do homem, com uma linguagem adaptada às questões espaço-temporais. A representação da consciência cotidiana transforma o romance em uma representação lingüística, tornando a relação espaço-tempo uma aliada da estrutura lingüística.

Em algumas narrativas o espaço pode estar diluído, de modo secundário; às vezes, pode alcançar um patamar tão elevado quanto o foco narrativo, o tempo ou o personagem, ou até mesmo ser o fator determinante da ação. Uma análise das questões relativas à representação do espaço nas obras narrativas pode indicar caminhos que demonstrem a oposição entre narração e descrição. A narração e a descrição comparecem nas obras narrativas estreitamente ligadas, apesar da contraposição existente entre elas. A narração se interessa por ações ou eventos considerados como puros processos, e por isto acentua sobre o aspecto temporal e dramático da narrativa; a descrição ao contrário, parece suspender o curso do tempo e contribui a dilatar a narrativa no espaço. Também neste caso importará, mais que atribuir mecanicamente uma qualificação (um nome convencional) aos vários momentos da descrição ou da narração, perceber as variações múltiplas na representação do espaço e analisar os efeitos no contexto e em relação às convenções narrativas adotadas pelo autor e à sua poética. Qualquer narrador, mesmo pela impossibilidade de narrar sem descrever, dá ao menos algumas indicações mínimas sobre o ambiente no qual se desenvolvem as histórias dos personagens.

Existem, de fato, épocas e gêneros literários que parecem acentuar a convenção da representação do espaço: a paisagem pode assim tornar-se um estereótipo, um verdadeiro topos literário. É o caso daquelas paisagens de fundo, por exemplo as selvas solitárias nas quais se abrem clareiras com fontes e prados floridos, ou clareiras mais amplas que revelam a presença de castelos, próprias de toda a tradição épico-cavaleiresca, ou as paisagens agrestes da tradição bucólica e pastoral. Neste sentido, é possível identificar as diferenças de estilo e de sensibilidade, variações nas situações e em alguns detalhes da ambientação. Há uma homogeneidade elevada no que se refere à escolha de certos elementos da paisagem, como as “selvas” que incutem o medo, “bosques escuros e tenebrosos” (*Orlando furioso* de Ariosto) ou as “plantas sombrias da antiga selva” (*Gerusalemme liberata* de T. Tasso). Situações parcialmente análogas induzem os autores a escolher ambientes, estereótipos, os quais constituem um sinal da aceitação por parte do autor do complexo das convenções de um gênero literário em particular. O texto literário reproduz a variedade de linguagens inseridas na vida do homem e a imagem literária coloca-se em uma dimensão espaço-temporal significativa. Para Bakhtin, toda imagem literária é cronotópica. O formato interno da palavra é cronotópico, isto é, o signo que transporta os significados originais e espaciais para as relações temporais. Então, não é possível dissociar o ato da criação literária de sua característica cronotópica, já que a própria linguagem encontra as dimensões do tempo e do espaço nas divisas de sua significação.

Durante o Romantismo a natureza era vista como um refúgio ideal para onde sempre corria o protagonista quando acometido pelo mal do amor. Com o aparecimento do Realismo, já na segunda metade do século XIX, cujo espaço preferencial é a cidade, encarada como centro difusor de perversão moral, alguns traços marcam a conceituação do campo enquanto sítio paradisíaco: a fertilidade da terra, a primavera eterna, a ausência de limites, a salubridade. O lado mais vulnerável da descrição, e que a crítica não se furta de explorar, é a sua tendência para o detalhismo, para a objetificação e o congelamento dos seres e coisas, em contraposição ao dinamismo da narração sempre interessada em uma situação plenamente envolvida de tensão. Nos estudos de Gaston Bachelard contidos em sua *Poética do espaço*, há passagens onde as perspectivas imaginosas, que ele classifica de topoanálise, reiteram-se como a base

psicológica dos ‘recantos de nossa vida íntima’, ou seja, através de uma figuração metafórica extraída de Carl Jung, Bachelard indica seu procedimento analítico, que, consiste num processo de desfolhamento gradual das coisas, até alcançar o seu significado mais íntimo. Consagra, assim, aos espaços íntimos e seu significado simbólico, uma espécie de poética da casa. Noções gerais associadas à moradia, como proteção, sossego, concentração ou os seus opostos, dirigem-se à exploração das gavetas, cofres e armários, sempre numa atitude dialética de quem tenta extrair o máximo de significados contrários.

Uma investigação mais objetiva da relação entre indivíduo e ambiente, é a busca literária dos naturalistas e dos veristas que marca, no clima positivista da segunda metade do século XIX, uma nova concessão e uma nova convenção do realismo. O ambiente torna-se, então, uma causa do comportamento e da personalidade dos indivíduos, não mais um equivalente espacial de uma dimensão moral. Um projeto incompleto é aquele verghiano do *ciclo dei vinti*, que se propunha um estilo dos comportamentos humanos nos vários ambientes sociais, daquele dos pescadores sicilianos àquele da alta sociedade da capital. O mesmo conceito de ambiente social, dominante na reflexão teórica, parece ligar em uma relação de recíproca influência, os grupos sociais ao espaço (paisagem natural ou humana) no qual se encontram a agir e pelos quais são influenciados, como os subúrbios operários zolianos ou a tempestade que rompe a tentativa de ascensão social dos *Malavoglia*. Neste clima cultural, prevalecem as representações objetivas dos ambientes e no caso específico de Verga, demonstra como se possa mirar a um mesmo resultado, a objetividade, também com soluções como a adoção dos pontos de vista subjetivos dos personagens, domina assim, a percepção do exterior, a mais neutra possível, pois o narrador procura desaparecer da cena.

A visão e a representação subjetiva do ambiente, em uma função simbólica, característica de muita literatura pré-romântica e romântica, será retomada na narrativa que poderia ser definida como investigação do próprio eu, como a ‘busca’ proustiana, na qual os ambientes e as paisagens são filtrados, até à deformação da consciência do protagonista-narrador que procura, mediante uma recuperação de memória, a retomada do próprio passado. A representação objetiva do ambiente, característica de muitas obras naturalistas e veristas, encontrará cultuadores em vários movimentos literários (a

narrativa comportamentista e o neo-realismo italiano). Esta última análise não conta porém, com uma tendência, sobretudo no século XX, à representação de ambientes e paisagens fantásticas, surreais, oníricas, que entretêm diversas relações com os ambientes e paisagens reais, ou mesmo com a representação realista destes, como se tem em algumas obras de autores como Kafka, Borges, Buzzati ou Landolfi.

Uma das características mais significativas da literatura narrativa do século XX, é a representação do mundo cotidiano em termos de espaço enigmático: o homem contemporâneo não parece mais reconhecer como naturais e humanos os lugares e os contextos sociais nos quais vive, assim como não consegue mais cumprir de modo natural os gestos e os atos mais comuns da vida cotidiana e “normal”; freqüentemente o sentido de incômodo e estranheza com os quais os personagens percorrem os lugares nos quais viveram um tempo normalmente, são a variante realista das representações oníricas. Há os retornos aos lugares de infância míticos e irreconhecíveis pelo adulto que constantemente vive uma crise de identidade. O retorno de Silvestro em *Conversazione in Sicilia* (*Conversa na Sicília*) de Vittorini, mas também os burgueses de *Gli indifferenti* de Moravia, consumidos que estão, em seus rituais de indiferença e tédio. Há também os lugares em que não se pode mais viver, como os de Mattia Pascal-Adriano Meis, privado de sua própria identidade. A crise de identidade do personagem, ou a sua angústia existencial, investe os ambientes nos quais ele se encontra para agir ou existir; e isto acontece de forma que a solução técnica seja aquela da representação subjetiva (focalização interna).

A paisagem entra no jogo de relações com os outros elementos que compõem as obras narrativas, e por elas é influenciado. Complementares a este tipo de representação resultam em pleno Decadentismo, aquelas representações que idealizam lugares separados, mansões nobres e burguesas, em forte contraposição ao sufocante mundo comum. Pode se pensar em *Il piacere* de D'Annunzio, que se desenvolve em grande parte em refinados interiores ricamente mobiliados ou em jardins de vilas suntuosas, ou seja, o mundo comum das pessoas simples é visto com incômodo pelo protagonista, o qual se vê levado a refugiar-se em um universo separado, onde se permite cultivar a própria concepção de vida, mesmo que ritualística e inautêntica, a fim de proteger-se da vulgaridade do mundo pequeno-burguês e proletário.

Então, o grau e a qualidade sobre os dados ambientais e espaciais se definem em convenções historicamente mutáveis, em diversas formas de realismo ou de não-realismo, que se originam dos mais amplos códigos culturais, identificando-se assim com o mundo real e com as propriedades características de cada época. As simples representações de espaço e ambientes podem assumir valor emblemático e metafórico ou até alegórico ou simbólico. Este fato pode acontecer em cada época, no interior de diversas convenções, e ter como tramitação, situações ou ambientes como a selva dantesca que demonstra uma alegoria do pecado, a periferia urbana como metáfora ou emblema da degradação da vida moderna, mas também diversas e abstratas relações espaciais.

As obras literárias contam frequentemente histórias ou descrevem situações, personagens ou ambientes que valem como metáforas de uma concepção de mundo, que não se expressa diretamente, mas, metaforicamente. É este, um dos tipos mais difundidos e historicamente relevantes de linguagem simbólica utilizada pelos escritores de obras literárias. Em *I promessi sposi* de Manzoni, por exemplo, as relações espaciais como montes/ planície, campo/ cidade, indicam os extremos da tragédia histórica e existencial que o distanciamento violento do lugar normal de vida comporta para os protagonistas. Oposições espaciais ou descritivas, colocadas em relevo pelo mesmo narrador como palacete/ casinha ou sala de jantar/ cozinha, ou ainda em âmbito descritivo não-espacial, oposições como capas/ coletes remetem à fundamental contraposição histórica, social e moral que o narrador divide entre classes nobres e classes populares.

Na literatura medieval em geral, dominam representações do universo nos termos de ordem, finitude, regularidade segundo o modelo tolemaico-aristotélico, que estrutura a terra como o centro do universo, ao redor da qual rodam ordenados os céus, esferas concêntricas movidas pelas inteligências angélicas, aludindo à ordem providencial e à centralidade do homem no universo. Bakhtin observa que, “enquanto os grandes gêneros do período clássico exibem o mundo em sua finitude e verdade absolutas, ou seja, o mundo fechado, do passado, em que o homem apresenta uma

identidade total com a ideologia dominante e com a realidade apresentada, o romance, com seu caráter inacabado, possibilita a expressão de uma nova consciência”<sup>21</sup>.

Comenta, ainda, sobre o romance de cavalaria e o romance na antiguidade clássica, que se constroem sob a influência dos gêneros oficiais e apresentam personagens e situações ligados a uma dimensão de espaço e tempo específica. Diversas concepções do espaço do universo, dão lugar a representações em contraposição, finito/ infinito, aparecem nas reflexões teóricas e nas obras literárias a partir dos séculos XVI e XVII, quando o modelo cosmológico-tolemaico é suplantado por aquele copernicano (à idéia da terra como elemento marginal de um cosmo infinito se associam frequentemente uma inquietude existencial e uma dúvida diante do abalo da tradição, confiante de encontrar-se em uma situação privilegiada de um mundo ordenado). A marginalidade espacial torna-se metáfora de uma outra marginalidade, o universo infinito torna-se metáfora da angústia existencial de gerações inteiras de escritores. À idéia de infinito se associam às vezes aquelas de eterno, de vida, de absoluto, de realização existencial, enquanto àquela de finito se associam aquelas de limite no tempo, de relatividade, de morte ou de angústia.

Um exemplo de ambivalência no uso de categorias espaciais pode ser aquele relativo à oposição fechado/ aberto, interno/ externo. A uma idéia de interno ou de fechado podem facilmente associar-se idéias de angústia, como em *A peste* de Camus, na qual o protagonista é isolado em uma cidade que passa por uma epidemia, ou à representação sartriana do inferno moderno que se concretiza na impossibilidade de fugir ao contato dos outros; ou mesmo à angústia dos burgueses que não conseguem se libertar, obrigados a conviver no mesmo espaço, em *Os indiferentes* de Moravia. Mas o espaço fechado pode também sugerir idéias de proteção: o exemplo talvez mais notório é aquele da casa-refúgio pascoliana. Já o espaço aberto poderá representar libertação, salvação, ou mesmo incerteza ou instabilidade. Cada autor cria um sistema de relações espaciais significativas, cujo sentido é constantemente individual: se as relações espaciais, são relativamente limitadas, as séries de significados a estas podem variar muito. As mesmas variações espaciais no interior de uma obra (mudanças de lugares e ambientes em relação

---

<sup>21</sup> CAVALLARI, D. N. *A arte de representar o outro: Silone e a criação de um universo polifônico*. Assis: UNESP, tese de doutoramento, 2000. p. 45.

à ação dos personagens), podem assumir ou não significados particulares: nos romances de aventura do século XVII, herdeiros de uma tradição que tem origens remotas (*O asno de ouro* de Apuleio ou mesmo *Satyricon* de Petronio), as mudanças de lugares assumem unicamente a função de unir várias novelas (aventuras onde o protagonista é também testemunha). A dinâmica dos eventos pode, porém, produzir, em outras épocas ou em outros gêneros ou obras, variações espaciais muito mais interessantes e significativas. Mas tais elementos espaciais adquirem significados mais complexos na narrativa moderna. Em *La ciociara*, há o afastamento da Roma de Cesira e Rosetta, com a separação que as conduz por caminhos e desventuras diversas, até a reaproximação final rumo ao caminho de volta à mesma Roma, agora, descaracterizada pela guerra. Significados sociais, morais, religiosos dão um sentido a esta dinâmica espacial que regula o romance. A dinâmica das movimentações das protagonistas não é mecanicamente reconduzível ao motivo do distanciamento e do retorno à casa, talvez porque a base cultural do texto seja mais rica. Na conclusão da história ocorre a reaproximação das duas protagonistas, antes distanciadas; com a viagem de retorno a Roma, há a consciência de que as coisas mudaram no curso da história, a marca da tragédia e da devastação torna impossível que tudo volte tal como era antes: o retorno pode apenas prenunciar a um outro menos trágico exílio no mundo. O equilíbrio inicial rompeu-se para sempre, porque era um equilíbrio feito de confiança nos homens e de ingenuidade que não poderá mais ser recomposto. Depois da experiência do mal e da dor as duas mulheres enfrentarão as sucessivas provas da vida com maior consciência, como veremos na análise do livro que faremos a seguir.

O romance realista, na verdade, é exímio em propor pistas colaterais, referentes ao espaço, que permite acompanhar a trajetória dos personagens de forma a não prestar atenção exclusiva à ação. Com a evolução das formas narrativas, deixou-se de privilegiar a ação, o espaço, o tempo ou o personagem para se integrar mais harmonicamente às formas constitutivas do romance, cuja relatividade do ponto de vista parece ser o componente mais encarecido. Do distanciamento entre narrador e personagem, emana a vitalidade do romance contemporâneo, cujos enredos tem o particular de direcionar o leitor para a dúvida e não mais para a certeza. No romance atual, a relatividade das coisas e da vida em geral, abrem caminho sobre o absoluto. Tal

‘encobrimento’, que se esboça como um elemento mais aparente sendo recoberto por outro nem tanto visível, é a dissolução interna de alguém que atravessou campos e montanhas para cair em total vazio afetivo, como ocorre com o personagem Cesira de *La ciociara*; de nada lhe valeu a mínima liberdade do campo, sempre em oposição à não menos mítica opressão urbana. Sua travessia não era apenas uma questão de ‘espaço’, mas de ‘tempo’. Não era tanto de itinerância física, e portanto espacial, mas sim de itinerância emocional, e portanto temporal. Uma viagem que dissolve a especificidade de um caminho geográfico demarcado, transcende-o e alcança a dimensão temporal, graças a uma extraordinária fusão do binômio tempo-espaço.

No caso do filme *La ciociara* (1960), de Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, a polifonia de Bakhtin é utilizada dentro de um contexto de análise cinematográfica; o filme trata da história de uma mulher do povo que foge de uma Roma bombardeada, em um momento decisivo da Segunda Guerra Mundial e também da história italiana; o personagem da mãe inicia uma trajetória juntamente com a sua filha adolescente rumo à sua cidade natal, mas por uma série de infortúnios se vêem forçadas a se unir a um grupo de pessoas nas montanhas de Sant’Eufemia; todas as pessoas que se concentram nas montanhas esperam pelo término do conflito armado em Roma, em todo o país, com os poucos recursos que possuem; em Sant’Eufemia se encontram personagens como Michele, o jovem intelectual, assim como comerciantes, pessoas envolvidas com o mercado negro, além das famílias que constituem praticamente a maioria dos personagens que se esconde nas montanhas.

O filme em questão, sob uma angulação bakhtiniana, pode ser visto como um processo de várias “vozes” ideológicas como o comércio (o capital), fonte de subsistência da mãe, Cesira, e sua filha Rosetta, além de ser um dos fatores de maior hesitação da mãe ao deixar Roma; o discurso enfático e de claros elementos comunistas do idealista Michele se torna tão evidente quanto o pragmatismo da família de Concetta e a sua tendência à exploração da miséria alheia.

A narrativa do filme de De Sica e Zavattini não se rende a uma militância política e também não parece ter a intenção de tecer uma imagem heróica sobre o conflito em si; os autores do filme parecem se preocupar mais com a aproximação da obra literária do escritor Alberto Moravia. Os realizadores do filme posicionam os seus atores

de modo a criar situações em que há um discurso político conflitante com um outro discurso; a situação citada atesta uma prática que Bakhtin nomeia como “discurso em duas vozes”, em que uma fala individual entra em colisão com outros discursos e gera um espaço semântico que o discurso monológico não possui.

Um ensaio de Georg Lukács, publicado em 1936, no qual o pensador húngaro distingue, de um ponto de vista ideológico, as potencialidades associadas às maneiras de representação da realidade, identifica a descrição com a observação e a narração com a participação do escritor.<sup>22</sup> Lukács se pergunta sobre “o que é que se pode chamar de acidental na representação artística?”; adverte também, sobre a ausência de componentes acidentais, ausência esta, causadora da ineficácia da obra. O risco da descrição se encontra com a sua própria capacidade de nivelamento das coisas, ao mesmo tempo que magnifica e congela o acidental com prejuízo da estrutura dramática do texto literário.

É raro que em uma obra narrativa a representação do espaço passe por uma única focalização; os espaços são freqüentemente representados por um variado número de focalizações que às vezes proporcionam efeitos de variação, contraponto ou contraposição. Um personagem, cujo ponto de vista é adotado na história, pode produzir os mais diversos fatores; um efeito de suspensão e de comprometimento intelectual é adquirido quando adotado o ponto de vista daquele que investiga uma determinada situação e aos poucos adquire progressos em conseqüência de mais um objetivo alcançado. A focalização interna, ou, a adoção do ponto de vista de um personagem pode induzir o leitor a associar, em uma relação causal elementos interligados por uma simples questão espacial. A escolha por uma narrativa na qual o fato é relatado segundo o ponto de vista limitado do observador pode recair em uma armadilha ao leitor, induzindo-o à equivalência entre relação espacial e relação causal.

Uma observação da paisagem segundo o olhar e a sensibilidade dos personagens pode nutrir-se das emoções que estes provam ao contemplar; é o efeito lírico, ainda ligado à adoção do ponto de vista. Um reconhecimento topográfico preciso ou uma representação emotiva e lírica, mais alusiva e menos precisa, em que o narrador

---

<sup>22</sup> LUKÁCS, G. Narrar ou descrever. In: KONDER, L., org. *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.

tenta identificar-se com a sensibilidade dos personagens que o cercam. O reconhecimento topográfico é rico em detalhes, enquanto a representação lírica não oferece dados técnicos relevantes, possui imagens oriundas da experiência do personagem, propõe uma afetividade à geografia contemplada, adquirindo assim, o ponto de observação do “mundo” que analisa. Um último aspecto técnico sobre a representação do espaço, é o do campo visual. Na técnica cinematográfica há a distinção de enquadramentos, de acordo com os espaços oferecidos pelo ambiente e que são ‘enquadrados’ ao espectador: os “campos” (longuíssimo campo, longo campo, campo médio), os “planos descritivos” (figura inteira, plano-americano, plano médio), os “planos analíticos” (primeiro plano, primeiríssimo plano, detalhe). O ambiente onde insere-se a figura humana, isto é, “o campo”, os planos descritivos representam as ações, sem que o homem esteja isolado do ambiente, os planos analíticos ‘entram’ no personagem quase destacado do contexto. O sujeito pode ser tomado à distância, deixando grande espaço ao ambiente que o circunda, ou mesmo progressivamente aproximado até para fazer-lhe ocupar, ao extremo oposto, quase integralmente a tela com uma parte do seu corpo ( o rosto ou as mãos). Algo de similar acontece na linguagem da narrativa verbal: mas diferentemente da linguagem filmica que pode enquadrar simultaneamente em um mesmo fotograma homens e ambiente (é um efeito particular e insólito da linguagem filmica aquele de desfocar o ambiente sobre o fundo para concentrar a atenção sobre o personagem), a linguagem verbal pode representar um objeto ou o personagem ou o ambiente.

Não é possível transpor mecanicamente a terminologia apropriada à linguagem cinematográfica àquela da narrativa verbal que requer um grau de cooperação imaginativa maior por parte do leitor (em um filme o espectador vê os lugares, na narração verbal os imagina). Todavia se deverá reconhecer que a atenção do narrador (e por reflexo, do leitor), depois de ser estendida sobre a totalidade do ambiente, agora se concentra sobre a figura da atenção sobre o campo visual até os limites da análise em detalhe. O autor tem a liberdade de narrar, colocando-se acima, ou, por trás, adotando um ponto de vista divino, como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. O narrador onisciente neutro, fala em terceira pessoa, alternativa do século XIX e de boa parcela do século XX, principalmente a romances policiais americanos da década de trinta. O narrador em primeira pessoa, traz em seus limites um “eu” já interno à narrativa,

que vive os acontecimentos descritos como personagem secundário que observa os acontecimentos ‘de dentro’, e, portanto, torna-os verossímeis. Apela-se ao testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade. Como personagem secundário, narra da periferia dos acontecimentos, seu ângulo de visão é mais limitado, pois, como “eu”/testemunha, não consegue identificar o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode lançar hipóteses, servindo-se do que viu e ouviu.

Quanto à distância em que o leitor é colocado, pode ser próxima ou remota, ou ambas, porque esse narrador tanto sintetiza a narrativa, quanto a apresenta em cenas. O narrador comenta e analisa, como testemunha, mas, no caso, ele é também o protagonista. Já na categoria de narrador-protagonista, este faz desaparecer a onisciência. O narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado às suas percepções e pensamentos. Ele pode servir-se da cena, e, assim, a distância entre história e leitor pode ser próxima ou distante. Se da passagem do narrador onisciente para o narrador-testemunha, e para o narrador-protagonista, perdeu-se a onisciência, aqui o que se perde é “quem” narra. Há um predomínio quase integral da cena, como se a história se desenrolasse diretamente dos personagens. Os canais de informação e os ângulos de visão podem ser variados. O contraponto das perspectivas tece a narrativa em si, fornecendo ao leitor pequenos detalhes da vida de um personagem. E simultaneamente, pela busca interna de cada personagem, há a sugestão de como vivem o seu cotidiano, como se localizam nele e qual é o seu posicionamento diante de outros personagens. Ao leitor cabe deduzir as significações a partir dos movimentos e palavras dos personagens. O ângulo pode ser frontal e fixo, e a distância entre a história e o leitor, pequena, já que o texto se faz por uma sucessão de cenas. Trata-se de uma técnica dificilmente sustentável em textos longos. Talvez por isso mesmo seja nos contos que ela funcione melhor.

A câmara de cinema não é neutra. No cinema não há um registro sem controle, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmara cinematográfica, há um ponto de vista onisciente ou o ponto de vista centrado num ou vários personagens (impressão de neutralidade). Moravia, que é também um jornalista, descreve em *La ciociara*, com minúcia e exatidão, as suas experiências em Roma pré-bombardeios, mas são as suas

impressões da cidade. A exatidão não apaga a subjetividade. O *nouveau roman* francês também se adequaria a esse estilo de narração tão ligado ao cinema, não pela neutralidade, mas pelos cortes bruscos e pela montagem, superpondo tempos e provocando efeitos de simultaneidade pela narrativa verbal que é contínua. Subverte-se a ótica convencional da narrativa. Abre-se o romance para fora do próprio romance, explorando seus limites e o seu parentesco com as artes visuais. *La ciociara* acumula enumerações que, no seu conjunto sugerem saudade, detalhes de um passado que já não existe mais, espanto com o tempo que passa e com o espaço que se transforma, uma vida em esboço, sem tempo para o acabamento. São retalhos, são hábitos compulsivos, num mundo do fragmentário, e, por isso mesmo, onde se perde e se busca o sentido.

A “análise mental” trata-se do aprofundamento nos processos mentais dos personagens, mas feito de maneira indireta, por uma espécie de narrador onisciente que, ao mesmo tempo, os expõe e os analisa. Já a distinção entre monólogo interior e fluxo de consciência nem sempre é tão clara. O monólogo como forma direta e clara de apresentação dos pensamentos e sentimentos dos personagens é muito antigo. Já o monólogo interior implica um aprofundamento maior nos processos mentais, típico da narrativa do século XX. A radicalização dessa sondagem interna da mente acarreta um fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. O fluxo de consciência é expressão direta dos estados mentais em que se perde a seqüência lógica e onde manifesta-se diretamente o inconsciente. O pressuposto da objetividade ou o princípio segundo o qual a narrativa deveria contar-se a si mesma, sem a intervenção de um narrador, é expressão de uma visão realista que, juntamente com o próprio gênero romanesco, entra em crise no século XX. Neste século a narrativa se fragmenta em múltiplos centros. Desconfia-se das visões explicativas do universo, porque o vemos fragmentado e caótico. A religião e a ciência já não são suficientes para apaziguar a insegurança do homem. Se a pintura no século XX deixa de ser mimética, recusando-se a copiar a realidade, se ela nega o realismo, o retrato, a perspectiva, que criava a visão do absoluto, o romance também sofre alterações análogas. A cronologia é abalada, passado, presente e futuro se fundem, alterando os planos da consciência e o onírico invade a realidade; assume-se o relativo na nossa percepção do espaço e do tempo, a distensão temporal é revirada pelo avesso, pela criação de uma

simultaneidade que altera radicalmente não apenas as estruturas narrativas mas também a composição da própria frase que perde seus nexos lógicos. O narrador é substituído por uma voz envolvida diretamente no que narra. Logo, narra por apresentação direta, presente pela própria desarticulação da linguagem, o fluxo dos seus pensamentos. Assim, anula-se a distância entre o narrado e a narração, alterando também a causalidade, um outro princípio da narrativa clássica.

Através da radicalização de um ângulo ou de outro na relação eu/ mundo, ocorre uma transformação com a perspectiva. Se um dos ângulos é eliminado a perspectiva desaparece. Há a alusão à absorção pelo romance das técnicas cinematográficas (montagem, cortes bruscos, simultaneidade); à defesa da subjetividade e à impossibilidade de narrar, em um mundo dominado pela mercadoria e pela produção em série e conseqüentemente à tendência das massas em homogeneizar a tudo, ao afogamento das vozes dos personagens na voz circular do narrador em busca de si mesmo e dos outros, escolhendo palavras num repertório gasto pela repetição e pela alienação do sujeito na língua. Assumir a subjetividade das perspectivas no enfoque do real seria talvez uma forma menos ilusória de conhecimento. Para Lukács, uma parcela de vida impulsiona o romance a desvendar uma totalidade, onde a própria coerência do mundo ficcional leva o leitor a conhecer mais profundamente a realidade que o texto reflete. No caso de Lukács, a literatura teria a capacidade de dar a conhecer para levar o leitor, uma vez que vislumbrou pela ficção uma realidade mais profunda, a desejar transformá-la.

Os romances modernos optam por expor o caos na própria ficção, explicando assim, tanto a diluição da história, quanto do personagem e do narrador no romance contemporâneo que pende mais para o fantástico do que para o realismo, mais para o alegórico do que para o simbólico. Quanto à relação da ficção com a história, há o seu reaparecimento entre os próprios romancistas ou nos teóricos da literatura. A diferença é que agora não se desconfia somente do poder de representação do discurso da história.

As relações entre o cinema e a literatura entram em confronto a partir de suas estruturas; enquanto uma se desenvolve pela extensão do tempo a outra trabalha através da condensação do tempo. Os seus meios as dissociam, não apenas pela transmissão da

mensagem mas também quanto à sua recepção; as duas narrativas seguem caminhos opostos quanto aos efeitos adquiridos: a imagem no cinema se coloca sobre o espectador de forma imediata, enquanto a narrativa escrita na literatura possui um efeito de apreensão da mensagem, ou seja, o receptor do texto não possui a percepção reservada a um momento específico de tempo. Esta delimitação temporal determina a linha divisória para a adaptação de uma obra literária e provoca geralmente a impressão de uma característica superficial da mensagem literária quando levada à narrativa fílmica.

Quanto às noções de qualidade de um produto fílmico transposto de um suporte literário, muito já se escreveu e analisou e não cabe a este estudo uma contextualização mais aprofundada; o filme que adapta uma obra literária transmite uma sensação de diluição em relação ao original literário, mas, tal condição não pode ser conclusiva em relação à qualidade inferior ou superior de uma narrativa fílmica. O realizador de um filme se utiliza de uma série de recursos de síntese visual para alcançar ao máximo a essência da narrativa literária.

A vocação em contar histórias acompanha o cinema desde as suas origens. Do cinema mudo, em que os eventos não são propriamente narrados, mas meramente representados, com enquadramentos fixos, em perfeita continuidade espacial e temporal. É um momento em que o cinema se encontra muito próximo do teatro, e, apenas em alguns anos o cinema atingirá a sua verve narrativa; a montagem cinematográfica possibilitou o avanço de uma sintaxe ao compor diversas imagens em estreita relação com os elementos rítmicos da narrativa. A transformação do espaço e do tempo reais em um suporte de espaço e de tempo de fato narrativos indica uma grande possibilidade do suporte cinematográfico. Com a montagem, o cinema pode se aproximar ou se distanciar de qualquer coisa, com uma mudança simples de enquadramento; a montagem possibilita a observação de um espaço em sua totalidade para depois se concentrar em um pormenor, ou seja, percorrer em um rápido movimento, de um ponto ao outro; o mesmo raciocínio se aplica ao tempo, já que em um breve momento podem ocorrer alguns minutos ou vários séculos, o que já demonstra o elemento da “elipse”.

Há a questão da focalização, que fornece algumas informações superiores ou inferiores àquelas dos personagens; então, um componente da representação responsável pela composição visual de cada imagem, encontra lugar no cinema, juntamente com um

componente da narração que orienta o espectador em uma história e assim, decide não apenas os espaços e os tempos, mas também regula sobre o plano cognitivo a relação do espectador com a narrativa apresentada; a questão sobre o ponto de vista dos personagens é decisiva em relação à narrativa, com sua perspectiva externa aos personagens ou pertencente a um deles (objetividade/ subjetividade). Na realidade as expressões ‘focalização’ e ‘ponto de vista’, concernem ao cinema não apenas um plano estritamente visual e cognitivo, mas também um certo modo de narrar, que pode colocar o espectador próximo ou distante dos sentimentos e dos valores de um personagem. A forma com que o cinema trabalha o espaço e o tempo, conduz a um pensamento sobre a relação entre real e imaginário; a montagem é um dos instrumentos que permitem ao cinema passar de um plano de realidade a um outro, do realismo objetivo das coisas ao subjetivo da memória, do sonho, da fantasia, etc.

As relações entre cinema e literatura demonstram a princípio, como o cinema se enquadra na concepção de ser uma forma de expressão que se instala entre o teatro e a literatura. O cinema, assim como o teatro, representa, e, assim como a literatura o cinema narra. Mas literatura e cinema se utilizam de diferentes matérias de expressão, das palavras escritas às imagens, os sinais gráficos, as músicas e os rumores. Realizar uma análise destas relações significa, portanto, possuir a consciência dos elementos comuns entre estes suportes artísticos, como a narrativa e seus componentes (espaço, tempo, personagem, focalização, ponto de vista), mas também o que possuem de incomum.

A adaptação sinaliza aos dois suportes artísticos como elo de ligação, isto é, a transposição audiovisual de uma obra literária. É fundamental analisar alguns pontos relacionados a uma adaptação, como uma ou várias alterações efetuadas no filme para a sua fluidez, assim como alguns acréscimos ou subtrações, na comparação com o texto original da literatura. O texto escrito é um conjunto de dados que pertencem a um universo diegético formado por ambientes, personagens, ações, sentimentos, estruturas, perspectivas narrativas, que a realização filmica pode utilizar a partir daqueles que de um lado formam os seus atributos de linguagem, ou seja, aquilo que um romance pode fazer e um filme não pode fazer e vice-versa e de outro lado as escolhas estéticas, expressivas e semânticas do autor do filme. A adaptação pode então, significar um novo texto que escolhe a fidelidade na transposição de uma obra escrita para uma audiovisual (a questão

porém, não pode ser abordada sob a idéia de uma fidelidade absoluta, já que se torna impossível, dadas as diferenças entre os dois suportes artísticos), mas que de qualquer modo, reinventa o texto adaptado, com uma atenção em maior ou menor escala para certos aspectos e a proposta de interpretação sobre o texto de partida.

O estudo da adaptação é útil, já que possibilita uma compreensão melhor sobre o funcionamento da arte narrativa de modo geral, de uma arte que acompanha a história da humanidade. Um outro elemento se faz necessário para a análise de uma adaptação: o contexto histórico e cultural; de uma parte a linha temporal que separa o ano de lançamento de uma obra literária do ano de realização do filme permite evidentemente localizar certas variações. A adaptação pode ser compreendida como um processo, mas também como um resultado. De um lado o processo da adaptação em que há a transição de um texto escrito para um audiovisual, de outro lado o resultado deste processo, ou mesmo o filme concluído. Em linhas gerais, uma adaptação pode encontrar três formas: aquela que acompanha com grande proximidade a articulação narrativa da obra literária; aquela que se orienta em relação às cenas essenciais da obra literária; aquela que compõe um roteiro original a partir de alguns elementos do texto literário. O confronto entre literatura e cinema, através do processo de adaptação, permite um conhecimento maior sobre a obra de partida, já que um filme pode evidenciar um determinado tipo de interpretação e possibilitar assim, uma releitura do texto literário.

Uma análise comparada entre o texto escrito e do audiovisual, segue essencialmente alguns patamares em sua estrutura, como é o caso das estruturas profundas da narração, do universo diegético e das articulações discursivas. A narrativa se constrói como um sistema de transições, de situações que modificadas por determinados eventos orientam novas situações que se destinam por sua vez, a sucessivas alterações, ou seja, a trama que se desenrola rumo à sua conclusão. Qualquer texto narrativo, seja literário ou audiovisual, é permeado por tais estruturas de base e é assim que a adaptação pode ser estudada, através do confronto entre estas estruturas e aquelas do texto literário adaptado. Então, a adaptação pode ser definida como uma intervenção, uma transformação audiovisual de um determinado texto literário. Um outro nível de confronto é a diegese, isto é, todos os componentes que compõem o universo narrado na história; um último nível é aquele propriamente narrativo, isto é, do discurso da narrativa,

a história em si, em que as relações entre a história e a trama, a presença de uma voz narrativa e de eventuais narradores diegéticos, o uso dos mecanismos de focalização, se tornam efetivamente atuantes sobre o sistema em questão.

Uma narrativa originariamente literária passará por uma transformação de imagens e sons no momento de sua adaptação para o cinema; a modificação da natureza literária através dos códigos cinematográficos, possibilita uma observação mais aguçada sobre o ponto de vista da câmara, dos movimentos da mesma, da montagem, a música, as vozes, os ruídos, etc. O roteirista possui uma função fundamental para uma adaptação, já que será ele a definir, com o auxílio do realizador ou não, o momento de “cortar” alguns elementos do texto literário, a fim de ajustar a narrativa do texto de partida ao tempo de duração filmica. É uma questão antiga a ser colocada, já que os efeitos da subtração de certos elementos literários na obra filmica, reforçam os questionamentos sobre uma transposição mais fiel ou menos fiel. Subtrair qualquer elemento de um texto literário evidencia uma proposta de leitura sobre o mesmo, isto é, significa considerar alguns elementos mais significativos do que outros. Há, evidentemente, a oposição feita pela adição, ou seja, o que é encontrado no filme e não no texto literário. Uma adaptação não representa simplesmente uma redução, já que podem ser encontrados elementos a mais.

Em um filme podem ser encontrados elementos diegéticos ausentes no texto original, pois a natureza do audiovisual força o autor do filme a acrescentar alguns dados. No segmento que divide o processo de subtração daquele da adição são encontrados dois princípios, a condensação de um lado e a expansão do outro. Por condensação se entendem os elementos da obra adaptada presentes no filme, mas em um formato reduzido, como as poucas imagens que representam alguns capítulos de um livro. Duas formas típicas de condensação são a concentração de personagens e a síntese dramática. A expansão, a adição, a condensação e a subtração, constituem algumas das estratégias na manipulação de uma adaptação. A estas estratégias pode se acrescentar a variação e o deslocamento; a variação ocorre quando um certo elemento do romance se encontra presente no filme, mas com características diferentes; quanto ao deslocamento, pode ser detectado em certos eventos que se encontram tanto na obra de origem quanto em sua adaptação, porém, em momentos diferentes da trama.

O procedimento de uma adaptação parece suficientemente compacto, mas, outra estratégia se demonstra de grande valor, a equivalência; Neste sentido, se parte do pressuposto que no romance adaptado existam algumas cenas que possam ser giradas e outras não e que, ao invés de suprimir estas últimas, se permitam criar algumas cenas equivalentes.

Um aspecto que não se pode deixar de lado no âmbito das estruturas de uma adaptação é aquele da voz narrativa; do momento em que se apoiava no cinema o conceito de arte das imagens, confiar a uma voz narrativa, ou seja, à palavra, a responsabilidade de exprimir certos conteúdos era visto como uma propensão muito profunda à literatura, uma renúncia, por parte do cinema, do que lhe pertence, de seu principal fundamento. É necessária a compreensão sobre os artificios específicos do cinema, ainda mais se o foco de atenção se dirigir à própria história do cinema, que representa desde o seu início, uma assimilação de outras formas artísticas. Por voz narrativa, se entende um texto oral que acompanha um texto audiovisual, é algo que os espectadores ouvem, mas os personagens do filme não podem ouvir, o seu espaço-tempo é aquele do discurso.

Como ocorre em um texto literário a voz narrativa de um filme pode ser em primeira pessoa, narrativa do personagem, ou em terceira pessoa, narrativa do autor. A diferença do que sucede em um romance ou em um conto é que a voz narrativa é de fato uma voz, um texto oral, e não uma palavra escrita; esta se constitui portanto, como uma das diversas matérias de expressão próprias ao cinema, enquanto em literatura a palavra do narrador e aquela dos personagens pertencem a um mesmo material expressivo. A voz narrativa no cinema se diferencia da narração literária porque não se dá em forma contínua, mas intermitente.

Desde sempre, mas em modos diversificados e às vezes opostos conforme algumas épocas, autores e obras, padrões espaciais como alto/ baixo, finito/ infinito, escuro/ iluminado, pequeno/ grande, direita/ esquerda, retilíneo/ tortuoso, próximo/ distante, interior/ exterior, aberto/ fechado, móvel/ imóvel, etc., são colocados em relação a pares de diversa ordem como precioso/ de pequeno valor, bom/ mau, moral/ imoral, acessível/ inacessível, mortal/ imortal, etc. Um diafragma espacial rende dois mundos não comunicantes ou duas fases estranhas entre si na vida de um personagem do

romance, como em *La ciociara*, em que a protagonista se vê com a filha, já distante de Roma, nas montanhas, com um ritmo de vida completamente inesperado; Cesira lentamente inicia o seu processo de consciência da guerra, dos lados oponentes, das outras pessoas que a cercam e principalmente com o idealismo do jovem Michele; ou mesmo após o estupro da filha e sua posterior alteração de comportamento. O estado presente, sempre a modificar o espaço anterior, cria a expectativa para o espaço que virá, e também, o elo narrativo entre esses dois mundos. Também nestas formas metafóricas, portanto, a análise histórica e social e a concepção religiosa do mundo de Moravia se manifestam.

Em *La ciociara*, na representação do espaço, é interessante observar o domínio de uma significativa tensão rumo à redenção. A descida aos infernos, com o seu significado de experiência do pecado, é também o primeiro momento da gradual e providencial ascensão ao reconhecimento de todos os pecados, e vale como primeiro nível de purificação a consciência do mal alcançado com a ajuda da razão. Quando, no final do livro, Cesira e a filha se direcionam de volta à Roma e sucessivamente rumo à consciência de seus atos, movimentam-se ao longo da superfície de suas preocupações terrenas em uma tensão menos intensa: após a descida das montanhas e o estupro, a narrativa segue a sua tensão retilínea, característica do autor que não deseja um desenlace final.

O período passado nas montanhas de Sant'Eufemia demarcam um espaço único, afastado do mundo conhecido pelas duas mulheres e por todos os outros que ali se encontram, ou seja, a “educação” de Cesira, a sua consciência, também assinalam uma linha em ascensão, juntamente com a metáfora do caminho efetuado rumo às montanhas. Todos os lugares de *La ciociara*, todos os lugares da geografia moraviana tornam-se de fato, temporários centros da história, pontos vitais de confluência de algumas de suas diretrizes. Os movimentos dos personagens no espaço são os mais desiguais, não prevêm nenhum centro estável, se desenvolvem todos ao longo de diretrizes variáveis, já que não são fruto do acaso e são na realidade fruto da ação e do sentimento humano.

A realidade literária é uma realidade complexa, em que os gêneros são definidos empiricamente e historicamente sobre a base de uma agregação de obras complexas. A narrativa é definida pela presença de um narrador e de uma história. Um

narrador, em relação à continuidade da experiência real ou imaginária, isola, seleciona, organiza em uma sucessão temporal e segundo alguma perspectiva e alguma lógica, e representa, mediante a linguagem, eventos, personagens, ambientes.

Uma diferença entre realidade e narrativa de qualquer modo existe. Ao transformar uma experiência em narrativa, quem narra seleciona e dá sentido àquilo que foi um fluxo de sensações e percepções; mas também ocorrem manipulações, involuntárias talvez: o narrador conta os fatos como os revive ao momento da narração e através de toda a experiência contada; mas também se refere aos diálogos realizados entre ele e outras pessoas, que a distância de tempo não permitirá a reprodução das palavras exatas pronunciadas, introduzindo assim, ao menos algum detalhe fictício.

No interior da dimensão imaginária existem obras mais ou menos respeitadas da realidade, oscilantes entre dois extremos que convencionalmente define-se “obras realistas” e “obras fantásticas”; a relação entre realidade e imaginação varia em relação às épocas históricas, aos movimentos literários, aos gêneros, às escolhas individuais dos autores. Apesar das possíveis gradações, a narrativa literária não se exila pela dimensão do imaginário, mesmo quando se propõe a representar o mundo real. A verdade de um fato não determina automaticamente a verossimilhança, já que o possível nem sempre é crível. De tempos em tempos são variadas as concepções de “realismo”; cada época elabora certas normas para definir, em nível lingüístico, estilístico, estrutural, um grau de relação entre ficção e realidade, entre verossimilhança e possibilidade.

A relação entre cinema e língua foi de fato o caminho analisado pela semiótica do cinema através de intervenções de Christian Metz, Pier Paolo Pasolini, Emilio Garroni e Umberto Eco. O cinema pode muito bem suspender um evento, transportar o espectador por duas horas de história, e depois devolvê-lo ao seu ponto de partida. A diferença entre cinema e literatura não se encontra tanto na possibilidade de suspender um evento, mas, em preencher o espaço vazio deixado entre a interrupção do evento e a sua retomada. Apesar da observação atenta aos diversos procedimentos de uma adaptação, é importante salientar que a distinção entre estas categorias se confunde na prática de cada adaptação, em que um deslocamento pode também ser considerado como expansão ou uma condensação pode conter, como normalmente ocorre, algumas

subtrações. O conjunto das categorias indicadas constitui, de qualquer modo, um instrumento útil à análise de uma adaptação.

## CAPÍTULO 5

---

### ADAPTAÇÕES

#### 5.1 CÓDIGOS DE FOCALIZAÇÃO

Desde as suas origens o cinema mostrou a sua vocação para contar histórias. Os pioneiros realizadores cinematográficos já colocavam em cena vários efeitos e recursos, além de operarem sobre elementos utilizados na literatura e no teatro: o princípio de uma trama, o seu desenvolvimento e a sua conclusão. Mas, nesse período, os eventos não são propriamente narrados, são apenas representados, colocados em cena. Tudo parece acontecer em perfeita continuidade espacial (o enquadramento não se altera nunca) e temporal (do início ao fim sem elipses), como uma cena teatral. Alguns anos foram necessários para que a vocação narrativa cinematográfica se transformasse em técnica narrativa. Isso advém, particularmente, através da montagem, que, estrutura o filme em várias imagens e possibilita ao cinema um caráter espacial e temporal propriamente narrativos. Graças à montagem, o cinema pode, com uma simples mudança de enquadramento, aproximar-se ou distanciar-se de qualquer coisa, mostrar um espaço inteiro e posteriormente concentrar-se sobre um detalhe, passar rapidamente de um lugar ao outro, em uma fração de segundos podem transcorrer várias décadas, enfim, o uso tão natural ao cinema da ‘elipse’.

Essa agilidade narrativa com a qual o cinema trata o espaço e o tempo aponta também à relação entre real e imaginário. A montagem é um dos instrumentos em que o cinema pode passar de uma ordem de realidade a uma outra, do realismo objetivo das coisas àquele subjetivo da recordação, do sonho, da alucinação. Junto a uma instância da representação responsável da composição visual de cada imagem, encontra lugar no cinema uma instância da narração que guia o espectador em uma história especificando não apenas os espaços e os tempos, mas também regulando sobre o plano cognitivo a relação do espectador com esta, demonstrando as coisas através de uma perspectiva externa aos personagens ou pertencente a um deles.

As técnicas cinematográficas colocadas em prática na narrativa clássica estavam subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da trama, assim como ao seu impacto dramático. Dominavam a cena e a seqüência, juntamente com enquadramentos que apresentavam uma forte unidade narrativa, figuras de nítida demarcação, como o escurecimento lento das imagens que sinalizavam a passagem do

tempo, a mudança de lugar ou a alteração de um estado físico ou psicológico. A concatenação das cenas e das seqüências se desenvolve segundo uma dinâmica de causas e efeitos, clara e progressiva. O desenvolvimento oferece ao espectador as respostas aos questionamentos ou enigmas que o filme propõe.

As expressões ‘focalização’ e ‘ponto de vista’, concernem ao cinema não apenas um plano estritamente visual e cognitivo, mas também um certo modo de narrar, que posiciona o espectador próximo ou distante aos sentimentos e aos valores de um personagem. Analisar as relações entre cinema e literatura significa esclarecer que o cinema é uma forma de expressão que se coloca entre o teatro e a literatura. Como o teatro o cinema representa, como a literatura o cinema narra. Mas literatura e cinema utilizam diversas formas de expressão: as palavras escritas, a primeira, as imagens, os signos gráficos, as palavras pronunciadas, as músicas, os rumores, o segundo. Analisar as relações entre esses dois suportes artísticos significa, portanto, possuir a consciência dos elementos em comum entre eles: espaço, tempo, personagem, instância narrativa, focalização, ponto de vista, mas também o que possuem de diferente, as matérias da expressão.

Um aspecto específico do discurso sobre cinema e literatura é aquele da adaptação, ou mesmo a transposição audiovisual de uma obra literária. A adaptação pode ser entendida seja como um processo, seja como um resultado. De uma parte, o processo de adaptação em que se opera a transição de um texto escrito a um audiovisual, de outra o resultado desse processo, ou mesmo o filme concluído, pronto para ser distribuído. Em linhas gerais, uma adaptação pode se aproximar muito da articulação narrativa da obra de partida ou ser fruto de um roteiro original, a partir de alguns elementos do texto inspirador. As características sobre as quais pode-se operar uma análise comparada do texto escrito e daquele audiovisual podem apontar às estruturas profundas da narrativa, ao universo diegético e às articulações narrativas e discursivas.

Há algumas operações que caracterizam cada adaptação. Para um roteirista que adapta um romance, há o elemento do ‘corte’, que possibilita a escolha ou a eleição do que se impõe como a essência da trama, separando-a de qualquer outro elemento excessivo à narrativa fílmica. O princípio da subtração é, portanto, aquele que indica o que se encontra na obra literária e não se encontra no filme (sejam personagens, eventos,

lugares, diálogos, etc.). A adição é o que pode ser encontrado no filme e não na obra literária adaptada. Uma adaptação nunca é simplesmente uma redução. Em um filme podem ser encontrados elementos diegéticos ausentes no texto original, pois a natureza audiovisual do meio fílmico faz com que o realizador ou o roteirista acrescentem sempre algum elemento. Outros dois princípios são a condensação e a expansão. Por condensação entendem-se aqueles elementos da obra adaptada presentes no filme, mas de uma forma reduzida, como a concentração de personagens e a síntese dramática. A expansão indica os elementos da obra adaptada que são dilatados pelo filme. A adição, a subtração, a condensação e a expansão constituem algumas das estratégias de manipulação em uma adaptação. A essas podem se reunir outras duas, a variação e o deslocamento. A variação ocorre toda vez que um certo elemento do romance encontra-se no filme, mas com características diferentes. O deslocamento pode ser encontrado em casos nos quais um certo evento está presente tanto no filme quanto na obra literária, mas em momentos diferentes da trama.

Para Jakobson, toda comunicação envolve seis elementos: o emissor, o receptor, a mensagem passada entre eles, um código comum que torna a mensagem inteligível, um “canal” ou meio físico de comunicação, e um “contexto” a que a mensagem se refere. Qualquer desses elementos pode predominar num ato comunicativo específico: a linguagem vista do prisma do emissor é “emotiva” ou expressiva de um estado de espírito; vista do prisma do receptor, é “conotativa”, ou procura produzir um efeito; se a comunicação está relacionada com o contexto, é “referencial”; se orientada para o próprio código, é “metalinguística”.

A história do cinema é a história da assimilação de técnicas de outras formas artísticas. Diferentemente do que ocorre em um romance ou em um conto a ‘voz narrativa’ é de fato uma voz, um texto oral, e não uma palavra escrita, essa se constitui, portanto, como uma das diversas matérias de expressão próprias ao cinema, enquanto em literatura a palavra do narrador e aquela dos personagens pertencem a um mesmo material expressivo. A voz narrativa em cinema diferencia-se, sobretudo, da narração literária porque não se dá em forma contínua, mas, intermitente. Ela pode enriquecer as informações enunciadas pelo filme ao espectador, mas é necessário lembrar que próximo a essa função cognitiva, a voz narrativa pode assumir também uma afetiva, isto é, pode

afirmar o ponto de vista de um personagem, ou, ao contrário, assumir uma distância de tipo irônico, que se move no âmbito de um efeito de estranhamento.

A relação entre cinema e língua foi de fato o problema que deu vida à semiótica do cinema através das intervenções de Christian Metz, Pier Paolo Pasolini, Emilio Garroni e Umberto Eco. O cinema pode muito bem suspender um evento, dar continuidade à trama e depois retomá-lo de onde o havia deixado. A diferença entre cinema e literatura não se concentra tanto na possibilidade de suspender um gesto, mas, na maneira como se preenche o espaço vazio deixado entre a interrupção do evento e a sua retomada.

Para esclarecer a visão da narratologia, pode-se examinar a obra de Gérard Genette. O autor estabelece uma distinção na narrativa entre a ordem dos acontecimentos no texto e a seqüência na qual esses acontecimentos ocorreram “realmente”; e o que se relaciona com o próprio ato de narrar. As duas primeiras categorias equivalem à uma distinção clássica dos formalistas russos entre “trama” e “história”.

Genette identifica cinco categorias centrais de análise narrativa. A “ordem” refere-se à ordem temporal da narrativa, como ela pode operar por antecipação, retrovisão ou anacronia, no tocante às discordâncias entre história e trama. A “duração” trata do modo como a narrativa pode elidir episódios, expandi-los, sumariá-los, fazer uma pequena pausa, e assim por diante. A “frequência” envolve questões relacionadas com a possibilidade de um acontecimento ocorrer uma vez na história e ser narrado uma vez ou várias vezes. A categoria de “modo” pode ser subdividida em distância e perspectiva.

A distância concerne às relações da narração com os seus próprios materiais: é uma questão de recontar a história e o seu perímetro (diegese) ou representá-la (mimese), é a narrativa contada em linguagem direta, indireta ou “indireta livre”. A diegese aponta então, a parte da narrativa não especificamente fílmica, representa isso que o roteiro, o filme e o texto possuem em comum: um conteúdo, independente do meio que o trata. Em um filme, o que corresponde à diegese é naturalmente tudo que se relaciona com a expressão, ao conjunto de imagens específicas, palavras, ditas ou escritas, rumores, música, a materialidade do filme.

A perspectiva é o que tradicionalmente se poderia chamar de “ponto de vista” e que também pode ser subdividido de várias maneiras: o narrador pode saber mais do que os personagens, menos do que eles, ou estar no mesmo nível; a narrativa pode ser “não localizada”, feita por um narrador onisciente, exterior à ação, ou “focalizada internamente”, feita por um personagem de uma posição fixa, de várias posições, ou do ponto de vista de vários personagens. Pode haver uma forma de “focalização externa”, na qual o narrador sabe menos do que os personagens. Finalmente, existe a categoria da “voz”, que se relaciona com o próprio ato da narrativa, com o tipo de narrador e destinatário da narrativa, que estão implícitos.

São possíveis várias combinações entre o “tempo da narrativa” e o “tempo do narrado”, entre a ação de contar a história e os acontecimentos. O narrador pode ser “heterodiegético” (isto é, ausente de sua própria narrativa), “homodiegético” (presente na narrativa, como as histórias contadas na primeira pessoa), ou “autodiegético” (quando não só está dentro da história, como também é o seu personagem principal).

A análise de um filme pode envolver um certo número de desdobramentos; o conceito de “distanciação”, aplicado por um determinado segmento da crítica cinematográfica, se adapta a esta dissertação, já que a possibilidade de se adotar uma “distanciação” entre espectador e a obra, ou entre os personagens ou ainda entre o autor e os personagens, torna a análise crítica mais instigante.

Algumas correntes do cinema contemporâneo, influenciadas pelos estudos sobre o cinema e, ainda, pelas experiências em outras manifestações artísticas, têm adotado na composição filmica uma atitude de distanciação; a chamada ‘ilusão de realidade’ da imagem filmica, desempenha um papel fundamental para este tipo de estudo. O conceito de “distanciação” recai sobre a idéia geral de ‘distância’, compreendida dentro do universo de qualquer semiose do tipo estético-linguístico, no âmbito da narrativa filmica.

O distanciamento, propriamente dito, situa-se no terreno da lingüística e desenvolve-se a partir das diferentes distâncias que se podem definir nos universos das linguagens; estas distâncias implicam a existência de espaços e de universos representados como ‘exteriores’ ao sujeito e como isso ocorre nos fenômenos significativos, só nestes terá sentido falar em “distâncias” e em “distanciação”. A

distinção a fazer e as primeiras distâncias a definir no espaço complexo de qualquer narrativa transmitida através de uma linguagem se revelam nas noções de ‘autor’, ‘narrador’ e ‘narratário’.

O autor é o responsável pela criação ou produção da narrativa, da mensagem; não se deve confundir autor com narrador, ou seja, com o emissor diegético da mensagem, apesar de muitas vezes as duas noções coincidirem. O autor é uma pessoa real, na sua condição de indivíduo psicológico, histórico e social. É importante salientar que, neste ponto, a visão de Genette aproxima-se da visão de Bakhtin. O narrador pelo contrário, é visto numa perspectiva sempre presente, que existe apenas em razão da narrativa, como intermediário indispensável na relação entre o autor e o receptor.

Uma “diferenciação” do personagem, um desdobramento de personalidade, que faz distinguir o personagem integrado nos acontecimentos narrados e o mesmo personagem no momento da enunciação da narrativa, após certa evolução ao longo do tempo e com a experiência histórica acumulada que lhe confere uma espécie de distanciação na análise dos acontecimentos passados. É importante salientar que, na diacronia da obra e de sua gênese, não se pode confundir este momento da enunciação com os momentos de preparação do filme ou mesmo da filmagem, porquanto o momento da enunciação, encontra-se sempre no tempo, no espaço e na estrutura de uma diegese, de um mundo representado na obra. O mesmo acontece na literatura, relativamente ao momento real da escrita.

É necessário acrescentar, no caso do cinema, outros componentes específicos, além daqueles já mencionados sobre o conceito de autor. Os personagens são divididos não simplesmente pela diegese em si, concretizada na arte de representação direta que é a semiose cinematográfica de caráter narrativo, mas também por uma diegese anterior à concretização filmográfica, elaborada pelo trabalho de preparação do filme, distinta, portanto, daquela diegese propriamente dita apesar de estabelecer relações muito próximas entre si, mas em locais diferenciados. Esta diegese existe na imaginação dos argumentistas, do próprio autor ou realizador do filme, e se manifesta em documentos escritos, de certo modo literários, que precedem a realização ou a acompanham (sinopse, argumento ou simples apontamentos para a filmagem, esboços de enquadramentos, diagramas de montagem, etc.).

Os personagens diegéticos são representados por atores, pessoas que se encarregam de encarnar estes personagens e transformá-los, com a ajuda de toda a estrutura do filme, em personagens diegéticos. Nesta transformação, há evidentemente, a intervenção de uma equipe e de um maquinário técnico que trabalha no filme, sob a direção do realizador. Há, portanto, que distinguir também o ator do personagem diegético do filme.

É fundamental fornecer certos elementos que contribuam para o esclarecimento da noção de diegese em semiótica filmica. A obra cinematográfica aponta a uma elementar diegese, embora se defina apenas como carga significativa do fenômeno expressivo que lhe serve de núcleo de atração. Neste sentido, pode-se considerar que o fenômeno ainda será predominantemente estético. Para isso, é necessário transmitir ao espectador a impressão de uma profundidade, de uma terceira dimensão; esta dimensão e esta profundidade encontram-se no campo diegético, por mais estilizado que este seja, por mais reduzida que seja a sua constituição. A questão deve apontar aos conceitos de diegese e de filme abstrato, e evitar a confusão tão freqüente, sobre o conceito de diegese (o “mundo” representado) com o de enredo e o de narrativa.

O personagem diegético representado pelo próprio personagem referente, como o princípio do chamado cinema-verdade de Dziga Vertov. O personagem diegético interpretado por um ator ‘típico’, por alguém que possui traços físicos e psicológicos que correspondem à personalidade desejada, tal como o autor a imaginou ou como surge no universo de referência da obra considerada, faz parte do "processo dos tipos" do cinema soviético dos anos vinte. Neste raciocínio, o tipo de cinema designado por cinema direto ou espontâneo representa o caso da preponderância do referente, com exclusão das preparações mais elaboradas, ou seja, elimina a própria noção de ator e submete a diegese às imposições do universo referencial, o que não significa que não exista uma manipulação semiótica e ideológica.

O cinema narrativo de ficção ou de enredo constitui o caso mais complexo da semiótica cinematográfica; os personagens, os atores, o autor ou realizador e os seus colaboradores fazem parte de um universo ou de um espaço e nele evoluem. Há, portanto, que se analisar a estrutura mais geral do universo filmico, obtido por síntese-criadora de vários espaços, e será entre os elementos daquele espaço composto e dentro de cada um

dos espaços componentes que se estabelecerão as “distâncias” que se assimilam às distâncias definidas em um espaço geométrico.

Para abordar o conceito de distanciação, é necessário utilizar a palavra “distância” em um sentido generalizado, por vezes metaforicamente, transformando-o em um segmento de reta que une dois pontos de um determinado espaço métrico em um dado de adesão mental a determinado mundo ou a determinados personagens. O paralelismo com o conceito geométrico será de facilitar eventualmente a uma generalização do conceito de espaço semiótico.

Deve ser considerado que, em semiótica, geralmente há a incisão de “conjuntos estruturados”, conjuntos do ponto de vista de um certo número de relações entre os seus elementos. Estas relações definem uma estrutura e um conjunto que pode ser entendido como um ‘espaço’. O espaço mais elementar é o métrico, cuja definição implica no conceito de distância entre os diferentes elementos que o constituem. A noção geométrica de distância representa a medida do afastamento dos objetos entre si. Então, a distância entre dois pontos tem por medida o comprimento de um segmento de reta, mas nem em todos os espaços se poderá considerar do mesmo modo. Por outro lado, muitas vezes a distância não se refere a um espaço geométrico, mas ao tempo. A distância é a medida do afastamento, no tempo, dos estados do sistema entre si.

É importante ressaltar que a distância pode assumir valores espaciais que determinem que as distâncias nele definidas podem variar de intensidade ou de grandeza; desta maneira, muitas vezes em que houver uma referência a distâncias, nem sempre se está discutindo sobre verdadeiras distâncias, mas sobre outro tipo de relações a que se dá esta designação.

Pode-se observar desta maneira que, em um filme direto ou espontâneo, não há qualquer distância entre diegese e referente e que a distância entre a diegese-referente e o universo fílmico poderá variar de acordo com as diferentes concepções de um determinado tipo de cinema, bem como as distâncias adotadas neste universo.

Determinados pontos de vista que determinam uma representação, sinalizam à análise genérica das estruturas narrativas no universo fílmico. É o estudo conhecido como ‘código de focalização diegética’ ou de ‘perspectiva diegética’, compreendido também pelos teóricos da narrativa literária. Na narrativa fílmica, há a mesma utilização

da narrativa literária dos conceitos que apontam ao componente verbal da semiótica considerada, apenas com as novas propriedades oriundas da síntese-criadora que se encontra na base destes fenômenos semióticos.

Devem ser considerados dois tipos de narrativa, quanto à perspectiva da focalização diegética, a narrativa objetiva e a subjetiva; obviamente, a visão de um narrador mais subjetivo deveria encarar todos os eventos de um ângulo mais direto e pessoal, de um ponto que possa lhe interessar mais. Entretanto, um estudo mais atento, talvez evidencie a insuficiência deste esquema, como se pode verificar pela leitura dos textos do formalista russo Boris Tomachevski, que considera duas características opostas por parte do narrador, aquela em que o autor sabe tudo, inclusive os pensamentos íntimos dos heróis, seria a narrativa objetiva, e aquela em que a narrativa é acompanhada pelos olhos do narrador, uma narrativa subjetiva; em sua obra, *Teoria da literatura*, Tomachevski discute sobre a questão que envolve a narrativa ao observar que

a narração é apresentada quer objetivamente, sem que nos seja explicado como tomamos conhecimento desses acontecimentos (narrativa objetiva), quer em nome de um narrador, de uma certa pessoa bem definida. Assim, existem dois tipos principais de narração: narrativa objetiva e narrativa subjetiva. (1965:88)

No cinema, a questão sobre o ponto de vista ou da focalização diegética mostra-se de forma complexa, dada à especificidade da linguagem filmica. A narrativa de tipo objetivo ou impessoal é a mais comum, então, devido à facilidade com que se utiliza este tipo de narração, os outros tipos adquirem um alto valor semiótico e um intenso conteúdo, lingüístico e estético, na semiótica cinematográfica. A impessoalidade de uma narrativa, em que o narrador, de acordo com a sua indeterminação, confunde-se com o autor da obra e representa uma espécie de observador onisciente e invisível para os personagens diegéticos, não implica a neutralidade do narrador diante do que narra. Não significa também que, o narrador-autor possua toda a liberdade que está ao seu alcance, já que nada impede que se coloque na posição de uma testemunha indefinida, que, distante ou próxima, mas limitada em sua visão e compreensão, esteja atenta aos eventos sem qualquer intervenção.

Por outro lado, a pessoalidade da narrativa subjetiva também não impõe nenhuma espécie de subjetivismo, já que nada impede que o narrador se coloque em uma posição de observação objetiva, como a do narrador impessoal, que se confunde com o autor. Então, no que se refere à focalização diegética em um texto, a dicotomia narrativa-impessoal e narrativa-pessoal pouco acrescenta, apesar de se referirem a um aspecto formal de um campo designado por ‘forma do significado’.

A narrativa que convive distanciada da diegese, para captar simplesmente os comportamentos exteriores dos personagens, com uma diegese limitada por condicionalismos objetivos de observação que impeçam o conhecimento dos pensamentos e das emoções dos personagens, assim como qualquer intervenção crítica do próprio autor ou narrador, pode ser classificada como narrativa não-focalizada, já que o autor se interessa pela conduta de qualquer personagem, apenas no que este possui de observável e incide a sua atenção sobre o aspecto externo, sem a obrigação de seguir os seus passos, para criar assim, uma liberdade de movimento no espaço e no tempo, de acordo com uma lógica semiótica e narrativa.

A focalização externa, pessoal e caracterizada pelas limitações de conhecimento e de deslocação no tempo e no espaço, pertence ao tipo de narrativa que Jean Pouillon (*Temps et Roman*, 1946) classificou como ‘visão de fora’, em que a narração se interessa simplesmente pela conduta do personagem enquanto materialmente observável e em que a vida psíquica ou interior não é desprezada, mas deduzida através de suas manifestações externas. Na focalização interna, o narrador é ele próprio um personagem inserido da diegese e demonstra o seu conteúdo psíquico no processo da narrativa ou quando o mesmo narrador adota a perspectiva de um determinado personagem inserido nessa diegese, revelando deste modo, a vida psíquica desse mesmo personagem, além de suas limitações materiais ou mentais.

A focalização interna aponta o tratamento dispensado à vida psicológica dos personagens diegéticos e ainda revela dois tipos de focalização interna: a focalização diferenciada, que significa, na terminologia de Jean Pouillon, a ‘visão por detrás’, em que o narrador se encontra desligado do personagem, o que o faz observar com a objetividade que lhe for possível, as emoções e os pensamentos desta, embora seja perceptível uma intervenção de uma focalização autoral, uma posição mais ou menos crítica ou

distanciada do narrador. Com a representação de um narrador diferenciado do personagem, pode-se ter a chave das motivações subconscientes e inconscientes a partir de quaisquer comportamentos.

O outro tipo de focalização interna é o tipo de focalização indiferenciada que corresponde ao personagem que se localiza no centro da narrativa de tal modo que o narrador apenas enxerga a realidade diegética através dela, como se fosse ela, com todos os seus limites, o que exige da parte do mesmo narrador uma profunda identificação com o personagem.

Este tipo de narrativa encontra no uso da primeira pessoa um exemplo particular, em que a identificação atinge o próprio plano da escrita ou da linguagem; será nula, então, a distância entre o narrador e o personagem diegético considerado. As características lingüísticas do estilo usado pelo narrador igualam-se com as características mentais, as limitações, os erros, as incoerências do personagem.

É fundamental, de qualquer maneira, não deixar de lado que uma narrativa de focalização interna que apresenta um certo nível direto ou indireto de subjetividade, pois ela reflete sempre o personagem diegético que desempenha o papel de narrador. É necessário, portanto, distinguir alguns tipos de narradores, voltando ainda à classificação de voz narrativa de Genette que já tratamos acima; temos, então, o narrador autodiegético (é um protagonista quase sempre em cena) e o heterodiegético (ligado aos elementos externos à diegese narrada); o narrador autodiegético se encontra inserido na diegese narrada, enquanto o heterodiegético encontra-se limitado ao nível textual e semiótico, à narrativa indireta.

O tema da focalização diegética é amplo o suficiente para ainda indicar outros tipos de perspectiva; quanto ao nível de liberdade conferido ao narrador ou adotado pelo autor, observa-se a focalização livre, que possui uma total liberdade na narração, liberdade que se revela através da onisciência, associada à manipulação do tempo e do espaço diegéticos, e pela onipotência diegética do narrador. Em tal perspectiva, o narrador sabe tudo o que se passa no momento diegético considerado, conhece cada pormenor, cada segredo, inclusive as atividades do subconsciente e do inconsciente dos personagens.

Uma focalização onipotente sustenta o poder ilimitado da imaginação do narrador que cria um mundo completamente imaginado; tal focalização apresenta um grande grau de relatividade, um intenso condicionamento. Por outro lado, a adoção de uma lógica realista, com maior ou menor obediência a um mundo de referência, aponta a anulação da onipotência do narrador, apesar de muitos graus de liberdade poderem ainda ser adotados. Então, a onipotência não simboliza a falta de lógica, mas apenas que o autor obedece a uma lógica interna da obra, da diegese imaginada, do estilo adotado, lógica que ele mesmo cria para a obra considerada, mas que se não pode isolar do próprio conhecimento do real pelo autor.

Mesmo nas narrativas mais fantasiosas, não se deixa de encontrar o mundo realista de referência, já que este representa a base de todo o conhecimento humano e constitui a ligação comunicativa entre o autor e o receptor da obra artística de tipo narrativo. Dados importantes, de um ponto de vista teórico, são os da narrativa espontânea e da narrativa onírica, em ambos os casos sem qualquer tipo de trabalho consciente de preparação. Trata-se de uma práxis semiótica de uma corrente conhecida por “sobre-realismo”. Tais narrativas caracterizam-se pela onipotência aparente dos autores, mas isto não significa uma liberdade absoluta, significa apenas a aceitação livre das normas de construção do subconsciente e do inconsciente do autor. É importante ressaltar, sobretudo, que, por mais simples que sejam, os códigos da semiótica aplicada ou dos elementos semióticos adotados constituem limitações a qualquer onipotência dos autores.

A onipotência do autor é sempre relativa e, desde o início condicionada pela mentalidade e pela formação ideológica do sujeito e pela sua inserção em um dado contexto sociológico e semiótico; é necessário evidenciar que os poderes do autor enfraquecem com maior ou menor intensidade conforme a obediência às regras, aos códigos, às estruturas do mundo referente, isto é, externo à própria diegese criada. Neste caso, a diegese se molda a tais regras, a tal lógica, e na medida que isto ocorre, o autor-narrador vê reduzidos os seus poderes de intervenção diegética, ou seja, a sua onipotência diegética.

A onipotência diegética não se encontra apenas limitada pelos códigos de coerência interna da mensagem ou do texto, pela psicologia e formação ideológica do

sujeito e pelos códigos e estruturas do mundo referente, isto é, do universo que serve de modelo à diegese elaborada, podendo ser diminuída pela obediência às regras exteriores que nada tem a ver com o mundo referente, entendido como modelo, ou com a realidade diegética imanente à obra. Há uma outra realidade que apenas se relaciona com a elaboração desta obra, bem como com a vida do próprio autor como homem igual aos outros, realidade que pode influenciar o texto ou, indiretamente, se projetar nele.

Este universo compreende tudo o que contribui diretamente para a realização da obra e ainda o universo circundante que compreende o ambiente geográfico, psicológico, histórico em que a obra e o artista se encontram inseridos; é necessário lembrar que, uma vez produzido, o texto torna-se independente de seu criador, ganha “vida” própria. A realidade intertextual, fundamentalmente semiótica, resultante das relações entre as diferentes obras e correntes semióticas, sobretudo artísticas, integra-se na instância de produção da obra e, por isso, figura na realidade pró-artística, mas se prolonga como componente do mundo circundante, na evolução da própria obra depois de produzida e libertada do autor.

A focalização será onipresente quando o narrador é livre em relação à sua presença nos momentos e nos locais diegéticos, de tal modo que se transporta de um local para o outro e pode até se encontrar simultaneamente em vários locais, com a possibilidade de manipular o tempo e o espaço diegéticos, com distorções ou ampliações, bem como repetições e reduções, de acordo com a sua vontade e as exigências semióticas que aceita, segmentos dessa continuidade espaço-temporal.

Essas liberdades de focalização diegética podem se sujeitar a limitações mais ou menos imperativas. Na medida em que a focalização deixe de ser livre, na medida em que diminuam os graus de liberdade do tipo de focalização organizada pelo autor, ou ainda, na medida em que este se veja obrigado a justificar, direta ou indiretamente, a maneira como obteve os seus conhecimentos, como se desloca no mundo diegético, no tempo e no espaço e como obedece a uma lógica referente, objetiva e real, ao desenvolver a diegese narrada, a focalização torna-se mais restrita.

A onisciência e a onipotência do narrador encontram-se diante de um conjunto de limitações. As restrições à onipresença do narrador podem ser espaciais, temporais e espaço-temporais e referem-se a segmentos com determinado tamanho,

partes inteiras ou capítulos da obra. As restrições à onisciência e à onipotência resultam dos tipos de focalização já citados, interna e externa, por exemplo.

Se o narrador preocupa-se em isolar, no seu texto, certos elementos diegéticos, há o indício de uma narrativa de focalização centrada. Aos elementos ou seres vivos, reais ou imaginários, isolados do conjunto que constitui uma espécie de “fundo” da diegese e à volta dos quais se estabelecem os “núcleos” da diegese; à focalização centrada ou de personagens opõe-se um outro tipo de focalização diegética, a focalização não-cêntrica, em que desaparece o conceito de personagem centralizador, isolado ou destacado de um “fundo”. Os elementos se dissolvem então no conjunto de uma diegese mais ou menos homogênea, sem pólos de atração; a diegese é considerada aqui, como um grande terreno homogêneo de elementos orientado por qualquer conceito unificador e não pelo domínio de uma ou mais personagens que lhe conferissem esse mesmo princípio unificador e fossem os protagonistas da narrativa. Esses tipos de focalização correspondem também a determinados tipos de estrutura semiótica, que se concretizam, no caso da semiótica fílmica, na construção de um filme, através dos vários sistemas de montagem.

O documentário cinematográfico é caracterizado em grande parte pela focalização não-centrada, mas que pode aparecer também no filme de enredo. O exemplo sobre este módulo pode ser observado em certos autores ou certas obras do cinema soviético dos anos vinte, mais precisamente, dos primeiros trabalhos de Eisenstein. Na escola soviética, surgiu a polémica em relação à conveniência de se adotar ou não uma perspectiva centrada para se obter um cinema de conteúdo socialista.

As narrativas bicentradas, aquelas em que a focalização adotada abrange dois personagens centrais, dois protagonistas da diegese, demonstram que os personagens focalizados por uma determinada perspectiva se incluem entre os protagonistas da diegese, os personagens principais. O conceito genérico de protagonista compreende qualquer personagem privilegiado pelo autor da narrativa; e personagens focalizados podem até não ser protagonistas verdadeiros da história narrada, desempenhando um papel realmente secundário. Talvez, o último caso seja o de um personagem que não intervém no enredo que narra, mas que a ele assiste e revela os seus próprios sentimentos, o seu interesse na diegese e as conseqüências psicológicas e materiais que os fatos

narrados tiveram em sua vida. Trata-se do narrador-personagem focalizado através da narrativa e da sua estrutura, mas sem desempenhar um papel de protagonista dos acontecimentos apresentados (homodiegético).

A focalização diegética nas artes, em geral, acompanha um processo que parte da arte narrativa paradigmática, a literatura romanesca ou de ficção. O caso do presente trabalho é o enfoque dado entre as narrativas literária e fílmica e seus possíveis desdobramentos. O poder de síntese do cinema justifica que todos os tipos de focalização se verifiquem em diversos componentes da síntese criadora e a vários níveis de leitura, o que origina também focalizações compostas derivadas da composição e estruturação de focalizações elementares. A síntese-criadora nunca deixa de se realizar, pois, de outra maneira, não haveria coerência interna, a ligação das partes integradas e a unidade estilística do conjunto.

No caso da montagem em particular, é necessário fazer uma distinção entre alguns de seus tipos: a melódica, que corresponde à composição dos planos considerados como unitários em que resulta uma estruturação da sucessão dos planos realizada através de cortes e justaposições; a montagem harmônica, que corresponde à composição de sincronia dentro de cada plano; e a montagem múltipla, que corresponde à composição de planos bem diferenciados que formam planos múltiplos.

O exercício de qualquer tipo de perspectiva diegética da narrativa fílmica, não conduz necessariamente a uma estrutura de importâncias semelhantes no que respeita à composição ou montagem fílmica. Em relação aos princípios de coerência interna do texto fílmico, deve-se distinguir entre a estrutura e a hierarquia de focalização diegética e a estrutura estilística, semiótica, desse mesmo texto. É esta estrutura estilística, aliás, que confere a unidade final à obra. As diferentes focalizações não exigem uma concordância entre si, já que, isso depende da síntese semiótica e estilística com base nos diferentes tipos de composição e montagem fílmica. Por outro lado, os princípios estético-lingüísticos destas operações semióticas obedecem à estruturação de qualquer fenômeno expressivo, não simplesmente pelos elementos e valores que a constituem, mas também pela sua referência a outros textos e a outros valores artísticos (intertextualidade).

Entre as convenções narrativas, há a convenção que reside no fato de se considerar a câmara como um narrador virtual com a conseqüente focalização diegética.

Então, não seria natural que este narrador imaginário, representado pela câmara, soubesse antecipadamente o que um personagem diegético vai dizer. A câmara, como observador invisível e virtual no universo diegético, torna-se de repente visível e real, personifica-se como observador inserido neste universo, embora com um estatuto bastante artificial. O próprio espectador, representado pela câmara, torna-se um personagem diegético, mesmo que à margem e sem poder intervir no enredo representado. O fluxo de informação, assim estabelecido, segue as características específicas do meio técnico e da comunicação utilizada, verificando-se apenas em um sentido, isto é, no sentido da diegese para o espectador e nunca em sentido oposto.

A contestação da crença na absoluta transparência da obra relativa a um mundo referente, ganha uma profunda lógica, quando o espectador se recorda de estar diante de atores, perante uma representação fictícia, perante um “realismo” artificial; logo, se estabelece uma distância entre o espectador e a obra, distância que anteriormente não existia.

Com a evolução da técnica cinematográfica, algumas regras se definem sobre o que se conhece como “continuidade filmica”, ou seja, o estabelecimento de uma seqüência narrativa contínua, resultante do “corte” e justaposição de planos, e sobre os modos de “enquadramento”, ou seja, a colocação e a distância da câmara ao assunto filmado, bem como a escolha da objetiva e dos ângulos do seu eixo óptico com o plano horizontal e deste com a base do quadro, confirmam a idéia de que tudo se passa como se a objetiva captadora fosse não apenas um observador impassível com o qual os espectadores se identificam, mas um narrador, com as relações concernentes à diegese, às personagens desta e ao próprio autor.

No início de sua formação, o cinema possuía uma rigidez intensa no sentido de captação de imagens, devido ao primitivo aparato tecnológico que tinha à disposição; a câmara fixa, que não se encontrava apenas imóvel, mas trabalhava ininterruptamente em cada pequeno filme, correspondia a um observador que se comportava como quem assiste a um espetáculo teatral. Não era propriamente uma narrativa filmica, nem mesmo a que pode existir quando a câmara está paralisada a trabalhar sem qualquer interrupção temporal ou qualquer “corte” ou descontinuidade, desde que o ponto de vista selecionado e a montagem harmônica adotada representem um observador envolvido na

transcrição do espaço e do tempo diegéticos. À medida que o observador virtual e neutro transformava-se em narrador, nasciam novas estruturas semióticas e também uma nova semiose a caminho de um desenvolvimento pleno. Então, trata-se da transformação da “câmara observadora” em “câmara narradora” e não em “câmara contempladora”. Só muito mais tarde se descobriria a natureza, não necessariamente narrativa, da semiose filmica, com as conseqüências conhecidas da descoberta de um cinema abstrato, puramente estético, e de um cinema não-artístico, puramente significativo, em que se situa um espectro semiótico de largas possibilidades.

Este processo rumo ao desconhecido se inicia com os irmãos Lumière e prossegue com Georges Méliès, Edwin S. Porter, Thomas H. Ince e David Wark Griffith. Surgem desta forma, com todos os desenvolvimentos pertinentes, os vários tipos de focalização diegética, seja visual ou composta, isto é, ao nível de uma imagem icônica ou de uma composição de imagem icônica, com texto verbal escrito. A complexidade da teoria da focalização diegética filmica desenvolve-se, assim, em paralelo com a própria focalização na narrativa literária, já que se torna conveniente recordar que no complexo filmico há um componente verbal, além de outros tipos de focalização visuais (ou audiovisuais). A variedade de composições que se obtém com as várias perspectivas que figuram em um filme dão origem a focalizações compostas adquiridas pelos processos de montagem conhecidos. Os tipos de montagem ou composição de elementos filmicos em estruturas semióticas ao se aplicarem às focalizações diegéticas darão origem a vários outros tipos de focalização diegética composta. Normalmente, o filme apresenta uma estrutura de perspectivas heterogêneas, mas justamente unitária e coerente, quando encarada ao nível de uma determinada globalidade, enfim, ao nível da globalidade da mensagem ou da obra.

A problemática do narrador, implícito ou explícito, sempre presente, é o que inúmeros teóricos já descreveram com rigor a propósito da arte literária, mas que se aplica também às artes filmicas de tipo figurativo e narrativo, pois estas resultam, neste aspecto, de uma síntese-criadora em que um dos constituintes é exatamente o narrador de tipo literário. Partindo do chamado “espaço de orientação”, Roman Ingarden diz que:

Quando numa obra literária se apresentam coisas, animais e homens, o espaço que ao mesmo tempo com eles se apresenta não é o espaço abstrato, geométrico ou físico e homogêneo, mas sim aquele que corresponde ao espaço dado na percepção. Neste caso ele deve, por assim dizer, ser exposto através do meio do espaço de orientação. Devem empregar-se nisto especialmente espaços de orientação pertencentes aos sujeitos psíquicos apresentados que “percepcionam” este espaço apresentado. Se assim acontece surge o problema da situação do centro de orientação (do “ponto zero da orientação”, no dizer de Husserl). Quando na sua criação o próprio autor “conta” a “história” e, portanto, como narrador pertence ao mundo apresentado na respectiva obra, o centro de orientação reside, por assim dizer, no próprio Eu do autor, não real, mas sim enquanto narrador que se apresenta. Todos os objetos apresentados (coisas, animais e homens) são neste caso apresentados como se fossem todos vistos (apalpados, ouvidos, etc.) pelo narrador e relacionados, ao serem vistos, com o seu centro de orientação. Quando o narrador não faz explicitamente parte do mundo descrito, o centro de orientação pode ser escolhido de modo a ficar situado dentro do mundo apresentado sem, ao mesmo tempo, ser transferido para qualquer dos objetos descritos, de maneira que todos os objetos apresentados são, por sua vez, expostos enquanto vistos sob determinada perspectiva (que por vezes varia no decurso da apresentação). É como se um personagem invisível e não explicitamente apresentado andasse pelo mundo descrito e nos mostrasse os objetos como ele os vê do seu ponto de vista. Assim, o narrador é também co-apresentado.<sup>23</sup>

A longa citação parece indispensável para a base dos desenvolvimentos sobre o narrador filmico, como síntese-criadora do narrador literário.

Há, ainda, a questão do dispositivo narrativo. Um romance em primeira pessoa, dificilmente pode passar, repentinamente, à terceira pessoa. O filme, por sua vez pode caminhar freqüentemente entre a primeira e a terceira pessoa, ao mesmo tempo. O efeito “terceira pessoa” sobrepõe-se ao efeito “eu”, sem, porém, substituí-lo. O meio filmico deixa, graças à multiplicidade das matérias de sua expressão, uma liberdade maior à narrativa subjetiva.

Na narrativa literária, em que se utiliza a linguagem verbal como modo de comunicação de base, existe sempre um narrador, implícito ou explícito, com múltiplas possibilidades de relação com a diegese e com o próprio narratário. Este narrador será também implicado, explícito ou implicitamente, pela narrativa e, por isso, também será apresentado por ela. A conseqüência da especificidade da apresentação diegética literária consiste não apenas na heterogeneidade espaço-temporal do meio em que se integra o leitor concreto ao meio diegético da obra, mas no caráter mental que lhe é conferido pela utilização de uma língua como modo de comunicação dessa diegese.

---

<sup>23</sup> INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. Lisboa: Ed. Fund. Calouste Gulbenkian. p. 39.

É este universo obscuro e indeterminado, imanente ao próprio texto lingüístico, sem grande número de pormenores indispensáveis em qualquer universo material, o que constitui a diegese literária criada pelo escritor. Portanto, este universo específico e associado à língua natural aplicada, de tal modo que se constitui como imanente a essa mesma língua, tem um modo de ser irreproduzível por qualquer outra semiose. Como acontece em qualquer texto figurativo ou narrativo que tenha um caráter artístico, o universo literário, o universo apresentado, não reproduz fielmente nem o “universo de representação psicológica” nem o universo real, exterior à narrativa, objetivo à diegese considerada. Mesmo no caso de assumir um caráter de aparente realismo, o “caráter de realidade” não pode ser identificado com o caráter dos objetos reais. Há apenas um aspecto exterior da realidade que não pretende ser tomado a sério, embora durante a leitura seja freqüente acontecer que o leitor leia as frases como autênticos juízos e assim considere como realidades as objetividades intencionais que apenas simulam o real. Esta se situa em uma região de quase-realidade ou de realidade ontologicamente transformada, um outro modo de ser, que não deve se confundir com qualquer ser ideal, qualquer essência de estilo metafísico.

Quando se trata de um personagem diegético que fala, temos o que se refere objetivamente ao homem que fala (figura, ambiente, luz que o envolve, expressão facial, gestos, enfim, a sua imagem real em todos os seus detalhes), de modo que todos os leitores possam vê-lo exatamente da mesma maneira e em uma imagem concreta, e tenham dele a mesma representação mental. Mas as palavras proferidas, o discurso verbal, podem ser transcritos com rigor, embora o escritor, se assim o desejar, possa deixar de lado tal questão. A apresentação literária caracteriza-se por este grau considerável de indeterminação, ou seja, pela existência de uma língua natural na comunicação estabelecida entre o emissor e o receptor.

As palavras diegéticas, quanto à maneira como se apresentam, podem constituir um “discurso direto” ou um “discurso indireto”; habitualmente, predomina nelas o texto dialógico direto, ou seja, a transcrição fiel das trocas de palavras entre as diferentes personagens. De resto, em uma obra literária, o domínio do texto diegético depende do estilo considerado, isto é, depende apenas do desejo do autor que é livre em

Excluído:

sua escolha. Contudo, à medida que aumenta o grau de texto ocupado com diálogos em discurso direto, a narrativa cada vez se aproxima mais da literatura teatral ou dramática.

Em semiótica, existe “apresentação” quando entre o que se deseja comunicar e o receptor apenas se encontra o “comunicante” constituído, pelo processo e pelo elemento material através do qual se estabelece a comunicação. Então, em uma semiótica narrativa direta, entre a diegese e o receptor existe apenas o texto semiótico, o texto comunicante, ou seja, um texto semiótico em uma única semiótica funciona, sincronicamente, na comunicação entre o emissor e o receptor.

As características primárias do cinema originavam fatores nítidos de diferenciação de tal modo que, mesmo em um nível secundário, o universo diegético se revelava sempre bastante diferenciado e heterogêneo em relação ao universo concreto. No cinema temos a representação de um mundo tridimensional sobre uma tela plana, as descontinuidades espaciais e temporais, a existência de um mundo “fora do quadro”, sempre atuante e presente e que pode constituir um fator relevante na composição semiótica, a escala dimensional distinta da do próprio espectador e ainda para mais variável, as deslocamentos do espectador-narrador no mundo diegético.

O ator, a cenografia, a iluminação artificial, fazem parte daquilo que se denomina de “realidade profilmica”, a qual se apaga ou se esconde por completo durante o filme. No caso de uma realidade profilmica surgir na tela, ela se transforma imediatamente em realidade diegética, pois ela só será profilmica no momento da filmagem. O semiólogo soviético Iuri Lotman conduz a uma interessante reflexão, quando diz que

o mundo do cinema é o mundo que vemos mas em que se introduziu a descontinuidade. (...) O mundo do filme, fracionado em planos, permite isolar qualquer detalhe. O plano adquire a liberdade da palavra: pode-se pô-lo em relevo, combiná-lo com outros planos segundo as leis de associação e de contigüidade semânticas, e não naturais, pode-se empregá-lo num sentido figurado, metafórico e metonímico. (...) Mas o plano não é somente limitado na continuidade temporal. Espacialmente, o plano tem por limites as margens da película (para os autores) e as da tela (para os espectadores). É como se tudo que se encontra fora deste limite não existisse. O espaço do plano possui toda uma série de propriedades misteriosas. (...) Esta percepção das dimensões na tela mostra bem que o espaço da tela está desligado do espaço do mundo real que o envolve.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978. p. 101.

Quanto ao cinema, há quem afirme que é uma arte que se realiza somente no presente, isto é, cuja diegese só admite um tempo, o tempo do presente. E uma comparação pode ser feita em relação ao filme como obra de arte cinematográfica; a obra de arte narrativa representada não possui história, enquanto a obra de arte literária e a obra de arte fílmica possuem, justamente porque possuem um passado, presente e futuro, ou pelo menos, conservam a possibilidade de existir nesses três tempos diferentes. Neste ponto surgem algumas questões: é que, enquanto na apresentação literária há aspectos esquematizados de uma diegese que permanece em grande parte indeterminada e subjetiva, construída apenas por palavras, associada a reflexões de tipo conceitual, pelo contrário, na diegese fílmica, há um universo bem determinado, de modo nenhum esquemático, ou seja, no fenômeno fílmico, os universos representante e representado se confundem um com o outro.

A representação diegética implica em uma diegese ficcional ou ilusória, uma ficção direta e clara, mesmo que reproduza fatos verídicos porque os fatos referentes de modo nenhum se confundem com a sua representação, por mais fiel que esta seja. A natureza da semiose cinematográfica impõe sempre uma passagem imediata, pela apresentação diegética de toda a substância da diegese incluindo a de caráter representacional e esta não se limita ao trabalho de atores, mas a todas as estruturas de natureza estilística que no contexto fílmico e cinematográfico introduzam uma intervenção, um discurso ou comentário de narrador e de autor. A apresentação literária, mesmo quando se reduz unicamente à descrição ou narração de simples fatos objetivos, por força de suas próprias características de esquematização diegética, define uma diegese de tipo indireto que origina no receptor uma credibilidade de segunda instância e lhe confere uma certa carga de ficção, mesmo quando se põe a narrar fatos verídicos. A apresentação diegética fílmica inverte, de certa maneira, os termos desta cadeia de leitura, pois implica, em si mesma, e ao contrário da apresentação diegética literária, uma diegese imediata sem aparente passagem pela mente de um autor ou narrador, o que origina uma credibilidade de primeira instância, espontânea e imediata.

Apenas com uma leitura mais profunda, depois de se mergulhar de forma intensa no contexto fílmico, é que o universo diegético atinge as características que

produzem a impressão de “devaneio” em uma específica síntese-criadora. Do ponto de vista da perspectiva diegética as cenas filmicas possuem um equivalente narrativo; trata-se de um observador virtual único que tudo vê sem escolher qualquer momento da diegese, como testemunha impassível que jamais se desvia de uma visão global puramente objetiva e exterior, efetuada a uma distância uniforme. Mas, nada disto existiria se não fosse imaginado por alguém como o narrador-espectador da diegese considerada. O ponto de vista adotado representa o de um observador virtual da cena, colocado perante ela como um espectador diante de uma representação que decorra em um palco imaginário.

Nas perspectivas diegéticas de tipo “onírico”, são encontradas algumas possibilidades, como a ‘visão por detrás’, ou seja, a focalização ligada ao personagem que narra e que intervém na diegese sem se identificar; a focalização identificada, mas sem que a câmara se coloque no lugar exato do personagem que se focaliza diegeticamente; e o caso deste último tipo de focalização, a narrativa egocêntrica ou na primeira pessoa visual, em que a câmara se identifica completamente com o narrador, enquanto personagem no momento considerado da diegese.

D.W. Griffith contribui nos primórdios do cinema, à sistematização de planos aproximados, fato que assume uma importância particular para o estudo aqui desenvolvido, ou seja, o da focalização diegética e suas relações com o conceito de distanciação. Os planos próximos diminuem a distanciação diegética entre o narrador e a ação e daí uma certa intimidade, até então desconhecida, com a diegese, introduzindo-se ou mergulhando a câmara, como um observador virtual muito atento, e não mais como um espectador distante ou indiferente, na diegese representada e apresentada na tela. No caso da adaptação filmica de *La ciociara*, há alguns trechos emblemáticos nesta questão da proximidade de planos. Na segunda parte do filme, na seqüência em que mãe e filha encontram-se no interior da igreja, há um “primeiro-plano” em Rosetta, no exato momento em que os soldados seguram-lhe com força o rosto contra o chão. O espectador é conduzido ao apogeu dramático, no momento em que o plano enquadra o rosto da menina, permitindo uma observação detalhada de seu sofrimento. O último momento em que Rosetta esboça uma reação, é no instante do estupro. Pouco depois, um caminhoneiro oferece-lhes carona. Dentro do veículo, o rapaz começa a cantar e convida Rosetta a fazer

o mesmo. Enquanto os dois cantam, Cesira volta o seu rosto para a janela do caminhão e, silenciosamente, chora. Um primeiro-plano do rosto de Cesira é tomado, e toda a sua amargura é exposta, detalhadamente pela proximidade do “plano”. Esta intimidade conduz a uma determinada “penetração” psicológica nos personagens diegéticos. No caso dos planos mais próximos e em cooperação com os efeitos diegéticos da montagem, isto conduz a uma focalização que pode originar até mesmo uma identificação.

Os movimentos de câmara e os movimentos no interior de cada plano, que definem a chamada “dinâmica filmica”, os processos de organização dos planos, a composição plástica estruturada, a imagem congelada, as transições, elipses etc., transformam-se em poderosos processos estilísticos explorados por um artista-criador na plena posse de seus recursos. E isto se transforma também em uma função ideológica, em uma função de apreciação da diegese narrada, em uma intervenção do narrador-realizador, enfim, em uma perspectiva na qual este narrador-realizador é, de fato, focalizado. Basta atentar, por exemplo, nas diferenças de tratamento dos personagens, sobre os quais o realizador apresenta um certo juízo-de-valor, com preferência por um personagem e aversão por outro, caso em que se torna nítida a focalização de narrador, isto é, uma focalização interna que se dirige para uma determinada identificação com uma ou mais personagens e, por conseqüência, para um reforço dos efeitos fascinantes sobre o espectador de cinema.

A reunião desses processos e a sua conjugação em síntese-criadora no fenômeno filmico complexo transformam a câmara-espectadora em uma câmara-narradora, com grandes possibilidades de inserção e até de participação subjetiva na diegese narrada. Isso levou alguns teóricos a falar em “câmara protagonista do drama” e em “câmara-personagem”, independentemente de qualquer nominalização dessa câmara. Câmara integrada na diegese, mas integrada a partir do momento em que ela se identifica com um narrador virtual que assiste à diegese e que até se insere nela, subjetiva e virtualmente, isto é, invisível para o mundo diegético construído pelo filme, mundo que não percebe sua presença e nem será influenciado por ela. No momento em que a câmara representa um observador virtual dotado de pleno estatuto semiótico, o de narrador, todos os tipos de focalização diegética encontram-se ao alcance do cineasta, no seu trabalho de criação semiótica. Deste modo, é assim que se faz o reconhecimento dos tipos de

focalização nas obras dos realizadores cinematográficos, sobretudo, considerando-se a focalização realizada a partir de um narrador ideal e virtual, sem encontrar ainda uma focalização em que a câmara se identifique concretamente com qualquer personagem diegético, a chamada “câmara na primeira pessoa”, salvo raras exceções e estas pertencendo, mais à região da interpretação do que da leitura propriamente dita.

O espaço filmico a partir do qual se filma ou onde se situam os pontos ocupados pela câmara não ocupa o espaço diegético, encontra-se em uma platéia virtual situada em frente da ação e até próxima dela. Os olhos serão, ainda, os de um espectador que se situa em pontos muito variáveis dessa platéia imaginária e daí a diversidade de ângulos e as diferentes distâncias adotadas. Desse modo, a ação diegética desenvolve-se em uma espécie de espaço cênico. Então, um observador continua a apresentar um certo número de limitações, embora seja dotado, de um certo número de liberdades condicionadas. A exemplo do filme *La ciociara*, há uma curta seqüência em que mãe e filha encontram-se estiradas no chão, após o ataque dos soldados na igreja. Em um primeiro enquadramento, o corpo inteiro de Cesira é visto em cena. A mulher levanta-se lentamente, e outro enquadramento aparece. Vista também de corpo inteiro, Rosetta permanece deitada no chão. No terceiro enquadramento, a mãe já se encontra, em frente ao altar, ajoelhada diante do corpo da filha. O olhar do espectador é conduzido rapidamente pela história através da montagem, com planos mais ou menos próximos, posições e ângulos, que possibilitem o ritmo dramático que a realidade demora mais para construir.

Na linguagem cinematográfica, a câmara pessoal ou subjetiva corresponde, por um lado, a um caso particular da narrativa com focalização de narrador, por outro, a um tipo de estrutura de narrativa óptica diferenciado do tipo cênico, pois este se caracteriza por uma câmara-observadora.

O rigoroso campo-contracampo, isto é, angulação de 180° de dois personagens que falam de frente um para o outro, constitui já uma transgressão das regras de estrutura cênica, como, aliás, ocorre com qualquer outro corte do tipo campo-contracampo a 180°. A estrutura cênica que predomina não deixa de admitir uma ou outra perspectiva egocêntrica e uma ou outra ligação do tipo dinâmico, sem assim comprometer o seu verdadeiro caráter ao nível estrutural. Neste discurso filmico, o

egocentrismo passa mesmo a desempenhar um papel de certa maneira semelhante ao do discurso direto nos diálogos ou nos monólogos do discurso verbal da ficção literária, enquanto o semi-egocentrismo ocupa um lugar homólogo ao do discurso indireto nos textos verbais.

Os movimentos descritivos de câmara servem para descrever uma diegese para além dos limites de um quadro estático; alguns destes movimentos, de aproximação ou *travellings* laterais que produzem o mesmo efeito, escolhem em uma imagem global determinados pontos ou aspectos particulares que devem ser apresentados ao espectador, com um maior número de detalhes; outros movimentos são aqueles com efeito inverso ao anterior, ou seja, integram um aspecto de detalhe ou parcial, em um conjunto mais amplo; quanto aos últimos movimentos aqui verificados, existem aqueles que se limitam a acompanhar um determinado movimento diegético, normalmente o de qualquer objeto no espaço-tempo da diegese. No caso do filme de De Sica, há, por vezes, a câmara que “acompanha” as duas mulheres pelas estradas e regiões pelas quais elas passam. O espectador toma contato com os trajetos tortuosos das duas protagonistas, ao mesmo tempo que elas. O olhar do espectador é conduzido pelo percurso das mulheres, através do movimento da câmara.

Talvez o ponto mais discutido de toda a problemática que envolve a focalização diegética fílmica no campo óptico, seja a integral constituição de seqüências inteiras, ou até de todo um filme, com estruturas do tipo subjetivo ou egocêntrico que adotassem uma narrativa na primeira pessoa visual. O *travelling* ou a panorâmica em que a câmara se identifica com um definido personagem diegético, com conseqüente eliminação do narrador virtual, aparece na história evolutiva da semiose fílmica apenas nos anos vinte, e aponta às últimas conseqüências que do processo narrativo egocêntrico podem inferir-se, tanto na esfera visual, como na auditiva, como a transcrição de um permanente “monólogo interior”, com efeitos acústicos na separação da mesma voz, quando “interior” e quando emitida efetivamente para o mundo diegético externo.

Autor e narrador podem coincidir, mas trata-se de dois conceitos diferentes, de duas entidades bem distintas na problemática da narrativa e da literatura de ficção. Também se encontra bem estabelecido o estatuto de narrador, bem como o de narratário. Ora o “eu” do romance representa um narrador diegético, pois o que interessa é que se

trata de um personagem da diegese construída pelo autor como qualquer outro personagem, embora com o seu próprio estatuto semiótico. E não se deve confundir o autor com qualquer de seus personagens, não obstante, em alguns casos, haver traços do autor em alguns de seus personagens ou até coincidência completa com um deles.

Uma narrativa egocêntrica oferece um tipo de focalização diegética muito diferenciado de outros tipos de focalização, com específicas tonalidades emotivas e expressivas. E isso tem um interesse fundamental para a maneira de construir uma determinada obra e sua estilística literária. A narração na primeira pessoa permite ao leitor identificar-se com o narrador e com ele desaparecer no final. A adoção de um tal tipo de perspectiva diegética não é injustificada, antes confere à narrativa uma tonalidade expressiva e significativa específica, a qual se enquadra em uma larga faixa de possibilidades semióticas bem diferenciadas e definidas e pode contribuir para a valorização decisiva do texto.

É necessário colocar que o mundo criado em uma determinada narrativa é sempre imanente à própria estilística semiótica adotada pelo autor e, portanto, também à respectiva focalização diegética. Se os exemplos literários forem bem digeridos, chegar-se-á a conclusões muito diferentes, as quais só justificarão o egocentrismo diegético na narrativa cinematográfica. Na obra filmica há sempre, e tal como na literatura, um narrador implícito ou explícito, que no caso do cinema é representado pela câmara. Exatamente por isso que toda a narrativa filmica, assim como a literatura, realiza-se segundo determinada focalização diegética. A câmara representa em cada momento um observador da cena, simultaneamente apresentada e representada.

Um estudioso de obras-de-arte sabe, nos dias atuais, que quase todas as obras artísticas, para não dizer mesmo todas, fogem a qualquer “clareza absoluta”, quanto ao seu sentido global ou aos seus diferentes sentidos parciais. A sua própria natureza estética impõe restrições a qualquer espécie de objetividade ou neutralidade ideológica e conduz a uma leitura múltipla, ideológica, e a numerosas interpretações. A obra artística foge a um rigor de análise intelectual que não se aproxima sequer a um rigor de tipo científico. Pelo contrário, a arte caracteriza-se por zonas, mais ou menos extensas e profundas, de obscuridade e ambigüidade, por complexas relações pragmáticas, pela

existência de vários significados possíveis para cada significante e para cada encadeamento coordenado de formas e significantes elementares.

A obscuridade e a ambigüidade podem assumir determinados valores estéticos, quando integrados em um determinado texto artístico. Interessa aqui evidenciar apenas que é precisamente a zona de obscuridade e a zona ambígua de uma perspectiva egocêntrica o que constitui uma das potencialidades estéticas mais instigantes deste tipo de focalização diegética de qualquer narrativa.

O cinema narrativo habitualmente constitui-se de uma arte bastante objetiva, mesmo quando o ponto de vista fornecido pelo narrador filmico for egocêntrico, embora possa assumir muitos aspectos mais ou menos subjetivos, como, aliás, qualquer outra imagem filmica situada em um nível lingüístico de primeiro plano. Além disso, aqui o termo “objetivo” não será talvez dos mais adequados, pois se trata de uma imagem representada e concreta que se diferencia da imagem abstrata apresentada na narrativa literária. De qualquer modo, entenda-se que não apenas a imagem egocêntrica é, em si mesma uma imagem objetiva, mas que através dela se possa definir objetivamente um narrador diegético, um “eu” que estabelece o centro da perspectiva adotada pela câmara.

No diálogo em discurso direto, em um romance, cada intervenção dos personagens constitui um pequeno texto dotado de um certo tipo de focalização de uma diegese; em nível mais elevado, integrada em um determinado contexto, uma tal focalização fragmentária vai fundir-se em uma outra focalização mais ampla que se estabelece ao nível de um texto de maiores dimensões. E a focalização resultante apresenta características específicas que lhe são dadas pelo tipo de perspectiva diegética adotado pelo narrador deste novo texto (isto acontece no cinema como na literatura).

Em uma arte narrativa que depende da perspectiva diegética adotada pelo narrador, a atitude de distanciamento também depende desta perspectiva e de um complexo sistema de distâncias de naturezas definidas entre elementos muito diferenciados uns dos outros. A questão se torna ainda mais complexa se for considerado que, semioticamente, não se esgota com o conceito de distância que define campos de valores nos espaços diegético e conceitual considerados.

Há “forças” que se exercem entre os elementos diegéticos, entre os diferentes elementos do texto semiótico e mesmo entre o narrador-autor e aqueles elementos diegéticos e componentes semióticos do texto. Como diz Tzvetan Todorov:

[...] as distâncias em questão podem funcionar de autor implícito a narrador, de narrador a personagens; de narrador a leitor implícito; de autor implícito a personagens; etc. Por outro lado, a própria natureza da distância pode variar: pode ser de ordem moral ou afetiva (diferença nos juízos de valor feitos); intelectual (diferença de grau de compreensão dos acontecimentos); temporal e espacial (afastamento relativo dos termos). Estas diferentes modalidades de distância podem suceder-se em uma mesma obra.<sup>25</sup>

Então, quando se diz “distanciação”, no sentido genérico aqui admitido, a referência se faz ao estabelecimento de distâncias bem definidas entre a diegese e o receptor, bem como ao próprio narrador e ao autor implícito ou explícito. Aqui se torna evidente que uma perspectiva de narrador muito acentuada ou explícita pode destruir o efeito de distanciação.

O narrador exprime-se através do seu texto artístico, através de sua narrativa. O efeito de distanciação aqui definido é na sua essência básica, um processo lingüístico ou significativo e não propriamente artístico ou expressivo, embora através dele se estabeleça também uma dialética, com a fascinação que traduz apenas uma dialética arte-linguagem muito típica das semioses deste tipo. Os conceitos da estrutura semiótica, como todos os conceitos referentes ao homem e à ação social e histórica, contêm em si mesmos a sua própria contradição e isso ocorre naturalmente no que se refere aos dois pólos de uma estrutura de tipo artístico e lingüístico: o pólo expressivo e o núcleo significativo. O mesmo se verifica com a distanciação que em si mesma encerra o princípio de sua própria negação, isto porque, integrado em uma estrutura estético-lingüística, adquire determinados valores expressivos, traduz um estado de espírito, uma convicção ideológica, um conteúdo emocional e uma forma estética.

A heterogeneidade da perspectiva, porém, será adotada de modo mais nítido, sem transições graduais entre as diferentes perspectivas diegéticas apresentadas e

representadas. Assim, facilita-se o progresso dos processos narrativos filmicos, também no plano do significado e do conteúdo, no plano do comunicado, alarga-se a complexidade do campo abrangido pela narrativa filmica e demonstra-se de modo mais evidente a existência real e concreta do conceito de focalização diegética e sua importância na construção do filme com diegese, principalmente do filme de ficção.

## 5.2 ANÁLISE DO FILME *LA CIOCIARA*

O objetivo desta análise é observar o modo no qual aquela certa organização espacial manifestada nas relações narrativas profundas pode servir como elo de ligação entre dois suportes narrativos como a literatura e o cinema.

O filme *La ciociara* (*Duas mulheres*, 1960), de Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, foi realizado em 1960 a partir de um romance de Alberto Moravia. É fundamental para a análise em questão, diferenciar esta primeira versão cinematográfica de uma segunda versão, produzida para a televisão, sobre o romance moraviano (*La ciociara*, intitulado no Brasil como *Mãe coragem*, dirigido por Dino Risi, no final dos anos oitenta, com Sophia Loren interpretando o mesmo personagem).

O filme de De Sica e Zavattini aproxima-se relativamente do romance, contudo, alguns elementos complexos sobressaem, até porque os realizadores limitam-se

---

<sup>25</sup> TODOROV, T. Visão da ficção. In: *Dicionário das ciências da linguagem*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1973. p. 108.

aos momentos vitais do texto. No início do romance, há um extenso relato sobre a vida de Cesira com o marido, a sua relação com o comércio, o amor incondicional pela filha, narrado em detalhes dentro de seu aspecto cotidiano. No filme, mãe e filha surgem na tela, em uma Roma sob bombardeios, o marido é apenas citado e o comércio de Cesira ocupa um breve momento do início do filme. A narrativa literária demonstra em seu desenvolvimento a situação vivida por uma mãe, uma mulher do povo, sem cultura e até vulgar em suas atitudes, profundamente envolvida com os dois elementos que regem a sua vida, a filha e o comércio; a primeira como referência de pureza e virtude e o segundo, a conservação de uma determinada condição alcançada depois do casamento, símbolo de sua prosperidade e de seu futuro com a filha.

No texto, o período em Sant'Eufemia é crucial para o personagem Cesira, pois através de seu encontro com o jovem intelectual Michele, há o encontro desta mulher com um pensamento até então ignorado, uma consciência ideológica sequer imaginada em sua ingênua dimensão do momento da guerra. De Sica e Zavattini optam por uma redução radical deste mesmo período, já que no filme, o contato com Michele e todos os refugiados de Sant'Eufemia parece não ter o mesmo impacto sobre o espectador devido a sua aceleração temporal; a importância do personagem Michele no texto literário, parece ser muito mais intensa e profunda, assim como o tempo passado pelas duas mulheres nas montanhas sugere um compasso mais lento, e fundamental, para a tensão da história.

No filme, ainda em seu início, há uma seqüência em que o personagem Cesira encontra-se com um antigo conhecido, Giovanni, para pedir que tome conta de seu pequeno comércio enquanto estiver fora de Roma; os dois personagens entregam-se a uma antiga atração, contudo, o tratamento dado pela narrativa fílmica é de um lirismo exacerbado, que a narrativa literária trata como um momento em que Cesira afirma o seu temperamento em relação ao mundo, ao amor e aos homens. O filme inicia-se com o bombardeio sobre Roma, e, poucos minutos depois, Cesira, encontra-se dentro da loja de Giovanni. O ambiente é escuro, apropriado para o foco de luz no rosto dos atores. A luz ajuda a realçar a expressividade da cena e possibilita aos personagens do filme um tipo de cena "romântica" que o livro não apresenta. Giovanni fecha todas as portas da loja, tornando o ambiente ainda mais escuro. A luz concentra-se, então, apenas nos olhos dos

dois personagens, favorecendo o jogo de sedução do homem. A cena é concluída quando a câmara focaliza a lâmpada pendente no teto. No romance, Cesira preocupa-se, na realidade, com seu comércio. Ela já planeja sair de Roma com a filha, mas teme em deixar tudo o que possui para trás.

Lui mi guardò un momento quindi si tolse il sigaro di bocca e lo posò sull'orlo della tavola. Poi andò alla porta del seminterrato, salì gli scalini, la chiuse e ci mise la sbarra col chiavistello, così che tutto ad un tratto rimanemmo al buio completo. Io avevo capito adesso e non fiatavo e il cuore mi batteva forte e non posso dire che la cosa mi dispiacesse: mi sentivo tutta turbata. Immagino che fossero le circostanze, con tutta Roma sottosopra e la carestia e la paura e la disperazione di lasciare il negozio e l'appartamento e il sentimento di non aver un uomo nella mia vita, come tutte le altre donne che, in una situazione simile, mi aiutasse e mi facesse coraggio. [...] Io gli dissi avvicinandomi: 'Giurami che non dirai mai a nessuno quello che è avvenuto ggi...giuralo.' E lui sorrise e rispose: 'Io non so niente...Manco ti capisco... sei venuta per questa faccenda della casa e del negozio.' (p. 18-19)

O estilo do escritor é simples e direto. Moravia mistura o interesse mútuo dos dois personagens, ele, o sexo, ela, a proteção de seu comércio, isto é, de seu futuro. A condição simplória do personagem Cesira, sua personalidade marcante e incisiva e sua agilidade de raciocínio, apesar de seu curto horizonte sobre as coisas que a cercam, não encontram o seu correspondente na obra filmica; o filme demonstra seu personagem popular, mas deixa evidente a concessão feita pela fotografia em captar os ângulos da atriz (evidencia a “divinização” da atriz Sophia Loren e não o aspecto rude do personagem literário). No filme, o personagem Giovanni encerra a sua participação levando mãe e filha à estação de trem. De Sica lança um olhar terno aos seus personagens, parece estar próximo deles a cada frase. O realizador subtrai o tom hostil da fala de Cesira e permite ao carvoeiro Giovanni um momento lúdico.

Analisar um filme significa submetê-lo a um contexto, uma história. E, se o cinema é considerado uma arte, significa colocar o filme dentro de uma história das formas filmicas. Os filmes, exatamente como os romances, as obras pictóricas ou musicais, inserem-se em correntes, tendências ou em “escolas” estéticas. Um filme jamais se encontra isolado, já que faz parte de um movimento ou se remete, de um modo ou de outro, a uma tradição.

“O teatro é o veículo artístico mais semelhante ao cinema; em virtude de sua combinação de formas espaciais e temporais, representa a única analogia verdadeira com

o cinema”<sup>26</sup>. A afirmação de Hauser aponta para o caráter de eventos de um filme, como um conjunto que se funde entre o tempo e o espaço. A diferença mais clara entre o cinema e as outras artes é que, em sua representação de mundo, as fronteiras de espaço e tempo são fluidas, o espaço tem um caráter quase temporal, e o tempo, em certa medida, um caráter espacial.

O tempo em literatura tem uma direção definida, uma tendência objetiva de desenvolvimento, independente da experiência de tempo do espectador. Essas características dramáticas de espaço e tempo têm caráter e funções alteradas no cinema. O espaço perde a qualidade estática e torna-se dinâmico. É fluido, ilimitado, um elemento com desenvolvimento próprio. Nesse meio de expressão, as etapas individuais deixam de ser da mesma espécie, as partes individuais do espaço não são mais de igual valor; as posições são especialmente qualificadas, “algumas com certa prioridade de desenvolvimento e outras significando a culminação da experiência espacial”.

O termo “espaço”, no cinema, faz parte dos conteúdos que constituem a estrutura fílmica e pode designar uma variedade de coisas. A disposição de certos ambientes, a importância atribuída a esta ou aquela habitação, a relação entre a natureza de determinados eventos e o lugar nos quais ocorreram, todos esses elementos se relacionam à organização do espaço diegético que depende de um enquadramento, de uma montagem, posicionamento de câmara, etc. (elementos que constituem também um espaço e guiam a visita do espectador). É, portanto, importante distinguir alguns tipos de espaço. O espaço diegético pode ser representado ou não representado visualmente. No segundo caso, esse é “imaginado” pelo espectador através de dedução, da reconstrução imaginária. Em *La ciociara*, alguns sons auxiliam na percepção de certos espaços que não são enquadrados. Os ruídos dos aviões que não são vistos, das bombas, o canto dos pássaros que transmite uma idéia de paisagem campestre, a música do acordeão e a melodia entoada, nas montanhas, por um dos refugiados, e que acompanhará as duas mulheres durante a sua permanência em Sant’Eufemia, além do som do vento que percorre as montanhas e o lugarejo abandonado da segunda metade da história. Quanto ao espaço representado na imagem, o “conteúdo” da imagem, é inseparável do espaço “representante” (ou “significante”), matéria da expressão fílmica, resultado de escolhas

---

<sup>26</sup> HAUSER, A. *História Social da Arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 735.

estéticas e formais. A fusão do “representado” e do “representante” dá lugar ao espaço narrativo. Esse último liga o conteúdo à expressão, é descrito em termos de elementos cênicos, de arquitetura, mas ao mesmo tempo em termos de movimentos de câmara, de profundidade de campo, de iluminação, de enquadramento, montagem, etc.

Em certos filmes, a fronteira entre espaço “representado” e espaço “não representado” não é nítida. Certos lugares podem aparecer na imagem, em uma determinada cena e, por isso, serem considerados representados, apesar de surgirem pouco valorizados em cena, naturalmente em benefício dos personagens que monopolizam o campo, obrigando o espectador a imaginar, reconstruir, deduzir os espaços não representados.

Para esclarecer o que foi dito acima, é necessário traçar uma distinção entre o espaço da história e o espaço do discurso. A distinção ocorre mais claramente nas narrativas audiovisuais. Nos filmes, o espaço explícito da história é o segmento de mundo que se apresenta em um dado momento mostrado na tela, o espaço implícito da história é tudo isso que se apresenta ao espectador além da tela, mas que é visível aos personagens. A diferença maior entre observar um conjunto de objetos na vida real e observá-lo em um filme é o “corte” arbitrário operado pelo enquadramento.

O espaço da história no cinema é “literal”, já que objetos, dimensões e relações são análogos, ao menos bidimensionalmente, àqueles do mundo real. Na narrativa verbal, o espaço é abstrato e requer uma reconstrução mental. Diferentemente da seqüência temporal, a disposição física de um local não possui uma lógica natural no mundo da realidade. O tempo passa para todos no mesmo sentido do relógio, mas a disposição espacial de um objeto é relativa a outros objetos e à posição do espectador no espaço. Angulação e distância são controladas pela posição da câmara, estabelecida pelo realizador. No cronotopo, a relação espaço-tempo, os eventos da trama materializam-se, estruturam-se no relato dos fatos. Como já dissemos, no cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais em um todo concreto. Pode-se informar o fato, além disso, pode-se dar indicações sobre o lugar e o tempo de sua realização. O cronotopo serve de ponto principal para o desenvolvimento das cenas no romance. No texto, Sant’Eufemia torna-se um referencial para Cesira, já que ela começa a tomar consciência, através de Michele, principalmente, da guerra como algo maior que o seu

comércio e a sua vida. Cesira, quando partira de Roma, mal sabia a diferença entre aliados e nazistas. Sant'Eufemia e Michele colaboram nessa nova imagem de mundo de Cesira. O cronotopo pode ser aqui lembrado, como associação ao tema do encontro. É o cronotopo da crise e da mudança de vida, impregnado de intensidade e com forte valor emocional. O período passado nas montanhas possibilita uma nova visão sobre o valor do dinheiro, o temor da fome e a solidariedade entre as pessoas. Sant'Eufemia adquire um significado simbólico, unindo-se ao momento de mudança de vida, da crise, da decisão que muda a existência (ou da indecisão, do medo de ultrapassar o limite). Nas montanhas, o tempo é um instante que parece não ter duração e sai do curso normal do tempo biográfico.

No terceiro capítulo, as duas mulheres chegam às montanhas e deparam-se com algumas famílias alojadas. O trecho a seguir demonstra no texto de Moravia a observação de Cesira frente à realidade de Sant'Eufemia:

*A tavola, a tavola...niente tedeschi, niente inglesi... a tavola, c'è la minestra.' E il figlio forse pensando che ero una contadina e non valeva la pena di sprecare parole con me, si avviò anche lui, come gli altri, verso la tavola. Che tavolata! Me ne ricorderò finché campo, un po' per le stranezze del luogo e anche un po' per l'abbondanza. La stranezza: una tavola lunga e stretta; sotto di noi la scalinata gigante delle macere giù giù fino alla valle di Fondi; intorno a noi la montagna; e sopra di noi il cielo azzurro illuminato dal sole di settembre, dolce e caldo. [...] Insomma nessuno avrebbe potuto pensare che a valle c'era la carestia e un uovo costava otto lire e a Roma la gente moriva di fame.(p. 69)*

No filme, a partida de Roma, a passagem pela casa de Concetta até a chegada em Sant'Eufemia, envolve um percurso “aparentemente” curto, já que os três momentos são muito rápidos na adaptação. Mesmo a chegada de mãe e filha, no texto literário, possui um tratamento mais denso. O filme demonstra a chegada das duas com uma recepção calorosa, festiva. Cesira imagina permanecer nas montanhas por algumas semanas, até que os soldados ingleses cheguem para salvar Roma, pelo menos, é o que todos pelas imediações esperam. Entretanto, as duas mulheres permanecerão em Sant'Eufemia por longos nove meses e, de certa forma, isoladas da guerra, apesar dos constantes ruídos de aviões.

Sobre o personagem de Concetta revela-se a característica da ganância e do proveito tirado da guerra. Antes de Cesira e Rosetta alcançarem as montanhas, encontrarão a família de Concetta.

In quella casa tutto era schifoso: oltre al dormire anche il mangiare. Concetta era sciattona, sporca, sempre frettolosa, sempre trascurata e la sua cucina era un luogo nero, dove le padelle e i piatti ci avevano lo sporco attaccato di anni e non c'era mai acqua e non si lavava niente e si cucinava in fretta, come veniva veniva. (p. 47)

Io non dico niente, dico soltanto che siamo in guerra e l'importante, in guerra, è non mettersi contro il più forte. Oggi sono i fascisti ad essere i più forti e bisogna stare con i fascisti. Domani saranno magari gli inglesi e allora ci metteremo con gli inglesi.”(p. 53)

As duas passagens do romance dão uma dimensão do caráter de Concetta. No primeiro caso, é um pensamento, uma descrição do espaço de Concetta, sua casa, seus pertences, sua condição, enfim, seu ambiente visto sob o olhar crítico de Cesira que permanece alojada na casa de Concetta a contragosto, pois não confia nela e nem no restante de sua família. O segundo trecho citado demonstra ‘uma fala’ de Concetta, um dado de seu caráter. A mulher deixa claro que cobrará de Cesira um preço alto pela estada das duas em sua propriedade, afinal de contas “é a guerra”, justificativa para todas as suas ações. No filme, há uma passagem muito rápida desse contato com a família de Concetta. De Sica parece optar pela fluidez de certos trechos do romance, como veremos mais adiante.

Um filme, certamente, está além de um simples conjunto de enquadramentos. Os personagens movem-se em várias direções e a câmara pode colocar-se com eles ou no sentido contrário, isto é, em uma infinidade de combinações. Além disso, o movimento pode ser também sugerido pela montagem. A constante mobilidade torna o espaço da história fílmica altamente elástico sem destruir a ilusão fundamental da presença da realidade.

É importante considerar então, os muitos parâmetros espaciais que transmitem a história em um filme. A maior parte das obras teóricas sobre cinema

fornece uma ampla discussão sobre essas distinções: o campo (distância do personagem, de um objeto ou um ambiente em relação à câmara), posição (angulação da câmara: de frente, por trás, no alto, em baixo, direita ou esquerda), iluminação (os personagens podem ter uma iluminação concentrada ou difusa).

Contudo, como se espaço e tempo no filme se inter-relacionam pelo fato de serem permutáveis, as relações temporais adquirem um caráter quase espacial, assim como o espaço assume características temporais. No meio temporal de um filme, há um movimento que, sob outros aspectos, é característico do espaço, quando se demonstra uma total liberdade para passar de uma fase do tempo para outra, separar as várias etapas individuais no desenvolvimento de eventos e agrupá-las de acordo com os princípios da ordem espacial.

O tempo perde então, por um lado, sua continuidade ininterrupta e, por outro, sua direção irreversível. Pode ser detido, em *close-ups*, revertido, em *flash-backs*, repetido, em recordações e avançado, em visões do futuro. Acontecimentos simultâneos podem ser mostrados em sucessão, e acontecimentos temporalmente distintos, em simultaneidade. Essa concepção cinematográfica de tempo tem um caráter inteiramente subjetivo e irregular, em comparação com a concepção empírica e dramática do mesmo meio. O tempo da realidade empírica é uma ordem progressiva e contínua, na qual os eventos seguem-se uns aos outros.

Essa qualidade que distingue com nitidez o romance moderno da novelística de outros tempos é a característica responsável por seus efeitos mais cinematográficos. Entender uma arte significa realizar a necessária conexão entre seus elementos formais e materiais. Se pensarmos no texto filmico como desenvolvido em um plano, um pequeno quadro retangular no qual está organizado, de algum modo, parte de um evento, perceberemos a importância da posição da câmara, como uma materialização do conflito entre a lógica organizadora do realizador do filme e a lógica inerte do objeto, como o instrumento que reflete a dialética do enquadramento. A quantidade de intervalo determina a pressão da tensão.

O fenômeno do cinema e seu movimento reside no fato de que duas imagens imóveis de um corpo se fundem numa aparência de movimento se mostradas numa velocidade determinada. A idéia de movimento nasce do processo de sobreposição. A

formulação do fenômeno do cinema como forma de conflito cria a possibilidade de se perceber um sistema homogêneo de dramaturgia visual. Para a literatura, o cinema é uma expansão do estilo rigoroso, adquirido pela poesia e pela prosa, a um novo campo, em que a imagem desejada é diretamente materializada em percepções audiovisuais.

O cinema, insatisfeito com a realidade do cenário, obriga a própria realidade a participar da ação. É uma unidade do homem com o espaço. A literatura possui a segurança de penetrar nos elos mais sutis da consciência do homem, assim como no movimento dos eventos e épocas, com métodos especulativos, mas que só é capaz de oferecer uma indicação da amplitude dos sentidos a cada linha, a cada página. A total apreensão do mundo interior do homem, da reprodução total do mundo exterior, não pode ser obtida por nenhuma delas.

Apenas o cinema pode utilizar, como a base estética de sua dramaturgia, não apenas a estática do corpo humano e a dinâmica de sua ação, mas uma estrutura muito maior, que reflete o movimento abrangente e os sentimentos e pensamentos variados do homem. Não se trata apenas de material para a descrição da ação e do comportamento do homem pelo cinema, mas de uma estrutura de composição sobre a qual é distribuído um reflexo consciente e experimentado do mundo e da realidade. A composição cinematográfica, que inclui em si mesma uma tal síntese de formas literárias, assim como o cinema como um todo compreende uma síntese de todas as formas artísticas.

No cinema, alcança-se uma arte genuinamente sintética, uma arte de síntese orgânica em sua própria essência. A imagem de uma cena, uma seqüência completa, existe não como algo fixo e concluído. Precisa revelar-se ao espectador. Do mesmo modo um personagem, tanto num texto quanto na interpretação de um papel, para produzir uma impressão viva, deve ser construído diante do espectador, durante o curso da ação, e não apresentado como uma figura mecânica com características determinadas.

O processo se desenvolve no centro de um espaço construído pelo discurso, construído através do trabalho de um certo número de elementos, de topônimos, de relações orientadas das quais a análise semiótica deveria estar em grau de esclarecer o sentido e o valor. Para fazê-lo, a semiótica trata, portanto, a espacialidade construída no discurso, como o lugar de investimento de alguns valores narrativos mais profundos ao interior do qual os percursos dos personagens, suas ações, seus confrontos, seu saber têm

modo de se manifestar segundo determinadas seqüências e determinados desenvolvimentos. Portanto, o modo no qual o espaço é construído é significativo, mas esta significação é representativa para os personagens da narrativa, os quais são chamados a organizá-lo, a conhecê-lo, a produzi-lo, segundo os seus próprios percursos e caráter.

O espaço não é mais que o lugar onde os personagens constroem, mas o limite que os constrói como atores; é o segmento de determinadas obrigações dos personagens, onde as relações mais profundas que eles mantêm entre eles e com os seus objetos do ponto de vista narrativo tomam forma e seguem esquemas mais ou menos previsíveis. A análise semiótica é, portanto, chamada a reconstruir as operações elaboradas pelo discurso nesta sua atividade de produção de estruturas espaciais.

Isso deveria servir a esclarecer três ordens de problemas: em primeiro lugar, os valores atribuídos a todas aquelas figuras (cidade, vegetação, montes, rios, campanários, ruas), que preenchem e estruturam a espacialidade como sistema globalizante, estático, como sistema de fundo para a narração; em segundo plano, a forma em que os personagens dinamizam a espacialidade através do modo como a percorrem, ou no modo de conhecê-la ou imaginá-la, de assumi-la ou escondê-la; por último, algumas eventuais oposições que possam auxiliar, com todas as cautelas, a confirmar ou a negar quanto se sabe ou a descobrir elementos novos na chamada “ideologia” do autor. Estruturas profundas e estruturas de superfície, com referência explícita à teoria e à metodologia da semiótica estrutural. Aquelas que constituem a espacialidade no discurso são consideradas estruturas relativamente superficiais.

O que significa que serão reconhecidas algumas estruturas mais profundas que remetem do ponto de vista narrativo, o fazer dos personagens, que transformam alguns estados, que são competentes a operar estas transformações, e estas são estruturas gerais, subjacentes a qualquer texto.

Do ponto de vista cinematográfico o filme transcorre de modo mais homogêneo entre as partes que o envolvem; no romance de Moravia é característica a lentidão da parte central do romance em que as duas mulheres se refugiam nas montanhas, como se o início e o fim do romance indicassem uma tensão de acontecimentos mais elaborada.

Na seqüência final da adaptação filmica, Cesira e a filha Rosetta têm uma reaproximação após uma breve discussão; a lembrança de Michele é retomada para que mãe e filha recobrem uma parcela de seus antigos sentimentos; o romance de Moravia segue além desta seqüência e se direciona ao mesmo reencontro entre as duas mulheres, mas, com um aspecto grotesco que une um assassinato com a indiferença, um roubo com a constatação moral, enfim, uma conclusão significativa para estes personagens que retornam a uma cidade destruída pela guerra.

O filme perde algo da crueza construída por Moravia, mas conserva em linhas gerais a atmosfera literária; talvez a seqüência mais diluída pelo filme seja de fato a passagem por Sant'Eufemia (todo o questionamento moral e político do jovem Michele restringe-se a alguns poucos discursos e falas do personagem, o que torna a conscientização de Cesira algo mais complexo e incrível); alguns críticos literários se incomodaram com este mesmo fator no romance de Moravia, ao considerar este trecho do livro longo demais ou simplesmente pela estranha e rápida alteração do personagem Cesira, de mulher simples e inculta a uma pessoa ciente dos males que afligiam a Itália e seu povo. O filme conserva, particularmente, dois trechos significativos de Michele. O primeiro momento mostra as duas mulheres recém-chegadas às montanhas. Algumas famílias estão reunidas ao redor da mesa, incluindo a família de Michele. O clima festivo encontrado por Cesira e Rosetta é rompido com um discurso irritado de Michele. O rapaz discute com o pai sobre a questão do dinheiro e seu posicionamento durante a guerra. No original literário, as duas mulheres são recebidas com maior reserva e o discurso de Michele é mais extenso.

*‘Tu ed io, Cesira, quassù siamo i soli che possiamo guardare con tranquillità all’avvenire, perché siamo i soli che abbiamo i quattrini.’ Il figlio Michele a queste parole diventò più scuro del solito e poi disse a denti stretti: ‘Ne sei proprio sicuro.’ Il padre scoppiò a ridere e gli batté una mano sulla spalla: ‘Sicuro. È la sola cosa di cui io sia sicuro...non lo sai che i soldí sono gli amici migliori, più fedeli e più costanti che possa avere un uomo.’ (p. 96)*

Michele não suporta a idéia de ver tanta gente em desgraça, enquanto seu pai, diz repetidamente a todos da importância do dinheiro em sua vida. Cesira nesse momento fica calada, limita-se a observar como vivem as pessoas nas montanhas. Outro momento do personagem Michele, conservado por De Sica, é o trecho em que o rapaz

cita a parábola de Lázaro, lembrando que em Sant'Eufemia, talvez em toda a Itália, “todos se acreditavam vivos, quando, na verdade, estavam mortos.” (p. 124). No romance, assim como no filme, várias pessoas encontram-se reunidas para ouvir a leitura de Michele. Dentro da cabana, Michele lê a Bíblia e, por vários momentos, as pessoas o interrompem para falar sobre outras coisas. O filme mantém uma atmosfera densa; no centro da instalação, todas as mulheres organizam uma fogueira, tornando o ambiente da cena carregado de fumaça. Michele levanta-se irritado e deixa a sala, proferindo a frase já citada. A cena fecha-se com Cesira correndo atrás do rapaz.

Cesira, talvez, seja a única pessoa que permite a recepção do discurso de Michele. Progressivamente, ela observa algumas idéias do rapaz, que, a princípio, ela considera radicais; posteriormente, com a proximidade deles, o seu discurso, a sua ‘voz’ encontra um canal. A família de Michele, assim como as outras famílias alojadas nas montanhas, não ouvem o que ele diz, não há, então, uma troca de discursos entre essas pessoas. Cesira, na parte final do romance, já no retorno a Roma, lembra-se da morte do rapaz e compreende a parábola, ou seja, ela escuta a ‘voz’ de Michele:

*Il dolore. Mi tornò in mente Michele che non era con noi in questo momento tanto sospirato del ritorno e non sarebbe mai più stato con noi; e ricordai quella sera che aveva letto ad alta voce, nella capanna a Sant'Eufemia, il passo del Vangelo su Lazzaro; e si era tanto arrabbiato con i contadini che non avevano capito niente ed aveva gridato che eravamo tutti morti, in attesa della resurrezione, come Lazzaro.[...] adesso, invece, capivo che Michele aveva avuto ragione; e che per qualche tempo eravamo state morte anche noi due, Rosetta ed io, morte alla pietà che si deve agli altri e a se stessi. (p. 313-14)*

A passagem por Sant'Eufemia, na adaptação cinematográfica, contém um grande contraste obtido pela habilidade da fotografia de Gabor Pogany. Basicamente, as seqüências dividem-se pela claridade dos momentos em que as pessoas se reúnem para comer ou nos momentos em que os três personagens, Cesira, Rosetta e Michele conversam ao ar-livre. As penumbras são reservadas para os interiores das cabanas e dos casebres, e a incidência da luz, favorece o discurso das protagonistas, geralmente em um plano bem aproximado (primeiro-plano) que enquadre os seus rostos e principalmente a expressividade dos olhares.

O som é o componente que rompe com a tranquilidade dos personagens desde o princípio do filme até alguns trechos da segunda parte da história. Os ruídos mais freqüentes são das sirenes de alarme ou de aviões que a todo instante interferem nos eventos, além de constituírem um forte elemento à dramaticidade narrativa. No que concerne à música de Armando Trovajoli, é normalmente constituída segundo os parâmetros melodramáticos de cada situação, ou seja, pequenas melodias de acordeão, na reunião das pessoas em Sant'Eufemia, transmitindo uma certa tranquilidade do momento ou uma melodia mais densa para acompanhar a tensão de uma cena com maior grau de dramaticidade. Há também o momento em que Cesira e Rosetta conseguem uma carona, em uma seqüência posterior ao encontro com os marroquinos. Dentro de um pequeno caminhão, as duas mulheres ouvem o canto do rapaz que dirige o veículo. A cena é constituída de uma tensão profunda, já que Cesira observa a filha e o motorista cantarolando juntos. Rosetta, apesar de acompanhar o rapaz pela melodia da canção, conserva o seu olhar frio, seu posicionamento rígido e ao mesmo tempo passivo. A alegre canção serve, neste momento específico, simplesmente para recordar Cesira da desgraça que a acometeu.

O filme de De Sica e Zavattini se atém à essência da narrativa do romance. O personagem Cesira constitui, desde o início do filme e assim permanecerá até o final, o egocentro da narrativa. A narrativa serve aqui para reforçar a intensidade e a emoção das imagens, pois, ao restringir-se o campo diegético a um único ponto de vista rigorosa e amplamente "subjeto", intensifica-se a tensão, o efeito de surpresa de qualquer violência exercida sobre o protagonista que serve de egocentro e, portanto, de ponto de acumulação semiótica de toda a estrutura narrativa.

Globalmente, a organização espacial é a mesma no filme e no romance: o trajeto geográfico segue a mesma estrutura nos dois suportes artísticos. A construção do espaço ao longo do romance de Moravia é significativa. Seus personagens organizam cuidadosamente os percursos aos quais se submetem. A experiência da mãe e a inocência da filha abrem caminho na fuga de Roma, com a esperança de paz, ou pelo menos, distância dos bombardeios.

Cesira, quando deixa Roma, possui um tipo de orientação espacial, e é apenas em Sant'Eufemia que começa a ter esta orientação transformada. O que conta é

que entre a partida e o caminho de volta à cidade, houve uma neutralização de sua competência orientadora pela própria cidade de Roma. Pode-se imaginar que o período de Sant'Eufemia tenha engolido aquela mulher vinda da capital, com um certo tipo de expectativa, para logo em seguida devolvê-la ao mundo 'real'. Nos dois suportes narrativos, o espaço figura como um forte elemento da trama. Todavia, as duas versões de *La ciociara* distinguem-se por algumas diferenças importantes.

Para efeito de exemplificação filmica, será analisado o trecho em que a morte do personagem Michele é relatada por Cesira à sua filha Rosetta. O segmento condensa vários recursos cinematográficos garantindo a expressividade visual do realizador De Sica e do roteirista Zavattini. Além disso, esta cena é também significativa no que diz respeito ao poder de condensar, característico do cinema.

A cena descrita corresponde ao final do romance (capítulo X) e divide-se em duas partes diversas dentro da narrativa literária: 1ª. parte - Cesira tem uma crise nervosa quando sabe da morte de Michele, o jovem idealista de Sant'Eufemia, e espanta-se com a apatia e a indiferença de Rosetta diante de tal anúncio; 2ª. parte - após uma madrugada inteira à espera da filha, que havia saído com um rapaz (Clorindo), sem que a mãe soubesse, Cesira adormece e só desperta com a chegada de Rosetta e suas meias novas.

As duas partes do romance são representadas de uma maneira peculiar no contexto filmico. No filme, a cena em questão 'engloba' as duas partes já citadas; De Sica opta em mostrar o personagem Cesira, à espera da filha, não como segunda parte, mas como início da seqüência; em seguida, Rosetta entra no quarto e começa a despir-se e neste momento Cesira observa as meias que Clorindo havia presenteado à sua filha. Até este momento os cortes alternam-se em tempos mais ou menos rápidos e o único som ouvido, além das vozes das protagonistas, é o do motor de caminhão do lado de fora da instalação (fora do campo visual). Há pouca alteração nos planos realizados no interior do quarto; a ruptura destes planos realiza-se quando Cesira, após discutir enfaticamente com Rosetta, deixa o quarto atordoada e faz-se então uma nova manobra de câmara para captar o movimento do personagem, enfatizando o teor psicológico da situação. Apenas quando Cesira adentra no cômodo novamente é que se fará menção à morte de Michele; ocorre um primeiro-plano em Rosetta que, ao ouvir a notícia, chora; em seguida um 'corte' lança a câmara à mãe em um típico espelhamento sentimental; uma melodia brota

no fundo da cena já preparando o espectador a um recuo lento de câmara, mostrando mãe e filha em tom reconciliatório.

Na abertura do livro, cedendo ao curso dos acontecimentos da guerra, Cesira decide deixar Roma, aludindo a uma necessidade de proteção e tranquilidade, até que retorne a normalidade. O filme contém inúmeras variações em suas ambivalências: espírito e moral, forma e corpo, profundidade e superfície. As linhas dos caminhos realizados de Roma a Fondi e de Sant'Eufemia rumo a Roma, é o emblema natural desse estado de passagem, é o seu cenário alegórico e humano.

Dos escritores italianos do século XX, talvez seja Moravia quem pratica a mais enigmática forma de ironia. Em um romance como este, a ironia se redobra em planos de ambigüidade entre autor, narrador, personagem e leitor. Em *La ciociara*, há uma série de detalhes desde o começo (um narrador-autor que não é nem neutro, nem muito menos igual à consciência de Cesira). Torna-se visível a perícia do narrador, preparando expectativas mais tarde frustradas para a sua protagonista. A lei das inversões não tira só o chão de Cesira, mas coloca-a também numa espiral de ironias. Tais momentos serão recriados por De Sica, todavia, segundo um outro critério. Mais do que a câmara, mais do que a imagem é a fuga incessante das duas mulheres o princípio de organização, o verdadeiro condutor de filme e obra literária.

Neste sentido, a concisão ou condensação filmica ocorre na adaptação realizada por De Sica e Zavattini compreendendo: a) Cesira e a morte de Michele; b) a discussão entre mãe e filha; c) o pranto redentor da menina, em uma curta seqüência de aproximadamente três minutos.

A incidência da luz é outro fator importante nesta adaptação cinematográfica, até porque a versão possui uma fotografia em preto e branco. Na seqüência já mencionada, do pranto de Rosetta, onde se evidencia o choque do pranto da menina e o olhar da mãe, é uma luz que não permite dúvidas ou questionamentos sobre a situação inquietante e psicologicamente difusa do olhar frio diante da angústia da guerra.

Na seqüência citada do filme, não há enquadramentos inusitados e sobreposições de imagens. A composição dos enquadramentos está mais próxima a uma linearidade que a uma versatilidade estilística. O filme termina com a reconciliação de mãe e filha, após o anúncio da morte de Michele. De Sica opta por um final dramático,

contudo, mais sentimental, enquanto que, no texto moraviano, há ainda uma trajetória de assassinato, roubo e resignação.

A linearidade sentida no trecho filmico em questão, vem de encontro com a própria trajetória das duas mulheres no suporte literário. A partida das duas do refúgio das montanhas, com a ilusão de retornar a Roma rapidamente, transforma este trajeto em uma representação lenta e fatigante. Pouco a pouco a marca da tortuosidade transforma-se em retilinearidade, assim como no filme de De Sica, pois sua organização filmica atravessa a todo instante uma tentativa de manter-se vizinha ao suporte literário oferecido não apenas por Moravia, mas também por Cesare Zavattini, antigo colaborador do realizador e seguro neste tipo de adaptação. A dupla dá a entender que deseja explorar novos caminhos, agir no campo da fábula moral, da denúncia e da indignação.

É o romance transposto ou, antes, a idéia do romance concretizada cinematograficamente, pois que as imagens não são a ilustração exata das palavras, mas uma espécie de exposição das recordações que o trabalho literário faz nascer do narrador. Inúmeros filmes desenvolvem o processo da narrativa oral, na primeira ou na terceira pessoa, para acompanhar as imagens visuais. Todos os tipos de focalização literária serão possíveis nesse caso, com as inevitáveis transformações resultantes da integração na síntese-criadora e na estrutura orgânica da obra cinematográfica em todos os seus níveis semióticos. A relação entre o ato e o pensamento, que só o monólogo interior permite definir situando psicologicamente quem pensa, é o principal fenômeno da expressão verbal na tela. O cinema torna-se capaz de traduzir a realidade do mundo interior, a única arte que o pode fazer com autenticidade, ao mesmo tempo direta e realista.

Ao deixarem Roma, o trajeto dos dois personagens não será apenas o deslocamento de um ator ou de um personagem em um território, mas será o modo no qual o discurso decidiu articular uma transformação subjacente que envolve aquele ator enquanto sujeito da narrativa. A viagem das duas mulheres cobre alguns capítulos do romance. Para tentar uma organização e dividir esta seqüência em segmentos, operação necessária à análise, é necessário tomar um ponto de referência que funcione como critério. É necessário assumir então que, em estrutura profunda, é interessante uma transformação que consista na reapropriação por parte dos personagens da própria competência narrativa.

O personagem desloca-se de um lugar no espaço no qual tinha perdido a própria competência narrativa geral para alcançar um lugar onde tal competência poderá novamente ser-lhe atribuída. Neste caso, esta transformação é investida pela viagem, pelo trajeto, e a figura que manifesta a competência é aquela da orientação do espaço.

Para a orientação espacial, há a necessidade de um tríptico conhecimento: o conhecimento que compreende a própria localização espacial com a identidade do sujeito; o conhecimento que indica eventualmente um território a alcançar; e ainda, um conhecimento que aponta a forma do espaço a atravessar, eventualmente a topografia de um território.

No início do romance em questão, o personagem Cesira se encontra consciente do território a ser alcançado (Fondi), consciente, mas de forma negativa e, em um primeiro momento, não conhecedora da própria subjetividade. Cesira apresenta-se com certa orientação quando se vê obrigada a deixar Roma, e é apenas em Sant'Eufemia que começa a perder a orientação. Há, aqui, a mudança do cronotopo, mãe e filha se colocam em uma nova situação espaço-temporal, em outro lugar, começam a enxergar de novo. O filme e o livro trazem alguns momentos de alteração deste cronotopo, da própria colocação dos personagens: 1) a saída de Roma; 2) a experiência em Sant'Eufemia e o contato com Michele; 3) o retorno, o estupro e a apatia; 4) a dor, o pranto e o reencontro de mãe e filha. De fato, Sant'Eufemia não é simplesmente proposta como lugar desconhecido, ignorado por Cesira em sua organização espacial interna, mas como lugar no qual orientar-se é problemático e difícil. Cesira conhece a região, mas não possui os códigos de orientação do local específico em que se encontra.

Há, também, três saliências perceptivas para os outros vértices do triângulo territorial que se encontra de fundo em todo o romance: Roma-Fondi-Sant'Eufemia. O que conta para o leitor é que entre a partida e o caminho de retorno a Roma, a cidade neutralizou a competência orientadora da protagonista. Sant'Eufemia "engole" Cesira (o vértice atrai o leitor). O personagem coloca em campo um modelo de competência cognitiva a se orientar pelo espaço, aquilo que indica a dimensão perceptiva da observação.

A orientação de Cesira concentra-se na perspectiva diminuída das ruas vazias e das casas abandonadas de sua cidade natal; esta configuração manifesta em

estrutura discursiva uma perda mais profunda constituída pela competência narrativa passional, da qual Cesira se vê despida em seu ingresso na cidade. Esta dupla perda e a necessidade de uma dupla reapropriação consentem então, avançar em uma primeira fase em duas subseqüências do motivo da fuga; a fuga ou a partida de Roma organiza-se em função da ignorância dos fatos (deve-se sair de Roma porque os nazistas lá se encontram ou porque os ingleses se aproximam com seus bombardeios) e, em um segundo momento, a fuga ocorre pela objetividade das ações militares em Sant'Eufemia, isto é, pela total consciência dos fatos.

Duas seqüências temporais informam o espaço por percorrer e o modo no qual tal percurso é apresentado em dois momentos opostos: o percurso Roma-Fondi e o percurso Sant'Eufemia-Roma. Durante o primeiro percurso há a esperança da tranqüilidade distante das bombas em Roma, revivendo os tempos de menina do campo; já no segundo percurso há o medo pela falta de esperanças e perspectivas de um futuro próximo e a constatação da guerra como algo real (finitude existencial). Durante o primeiro percurso assiste-se a uma transformação gradual da competência orientadora de Cesira: se no início da narrativa literária, Cesira se encontra em Roma, não possui a menor idéia da direção a tomar, no final possui plena convicção que deve retornar a Roma, pois não há outro lugar que se identifique com a sua referência de lugar, de família, de união. Esta transformação que concerne o conhecimento de Cesira relativo a algumas categorias da dimensionalidade do espaço figurado, é manifestada através dos procedimentos que colocam em campo algumas oposições (não há indicação da oposição tortuoso-retilíneo). O segundo percurso é dotado de uma certa direção em virtude do fato que Cesira possui nesse momento, em forma negativa, um ponto de referência (é de todo o recente passado que deve se distanciar). Mas ainda a direção e a eficácia quantitativa de seu procedimento são colocadas, talvez, pelo seu desconhecimento e por uma complicação ulterior.

Cesira precisa estar atenta para descobrir um lugar protegido para ela e a filha. Deve evitar o risco à sua filha, pois a viagem não se demonstra tão simples quanto ela imaginava (o território já não demonstra a "topografia fácil" de seus tempos de menina). O procedimento de Cesira se mantém nesse modo tortuoso por um certo tempo e através de um certo espaço, seja na manifestação discursiva de sua localização espacial,

seja nas modalidades cognitivas mais abstratas que respondem a programas de ocultamento da própria identidade.

A partida de Cesira e Rosetta de Sant'Eufemia, com a ilusão de retornar a Roma rapidamente, transforma este trajeto em uma representação lenta, fatigante, de eficácia extremamente pobre (o encontro com os marroquinos e o reencontro com Concetta), deixando-se guiar pelas estradas que pudessem levar novamente a Roma. Pouco a pouco a marca de tortuosidade transforma-se em algo retilíneo, através de uma passagem gradual durante a qual o percurso adquire um caráter curvilíneo: Cesira alcançará Roma caminhando por estradas secundárias e laterais, no imaginário das suas esperanças. Ao longo deste trajeto, ela adquire progressivamente noções, isto é, porções de um conhecimento acerca da organização topográfica do território que está atravessando. Estas aquisições são ainda fragmentadas e míopes, algo facilmente reconhecível pelo andamento descontínuo do percurso.

A aquisição do conhecimento sobre o território articula-se através da gradual transformação das sementes que constituem a dimensão. De um certo ponto de vista, caminha-se de uma negatividade profunda que corresponde à competência ausente no segundo percurso rumo a Roma, até a uma positividade que corresponde à competência reencontrada. A espacialidade encontra-se, portanto dinamizada, reformulada e repartida, graças a categorias que respondem ao olhar de Cesira e que dependem portanto de seu programa narrativo como sujeito da história.

O primeiro percurso se fecha com a chegada a Sant'Eufemia. Os riscos para manter o bem estar das duas estão reduzidos, mas não desapareceram e, analogamente, o comportamento de Cesira deverá se manter parcialmente eficaz na obtenção de proventos e informações das quais necessita.

Uma análoga e profunda ambigüidade encontra-se ao longo de quase todo o romance, a mesma ambigüidade entre a necessidade de estar escondida e a necessidade de reencontrar a tranqüilidade da Roma pré-guerra, com Rosetta e seu pequeno comércio. Mas depois de Sant'Eufemia e Michele opera-se uma transformação. O discurso levará a um segundo plano os aspectos pragmáticos do deslocamento de Cesira no espaço para fazer emergir, em primeiro plano, uma estrutura passional. Depois da experiência em Sant'Eufemia e da violação de sua filha, Cesira não encontra em seu caminho algo que

torne praticável a sua visão como instrumento de orientação. Emergirá em seu lugar uma nova dimensão perceptiva: aquela do “sentir”. Cesira movimenta-se agora em uma espacialidade cujos pontos de referência serão quase apenas visuais e auditivos, e isto será uma subtração do espaço às estratégias, para expandir no discurso a dimensão do fluxo de pensamento, das íntimas perturbações que se impõem à consciência. Esta transformação é considerada sob dois aspectos: de uma parte, discursivamente, ela produz um novo aspecto espacial, aquele correspondente à combinação da “continuidade não direcionada” (o vento, o frio, as cabras vêm de um espaço homogêneo e não consentem a orientação direcional); de outra, narrativamente, ela constitui uma nova prova para Cesira, constantemente induzida a se esconder, a ceder. Reencontrar a própria competência significará para Cesira saber-se capaz de resistir. O medo de assistir ao fim de sua existência e de sua filha já não era tão grande agora, quanto o temor de perdê-la de vez para Rosario ou os filhos de Concetta.

É necessário sublinhar na solidão de Cesira, na suspensão de sua própria fala e de seus próprios ruídos, a anulação da percepção visual e a tensão instaurada em plena carga de suas recordações.

Em uma zona limítrofe, entre literatura e cinema, De Sica e Zavattini reencenam, então, à sua maneira, a obra de origem literária. Já na abertura do romance (trecho eliminado por De Sica), Cesira, ainda em Roma, narra a história contida na história (seu casamento, o nascimento de Rosetta, o trabalho no comércio, etc.). Cedendo ao curso dos acontecimentos da guerra, Cesira decide deixar Roma, aludindo a uma necessidade de proteção e tranquilidade, até que retorne a normalidade. O filme contém inúmeras variações em sua estrutura: espírito e forma, vontade e corpo, moralidade e imoralidade, estrangeiro e local, profundidade e superfície. As linhas dos caminhos realizados de Roma a Fondi e de Sant’Eufemia rumo a Roma, são o emblema natural desse estado de passagem, é o seu cenário alegórico e humano.

Em *La ciociara*, há uma série de antecipações e ecos, inaudíveis ou reprimidos por Cesira, mas espalhados pelo caminho, por um narrador que também surge como personagem. Mas, ao que parece, ele não está sozinho, há um narradororquestrando detalhes desde o começo, um narrador que não é nem neutro, nem muito menos igual à consciência de Cesira. O momento em que este narrador se separa do

autor, assumindo um caráter próprio, é o mesmo momento em que também se ganha sua distância. Segundo alguns críticos, o momento mais próximo entre Moravia e Cesira, é o encontro dela com Michele, com seu idealismo de esquerda. O personagem encontra-se mais distante de Moravia, no período inicial do romance, ainda em Roma, distante de qualquer concepção ideológica. Bakhtin, ao abordar alguns valores cronotópicos de diferentes níveis e volumes, observa essa relação entre os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades, etc. O teórico ressalta ainda, que essa relação pode ocorrer entre as pessoas separadas pela hierarquia social e pelo espaço, fazendo surgir contrastes de toda espécie. As séries espaciais e temporais dos destinos e das vidas dos homens se combinam de modo peculiar, complicando-se e concretizando-se pelas distâncias sociais, que são superadas. A lei das inversões não tira só o chão de Cesira, mas coloca-a também numa espiral de ironias. Tais momentos serão recriados por De Sica, mas segundo um outro critério.

Realidade não deve ser entendida quantitativamente. Um mesmo acontecimento, um mesmo objeto é passível de várias representações diferentes. Como observa André Bazin, cada uma destas representações abandona e salva algumas das qualidades que fazem com que reconheçamos o objeto na tela, cada uma delas introduz com fins estéticos, abstrações mais ou menos corrosivas que não deixam subsistir tudo do original:

Ao cabo dessa química inevitável e necessária, a realidade inicial foi substituída por uma ilusão de realidade feita de um complexo de abstração (o preto e o branco, a superfície plana), de convenções (as leis da montagem) e de realidade autêntica. É uma ilusão necessária, mas ela traz consigo rapidamente a perda de consciência da própria realidade, que se identifica na mente do espectador com sua representação cinematográfica. (*O cinema - ensaios*, 1991:245)

A decupagem clássica decompunha a realidade em planos sucessivos, que não eram senão uma seqüência de pontos de vista, lógicos ou subjetivos, sobre o acontecimento. É a seqüência de planos, análise convencional de uma realidade contínua, que constitui propriamente a linguagem cinematográfica. A decupagem introduz uma abstração evidente na realidade. Ainda segundo Bazin:

Pode-se ver com que elementos da realidade o cinema se enriqueceu, mas, de outros pontos de vista, é evidente que ele se afastou da realidade, ou, pelo menos não se aproximou mais dela do que a estética clássica. (1991:280)

O personagem moraviano parece oscilar entre dois planos: ou representa o homem como entidade autônoma, dissociada do tempo, ou aparece como um ser amargurado, estranho à sociedade. Os homens e as mulheres moravianos sugerem que a honestidade é uma desventura, mas, contemporaneamente, sentem um grande remorso por pensarem desta forma. Cesira, quando se vê a 'roubar' o cadáver do homem recém assassinado, no trecho final do romance, toma consciência da realidade que se encontra, da insensatez humana, mas, sobretudo, do olhar da filha sobre seu ato:

[...] ma poi mi chinai in fretta sul morto, com gesto istintivo quasi temendo di avere a scoprire che era ancora vivo: in realtà avevo l'involto del suo denaro in seno e mi premeva conservarlo perché, nelle nostre condizioni, ci faceva comodo assai; e così volevo assicurarmi che lui fosse morto davvero. Ma era proprio morto, lo capii dagli occhi che erano rimasti aperti e guardavano non so dove, lucidi e immobili. Lo confesso, in quel frangente mi comportai da persona interessata e vile, proprio come si sarebbe comportata Concetta, secondo la sua convinzione che la "guerra era la guerra". Avevo portato via il denaro al morto; avevo temuto, per via del denaro, che non fosse morto ma vivo; ma, una volta constatato che era morto davvero, volli bilanciare quel mio brutto timore con un atto di fede che non mi costava niente: rapidamente, mentre l'uomo del camion mi gridava, impaziente: "Sta' tranquilla, è morto, non c'è più niente da fare, " mi chinai e feci con l'indice e il medio un segno della Croce sul petto a Rosario, là dove la sua giubba nera appariva chiazzata da una larga macchia scura.[...] Provai d'improvviso, alla vista di questo sangue, un rimorso oscuro, quasi un orrore di me stessa, per aver fatto quell'ipocrita segno della Croce sul corpo dell'uomo che avevo allora allora derubato; e sperai che Rosetta non se ne fosse accorta. Ma, come mi asciugai le dita alla gonna, vidi che lei mi guardava e capii che mi aveva visto. Intanto eravamo salite ambedue accanto all'uomo. Il camion partì. (1997:310).

Moravia expõe seus personagens, aparentemente, sem piedade. Os protagonistas do escritor guardam em si, elementos de rebelião, negação da vida, vazio existencial. Limitados pelos próprios instintos, dominados pela indiferença, pelo rancor, pela sexualidade, ou pelo apego ao dinheiro, pelo tédio, desesperançados com aqueles que amam. Mesmo os adolescentes do escritor sofrem do "vazio da alma". Eles não têm nada a ver com os "vencidos" de Verga, ou com a ingenuidade naturalista de Pirandello. Ao redor de Rosetta, por exemplo, se desenvolve uma atmosfera à qual ela não se sente

pertencer; lembra nesta analogia o personagem Michele de *Gli indifferenti*, que não parece tomar nem mesmo o sexo, elemento tão importante na narrativa moraviana, como um tema que exija seriedade.

A cena citada demonstra um aspecto crucial sobre a trama moraviana. É importante lembrar que o trecho citado não se encontra no filme de De Sica. O filme se fecha com o abraço e o pranto entre mãe e filha, enquanto o texto literário se estende até o assassinato do amante de Rosetta. Nesta seqüência do romance há o cruzamento dos olhares entre mãe e filha, num jogo dialógico bem caracterizado. Se Cesira possuía um ‘olhar acusador’ à surpreendente conduta da filha com os homens, esta, por sua vez, com um simples ‘olhar observador’, dialoga com o remorso da mãe frente ao cadáver e ao sinal da cruz. O ‘diálogo’ dos olhares entre mãe e filha constrói a rica teia dramática do final do romance e direciona os dois personagens à consciência dos atos que a guerra ocasiona.

Os personagens masculinos dos romances e contos do autor são caprichosos e ao mesmo tempo conscientes de suas limitações; são constantemente atraídos pelo dinheiro, pelo sucesso, pelo idealismo, enfim, por instrumentos que proporcionem uma ilusão de poder. A mulher moraviana, por sua vez, parece associar-se à natureza, sustentando reações que se desvinculam de cada elemento intelectual. A mulher (burguesa, camponesa, prostituta), oferece ao homem um refúgio.

Moravia utiliza-se de um tipo de construção narrativa que favorece a descoberta de fatores psicológicos; tal construção exprime bem a temática particular do autor. Mas essencial para o romancista é a função de exprimir, mantendo-se próximo à realidade, a crítica sobre ela, gerada pela ambigüidade de relação entre o escritor e seus personagens. O seu estilo não possui aquelas necessidades sintáticas e lexicais que são próprias da poesia. Uma observação feita por muitos críticos é que Moravia tinha antipatia pelos conjuntivos e as concordâncias. É fato, porém, que a narrativa moraviana é direta e simples, deixando sempre um caminho mais largo para as construções psicológicas ou as simbologias ideológicas.

Com *La ciociara* desaparece certa atmosfera um pouco densa e se perfila o seu estilo mais seguro e mais móvel. Moravia exprime um mundo que se encontra nele próprio, e o faz com simplicidade como se fosse um ‘documento’. Na narrativa do autor a

trama é dada por uma série de crises que colocam em movimento figuras de vítimas passivas e inertes. Mesmo o uso da primeira pessoa narrativa faz certamente parte da técnica. Moravia a utiliza, com desenvoltura, quando a identificação entre o escritor e o eu narrativo é nítida. O uso da primeira pessoa em seus textos, além de uma exigência técnica é sinal de algo mais íntimo.

Há um momento em que o personagem Cesira, no texto moraviano, faz um reconhecimento geográfico do trajeto rumo a Vallecorsa, observando alguns elementos da paisagem em uma contraposição ao seu estado de ânimo. O personagem, recém-saído do refúgio das montanhas, busca, juntamente com a filha, chegar à localidade que reconhece de sua infância, e que desde o início da trama é o seu verdadeiro objetivo. O recanto tranquilo e seguro de suas lembranças será rompido com a visão atual do lugarejo:

La strada secondaria, dopo aver costeggiato per un pezzo il torrente, nella valle stretta e alta, alla fine conflui nella strada nazionale; e il torrente in un fiumicello chiaro e largo, che scorreva in una valle un po' più ampia. Le montagne adesso non stavano tanto a ridosso della strada; ci scendevano dolcemente; e non erano più tanto verdi, erano sassose e pelate. Tutto il paesaggio diventava adesso ad ogni passo sempre più nudo, più deserto e più severo. Era il paesaggio dove ero cresciuta bambina e lo riconoscevo sempre più, così che il senso un po' scuorante e quasi pauroso della sua selvatichezza e solitudine veniva in parte mitigato da quello di rientrare in un luogo che mi era familiare. Era proprio un paesaggio da briganti; e persino il sole di maggio non lo rendeva più gentile né più accogliente; non c'erano che sassi e rupi e pendii sparsi di sassi e di rupi e poca erba tra i sassi e le rupi. (1997:259)

A seqüência do texto original indica uma riqueza de detalhes da paisagem. A descrição de Cesira parece acompanhar a velocidade do veículo em que ela é conduzida, em um movimento descritivo que faz lembrar o lento ritmo de um *travelling*. A linguagem moraviana possibilita este tipo de imagens, até porque alguns elementos da paisagem narrada favorecem a criatividade do leitor de sua obra. Cesira observa atentamente o pequeno rio, claro e largo, a nascente, o amplo vale de montanhas rochosas, a paisagem desértica, onde ela havia crescido. O personagem também realça o tom de isolamento da região, com suas estradas escuras, sem casas, sem homens e sem

animais. Cesira tenta unir as suas memórias da região ao momento presente. Mas a região mudara muito pouco ou quase nada.

O espaço da história contém os personagens, assim como o tempo da história contém os eventos. Os eventos não são espaciais, apesar de se demonstrarem nele. O espaço da história no cinema é “literal”, já que objetos, dimensões e relações são análogos aos do mundo real. Na narrativa verbal, o espaço é abstrato e requer uma construção mental. Seymour Chatman em seu *Storia e discorso - la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, elucida alguns pontos sobre a questão do espaço no cinema:

Os limites entre o espaço da história e o espaço do discurso não são tão fáceis de estabelecer como aqueles entre o tempo da história e o tempo do discurso. A diferença da seqüência temporal, a colocação ou disposição física do lugar não possui uma lógica natural no mundo da realidade. O tempo passa para nós todos no mesmo sentido do relógio, mas a disposição espacial de um objeto é relativa a outros objetos e à posição do espectador no espaço. Angulação e distância são controladas pela posição da câmara, estabelecida pelo realizador.(2003:101)

Alguns pontos devem ser estabelecidos como parâmetros na descrição de um material fílmico: enquadramentos, elementos visuais representados, planos, angulação, profundidade de campo, movimento dos atores ou da câmara, canais sonoros.

Os personagens existem e se movem em um espaço que existe abstratamente ao nível narrativo, ou seja, anterior a qualquer tipo de materialização, como a tela bidimensional do cinema, o palco tridimensional, o espaço do “olho mental”. O espaço narrativo abstrato contém a figura e o fundo. O ambiente concentra o personagem no espaço e constitui o local em que as suas ações e paixões emergem.

O “ponto de vista” é utilizado pelo cinema através dos canais visuais e sonoros (e no campo sonoro dispõem não apenas do registro das vozes, mas também da música e de rumores). Em cinema, a expressão pode ser entendida como o ponto de vista no sentido visual (local onde é tomada a imagem ou o local em que a câmara foi colocada) ou no sentido narrativo (saber quem conta a história).

É fundamental para este momento da pesquisa, eleger um trecho específico do romance do escritor para efeito de comparação com a narrativa fílmica de De Sica-Zavattini. Um pequeno segmento da trama, que percorre o nono capítulo do romance, com as quinze páginas que dividem o exato momento em que Cesira e Rosetta são

deixadas na estrada por um oficial inglês, com o objetivo de chegarem a Vallecorsa, até o instante em que Rosetta, lavando-se após o estupro, é observada pela mãe. Toda a seqüência do original literário é preenchida de detalhes do ambiente, observações da paisagem, lembranças, descrições apuradas das instalações, além do fluxo de consciência da protagonista Cesira. A mesma seqüência, no filme, possui uma duração de sete minutos, o que já aponta a uma grande condensação entre os suportes artísticos em questão.

O filme transcorre próximo ao suporte literário, contudo, algumas saliências narrativas se destacam. No romance, Cesira se atém a detalhes, descreve o tipo de construção das casas, sua coloração, o material utilizado para a sua edificação (velhas casas do campo, construídas com as pedras daqueles montes, escuras e modestas, com o teto de telhas esverdeadas e musgosas). Há também uma percepção do espaço auditivo que a envolve (não se ouvia rumores, salvo aquele do vento suave de primavera). Mas, sobretudo, observa e relata uma imagem diferente daquela de sua infância (as janelas e as portas fechadas com dois eixos pregados em forma de cruz). Pela primeira vez, ao observar as casas trancadas e o lugarejo deserto, pensa ter sido uma idéia equivocada ter deixado Fondi, já que havia muita gente reunida e não se estava só.

É um fluxo de consciência contínuo e voltado exclusivamente a Cesira. Rosetta, a filha, limita-se a acompanhar a mãe, não questiona nada. O leitor acompanha o raciocínio e o olhar de Cesira. O personagem é quem fala e conduz o leitor. Na concepção de Genette, Cesira se enquadra como um narrador que está presente na história, conhece os outros personagens e apresenta os fatos segundo sua vivência (Intradiegético-homodiegético).

Na narrativa filmica, mãe e filha rumam a Vallecorsa sozinhas, sem o veículo militar que possibilitava a observação da paisagem, como ocorre em detalhes no romance. A paisagem está presente em todos os enquadramentos do trecho filmico analisado, em segundo plano, até o ingresso na igreja. Há um plano em que as duas mulheres aproximam-se do vilarejo deserto (plano-americano), carregando as malas na cabeça e algumas sacolas de pertences em uma das mãos. O enquadramento permite uma imagem das casas, as ruas estreitas do local, as construções em pedra, mas, sempre em segundo plano. No romance, a paisagem observada neste trecho é descrita

minuciosamente, porque remete ao passado da protagonista. A paisagem aponta não apenas a origem geográfica de Cesira, mas também, sua referência existencial, a sua localização entre passado e presente. Na obra moraviana, a paisagem acompanha as duas mulheres, assim como é observada em detalhes por Cesira.

Dentro da igreja em ruínas, há duas grandes imagens em que a luz externa avança o espaço interno. A porta entreaberta da igreja e a passagem entre as vigas do teto permitem uma incidência de luz adequada para o jogo cênico que se iniciará com a chegada dos soldados marroquinos. O único som existente é o canto distante de alguns pássaros. A luz indica a chegada dos soldados marroquinos, enquanto as mulheres tentam dormir dentro da igreja, através do esboço de suas sombras. O espectador ainda não os vê, porém, suas sombras já antecipam a tragédia, assim como a música que irrompe na cena, densa e rápida. Há um plano bem próximo (primeiro-plano) do rosto de Rosetta, enquanto esta repousa sobre um dos bancos do local. A dramaticidade e a tensão tomam conta do espaço através do profundo silêncio. A luz que entra na igreja pelo teto realça o rosto de Rosetta, assim como, no plano seguinte, realçará a sombra do soldado na forte luz que entra pela porta.

A iluminação da cena ainda contará com outro enquadramento importante na estrutura desta seqüência. Após o estupro, Cesira levanta-se e depara-se com a figura distante e solitária do corpo de Rosetta, estendido no chão. Neste momento, o único som é o do vento que assovia distante. Outro foco de luz surge sobre o corpo da menina, num efeito dramático idêntico ao utilizado em teatro. Cesira aproxima-se do corpo da filha e a toma nos braços, em um enquadramento que capta o corpo inteiro das duas mulheres. Neste plano, há o altar por trás das duas mulheres e a cena, de modo geral, remete à *Pietà*, em uma pequena fração de segundos, seja pelo posicionamento dos corpos, pela expressiva iluminação ou pela carga emocional contida em toda a seqüência.

No trecho em questão, há alguns planos que não simplesmente acompanham a protagonista, mas são os seus olhos. O espectador é colocado sob o mesmo campo visual de Cesira. Em uma narrativa fílmica, o ponto de vista do herói ou do narrador principal da história, é desmembrado em planos que se põem no lugar dos olhos do narrador ou englobam-no na cena. Em cinema, este fator não significa uma perda da orientação narrativa. O romance, em primeira ou terceira pessoa, servirá ao roteirista e ao

realizador cinematográfico, segundo a linguagem estética eleita por eles. No segmento analisado do filme, há alguns enquadramentos em que o espectador é colocado sob o ponto de vista de Cesira. Dentro da igreja, a protagonista é surpreendida pela presença de um soldado que as observa. Em um plano, ouve-se o rumor de alguns passos que rompem o profundo silêncio do local. Este enquadramento toma a figura de Cesira com o olhar assustado e já indica o próximo plano em que o olhar do espectador se orienta pelo olhar da protagonista. Rosetta é vista deitada no banco, de corpo inteiro, e logo atrás dela um soldado marroquino atrás de uma coluna. O olhar do espectador é surpreendido pela presença do soldado, tanto quanto Cesira, apesar de alguns segundos antes, o espectador ser “avisado” da presença estranha de “alguém”, através da sombra que adentrava o recinto.

O olhar da mãe e do espectador do filme se posicionarão, também, sob o mesmo ângulo, quando esta, jogada no chão pelos soldados, vê terrorizada, entre os pés dos homens, a violência contra a filha a alguns poucos metros dela. A câmara posiciona-se na altura do chão, como se fosse os olhos da mãe, mostrando a menina e alguns soldados ao fundo, e, em primeiro plano, os soldados vistos apenas dos joelhos para baixo. A consciência da exterioridade é relevante neste momento em que os corpos das duas mulheres encontram-se paralisados no chão. Cesira consegue apenas vislumbrar, em seu campo visual, o corpo da filha a uma certa distância ser escondido pelos corpos dos soldados.

Há, também, a já citada cena após o estupro, em que a câmara se posta atrás dos ombros de Cesira, com um posicionamento de cima para baixo. A cena enquadra em primeiro-plano, o rosto inerte da filha, seus olhos bem abertos e uma expressão nula. O enquadramento é realizado de maneira a oferecer ao espectador a mesma sensação de terror da mãe. Toda a seqüência do estupro é bem elaborada, de modo a aumentar a tensão do momento. O plano próximo ao rosto dos três soldados (um dos poucos em que os marroquinos deixam de ser simplesmente sombras e adquirem rostos de fato), que olham para Cesira ou para o espectador, com uma expressão demente, denota claramente a estrutura rápida da montagem, alternando planos-gerais, médios e primeiros-planos, além de uma focalização da cena de cima para baixo e de baixo para cima. Toda a seqüência tem um ritmo rápido e harmônico. Após esta única imagem próxima do rosto

dos soldados, o plano seguinte demonstra a cabeça de outros três soldados sobre Rosetta. A menina grita pela mãe e o seu rosto é escondido progressivamente pelos soldados. O apogeu deste segmento ocorre quando o enquadramento possibilita a imagem de duas mãos masculinas escuras mantendo o rosto extremamente claro da menina no chão. Um “primeiríssimo-primeiro-plano” fecha a cena nos olhos de Rosetta, com a boca entreaberta e os olhos arregalados. A reunião destes elementos de cena conduz a uma cumplicidade rítmica entre o clima físico e o clima humano do filme. Os recursos periféricos que caracterizam a ação da narrativa (a dinâmica dos corpos das duas mulheres que fogem dos inúmeros soldados e, em seguida, o seu estado de total inércia no chão; o dia claro do lado de fora da igreja e a penumbra em seu interior; o prazer de encontrar um lugar para descansar e o mesmo lugar marcar o espaço do medo e da desgraça), seus personagens (os soldados marroquinos com seus uniformes que lembravam lençóis brancos e seus turbantes, rostos escuros), seus ambientes (típica igreja do interior, longa, estreita e com pouca ornamentação), tornam a análise deste segmento mais evidente.

Os soldados marroquinos são vistos normalmente de costas ou a distância, o que possibilita uma imagem disforme, como se os soldados, sempre em grupos, formassem uma grande massa sem rosto. O primeiro contato das duas mulheres com os soldados ocorre instantes antes delas chegarem ao lugarejo abandonado. A questão do “campo” e do “contra-campo” cinematográfico é indicada quando as duas mulheres, sentadas sobre uma mureta na estrada, ouvem o barulho de veículos se aproximando. O enquadramento mostra mãe e filha à direita da tela, de corpo inteiro, enquanto o comboio se aproxima delas à esquerda, acompanhado pelos gritos dos homens e do barulho dos motores. O plano seguinte possui a câmara posicionada atrás dos soldados que estão em um dos caminhões (com o ângulo de cima para baixo) a gritar na direção das duas mulheres. O trecho se fecha com o comboio, agora à direita, afastando-se em meio à poeira levantada, enquanto as duas observam-no à esquerda do quadro.

Ainda no trajeto que as levará ao vilarejo abandonado, as duas mulheres observam um comboio de veículos militares aliados. Chama-lhes a atenção, principalmente, uma fileira de caminhões com bandeiras francesas e soldados de pele escura e com traços similares aos turcos, com suas vestimentas que lembravam lençóis

brancos e seus turbantes vermelhos. O segmento que se inicia com as observações sobre os vales e montanhas, que as conduz rumo a Vallecorsa, estende-se até este momento, em que algumas imagens, algumas lembranças da juventude da protagonista tomam um determinado momento da narrativa. Cesira recorda-se de uma gruta na qual se encontrava uma nascente; quando menina e depois adolescente, dirigia-se para lá todos os dias, pois se afeiçoara àquele lugar. Parecia um lugar estranho, misterioso, que provocava temor e atração. Cesira admirava o seu reflexo na água escura, maravilhava-se com o verde das folhagens, seu colorido, seu musgo aveludado rodeado de gotículas brilhantes e pequenas flores vermelhas que recobriam as rochas. Moravia parece preparar o leitor para um percurso angustiante. Elabora imagens e descrições que remetem às harmoniosas recordações da protagonista, mas sem deixar de lado a perplexidade de Cesira frente ao mistério e o temor do que presente.

Mãe e filha chegam ao vilarejo deserto. Não havia sinais de bombardeios, estava apenas abandonado. As casas, pobres, de pedra, enfileiradas uma a uma estavam intactas. O silêncio do local assustava Cesira. As duas passam em frente à casa dos pais de Cesira, mas esta também se encontra abandonada. Avistam a igreja, igrejinha típica do interior, de pedras antigas e escuras, rústica e sem ornamentos. A igreja em que as duas mulheres entram para descansar, no caminho que as leva para Vallecorsa, também contém este forte componente de observação. Cesira observa as medidas da construção e se depara com o abandono, a sujeira contida no local sagrado e a forte imagem da luz que incide no interior do local. A igreja aparentemente havia sido utilizada por soldados como uma instalação improvisada.

O leitor continua a acompanhar os olhos de Cesira em relação aos detalhes. As categorias e as variações espaciais tornam-se claras à medida que certas oposições se apresentam: as casas trancadas e a igreja aberta, o lugarejo deserto e a concentração das duas nas instalações religiosas. A igreja é longa e estreita, com o teto contendo grandes traves escuras e no fundo o altar. Os bancos desalinhados e alguns caídos no chão sobre uma poeira acinzentada. A igreja recebia luz de uma grande janela que se encontrava sobre a porta de entrada. No filme, este momento é um dos mais próximos às imagens do romance de Moravia:

Entrammo e, subito, mi accorsi da molti segni che la chiesa era stata, se non proprio devastata apposta, per lo meno abitata dai soldati e ridotta ad una stalla. La chiesa era uno stanzone lungo e stretto imbiancato a calce, con il tetto a grandi travi neri e in fondo l'altare, sormontato quest'ultimo da un quadro raffigurante la Madonna con il Bambino. L'altare, adesso, era ignudo, senza parametri né altro; il quadro c'era ancora ma era tutto storto, come se ci fosse stato un terremoto; e quanto ai banchi che si allineavano un tempo in duplice fila fin sotto l'altare, erano tutti andati salvo due, disposti all'incontrario, per lungo. Tra questi due banchi, per terra, c'era molta cenere grigia e alcuni tizzi neri, segno che ci avevano acceso il fuoco. La chiesa riceveva luce da un grande finestrone al disopra dell'ingresso che un tempo aveva avuto i vetri colorati. Adesso di questi vetri non rimanevano che alcuni frammenti aguzzi; nella chiesa c'era giorno chiaro. (1997: 264)

Outro momento importante para a questão do olhar do personagem Cesira é quando Rosetta, após o estupro, afasta-se da mãe enquanto esta dormia. A diferença entre a obra original e a adaptação de De Sica-Zavattini torna-se evidente na comparação entre os dois suportes narrativos. No texto literário, Moravia esboça a situação da seguinte maneira:

Mi mancò il fiato e il cuore prese a battermi forte forte nel petto e presi a chiamare Rosetta, stando ferma davanti la porta della capanna, in tutte le direzioni. [...] C'era un albero e la roccia era fatta come un sedile dal quale si poteva guardare in basso e vedere un buon tratto della strada che serpeggiava per la valle stretta e, più giù della strada, il letto del torrente sparso di sassi bianchi, con due o tre rami di acqua trasparente che scorrevano scintillando tra i sassi e i ciuffi di verdura. Allora, come sedetti su quella roccia e mi sporsi a guardare, vidi laggiù, lontano, Rosetta.[...] Dopo aver bevuto, ella si rialzò, e si guardò un momento intorno e poi si sollevò le vesti su su, fino all'inguine, scoprendo le gambe [...] (1997: 272)

No texto moraviano, a mãe observa a filha e ao mesmo tempo descreve a região, detalhando elementos que compõem a paisagem (caminho incerto entre os altos arbustos, uma rocha, uma árvore, uma nascente, pedras brancas, uma água límpida que escorria entre as pedras. Cesira encontra-se a uma certa distância que lhe possibilita observar, sem ser notada. Rosetta bebe água, descobre as pernas e lava-se sem pressa. A mãe prova a desilusão dolorosa nesta passagem, porque esperava alguma atitude mais drástica de Rosetta. O ato de lavar-se parece antecipar, em Rosetta, um certo estado de resignação e passividade.

Na adaptação fílmica de De Sica, a sequência entre o desaparecimento de Rosetta e a observação da mãe do banho da menina no rio, tem uma rápida duração.

Cesira observa Rosetta a banhar-se sob uma luz intensa do sol. As duas preenchem o espaço do plano cinematográfico de forma ampla (plano-geral).

Enquanto o texto de Moravia indica uma série de detalhes da região, juntamente com o temor da mãe sobre o destino da filha, o filme trata da seqüência com menos potência, sem o realce do original. No romance, a mãe teme pela vida da filha, tem medo que a filha acabe com a própria vida. Cesira, porém, surpreende-se ao ver a filha simplesmente banhando-se. O filme demonstra em um plano, a mãe notando a ausência da filha e procurando-a; o enquadramento mostra Cesira atrás de alguns arbustos, de frente para a câmara. Ela observa Rosetta à distância e já no plano seguinte, as duas são enquadradas ao mesmo tempo, de corpo inteiro, quando a mãe ajuda a filha a lavar-se.

No romance, neste momento do banho de Rosetta, há o espaço que divide mãe e filha. Espaço físico que marca também a percepção de Cesira sobre as conseqüências que o ato violento dos soldados ajudou a detonar em Rosetta. A menina já não é mais a mesma, já que parece ter perdido a vontade própria. A orientação espacial de Rosetta fica suspensa, pois ela não apresenta mais o desejo de ir para lugar algum. A menina desorienta-se e atrai a mãe à mesma desorientação. Roma continua a ser o objetivo maior, mas antes, Cesira quer diminuir a distância que se impõe entre as duas. Rosetta afasta-se da mãe e aproxima-se dos homens. No filme, após o estupro, a conclusão da história está próxima, a reconciliação entre mãe e filha se dará justamente na seqüência final, como já foi observado anteriormente. No romance, há um número maior de variantes, mas, o trajeto de Cesira e Rosetta ainda sofrerá uma série de abalos. Cesira aceitará a humilhação de conviver com Concetta e os filhos, tomar contato com a degradação da filha, que quase não reconhece mais, além de não vislumbrar com clareza a volta a Roma. Nem mesmo o anúncio da morte de Michele atingirá Rosetta, ao contrário do filme, que assinala a morte do rapaz idealista de Sant'Eufemia, como um marco conclusivo à história.

No romance, assim como no filme, as duas mulheres ocupam um espaço específico: Cesira possui uma visibilidade maior sobre o que Rosetta não pode identificar de seu campo visual, enquanto esta última, simplesmente responde ou concorda com a mãe. Rosetta segue seu trajeto passivamente ao lado da mãe, acompanha-a para todas as direções e adversidades. Depois do estupro, a menina adquire um outro tipo de

passividade, ela torna-se cínica e indiferente. Cesira observa a tudo e é quem, na realidade, conduz a trama. O único momento da narrativa em que Rosetta se liberta do domínio espacial da mãe é para entregar-se ao domínio dos homens.

Vittorio De Sica, além de ser um dos pais do cinema do pós-guerra com Zavattini, Visconti e Rossellini, construiu também um estilo próprio, adotando um imaginário que restitui imediatamente a complexidade da existência. Mas sua grande capacidade era reler a história através de um texto literário, como o de Moravia, e de privilegiar as relações humanas sobre o vértice ideológico dos anos cinquenta e sessenta. O neo-realismo no cinema descobre um país desconhecido, um registro verbal e gestual característicos da interação do homem com o próprio ambiente.

A grande crítica que se fez à versão de De Sica, principalmente à época de seu lançamento comercial, reside na falta de convicção do realizador frente ao texto moraviano. A colaboração De Sica-Zavattini, na opinião de muitos críticos, já não se sustentava mais devido à perda de autonomia em relação às pressões comerciais impostas por produtores e pelo novo mercado que se desdobrava. Os últimos trabalhos da dupla, já nos últimos anos da década de cinquenta, não obtiveram a simpatia de grande parte do público e muito menos da crítica. A leitura feita então, era de que o neo-realismo os deixara órfãos, e no caso da adaptação de *La ciociara*, seria apenas uma versão morna para alavancar a carreira de Loren no exterior.

Assim como, em *Ladri di biciclette*, o operário não pode encontrar a bicicleta e fica preso no círculo de sua pobreza, o personagem Cesira de *La ciociara* também não consegue encontrar a chave que pode ligá-la à filha e à sua própria salvação. Ambos os filmes, guardadas as diferenças estruturais, contêm uma realidade social perfeitamente objetiva; mas esta realidade passa, por sua vez, para o plano de fundo do drama moral e psicológico que, por si só, bastaria como justificativa dos dois filmes.

No filme de De Sica, o gesto final do personagem Rosetta, que chora a morte do jovem Michele, assassinado pelos nazistas, marca uma etapa decisiva nas relações entre mãe e filha. Cesira até então, sofria com a frieza da filha, de seu distanciamento, de sua passividade; no princípio do filme, tal como o romance, as relações delas estavam marcadas sob o signo da admiração. As lágrimas que elas derramam enquanto se reconciliam remete ao final de *Ladri di biciclette*, com pai e filho caminhando lado a

lado, os braços pendentes e a total desesperança; o filho, porém, retorna ao pai através de sua degradação.

Sobre o filme *La ciociara*, tomando-se certa distância da história, é possível ainda distinguir uma geografia dramática, uma evolução geral dos personagens, uma certa convergência dos acontecimentos. Mas a unidade de relato do filme não é o episódio, o acontecimento, o caráter das protagonistas, ela é a sucessão dos instantes concretos da vida, sendo que não se pode dizer que um é mais importante que o outro. De Sica e Zavattini procuram dividir o evento em eventos menores, até o limite da sensibilidade do espectador.

No cinema, assim como ocorre em literatura, o espaço não é mais que o lugar onde os personagens constroem, mas também são construídos como personagens literários ou atores. No filme de De Sica e Zavattini, há uma tentativa de tratar de temas mais amplos, ou mesmo em captar com a máxima fidelidade o olhar cinematográfico contido na espacialidade do livro. É uma unidade do ser humano com o espaço, o elo de ligação entre a matriz literária e suas adaptações para o cinema.

## CAPÍTULO 6

---

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

## 6.1 UM ÚLTIMO TRAJETO

Não apenas para o cinema italiano, mas para a cinematografia mundial, a passagem para os anos sessenta sinalizam uma profunda mudança na qualidade e na quantidade de filmes, na experimentação, na inovação e, especificamente no caso da Itália, uma potente expansão de sua cinematografia nos mercados estrangeiros. Graças às novas condições históricas e políticas, nacionais e internacionais, sempre mais forte se revela a exigência de revisitar a história recentemente passada e repensar os estereótipos do italiano em seu longo percurso dentro de sua própria história do último século. O olhar investigador se alarga até abraçar a história da Itália unida, colocando-se do ponto de vista dos personagens que desta história foram sempre considerados não-protagonistas, mas vítimas, simples espectadores ou parte da paisagem.

Entram em cena personagens e temas considerados tabu, como o fascismo, a Resistência, a realidade das fábricas, etc. A herança do neo-realismo se revela vital mas, ao mesmo tempo, há a preocupação em viver o presente, tomar consciência de novas formas e sugestões culturais. Os primórdios contribuem para renovar toda a paisagem de realizadores, sem que sejam cortados os contatos com a tradição do pós-guerra.

Com o advento da política de centro-esquerda e da queda de muitos tabus temáticos, revisita-se a história sem mais limitações, nem excesso de reverência nos embates. Páginas dolorosas da história são relidas com intentos mais reflexivos. A memória remetida à luta de Libertação e da guerra retorna, portanto, na década de sessenta com um novo fôlego. Os filmes que narram a guerra parecem de particular

interesse seja pela tentativa de reler a história mais recente em um formato épico, seja pela tentativa de sintonizar-se com o novo debate histórico e a capacidade de sentir os novos tempos.

Para um cinema que sempre contou as aventuras da pequena burguesia com um olhar privilegiado à realidade romana, o mundo operário do norte parece uma realidade desconhecida. Nos “anos de chumbo” e de reestruturação do trabalho nas fábricas, o cinema é defensor e testemunha do desaparecimento de uma espécie social que no passado permanecera sempre à margem da cena.

A originalidade do neo-realismo cinematográfico italiano em relação às principais escolas realistas anteriores e à escola soviética é de não subordinar a realidade a nenhum ponto de vista a priori. Seja para servir aos interesses da tese ideológica, da idéia moral ou da ação dramática, o realismo subordina seus empréstimos à realidade a exigências transcendentais. Do neo-realismo resultam as estruturas de *mise-en-scène*: o cenário, a luz, o ângulo e o enquadramento da filmagem serão a imagem do comportamento do ator. Quase todos esses dados do espetáculo cinematográfico serão questionados pelo neo-realismo. O cinema não substituiu o romance nessa busca do homem, mas é superior a ele no fato de apreender o homem apenas no presente.

É quase um lugar-comum afirmar que o romance contemporâneo, e particularmente o romance americano, sofreu a influência do cinema. Os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver como o primeiro plano ou estruturas de relato, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos. As imagens da tela estão, em grande parte, de acordo com a psicologia do teatro ou do romance clássico.

As fontes de inspiração são heterogêneas. Caminha-se da pura invenção à crônica, à adaptação e releitura de textos literários, à reconstrução de momentos de uma história passada, à revisitação do patrimônio narrativo da história do cinema, à observação minimalista da vida, à exigência de união ao narrar o sentido de participação e denúncia civil e social.

Sobre a adaptação é fundamental salientar que, continuam sendo adaptados romances por vezes excelentes, mas tratados como sinopses bem desenvolvidas. São personagens de uma intriga ou de uma determinada atmosfera, ou um clima poético que o

cinesta procura no romancista. O cineasta propõe-se a transcrever para a tela, numa quase identidade, uma obra cuja transcendência ele a princípio reconhece. Ao se fundirem cinematograficamente, as figuras tecem uma base para as possíveis leituras de tipos culturais em diferentes estágios da comunicação (dialogismo, estilo, autoria).

Na observação dos dois planos de expressão, o literário e o cinematográfico, e a recriação de personagens oriundas de uma determinada cultura, dos diferentes componentes que compõem a sua identidade, é possível apontar que tanto Alberto Moravia, quanto Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, configuram seu estilo em função do contato com o outro, e, assim, estabelecem a distância ou a proximidade que podem ser observadas entre a literatura, segundo a visão de Bakhtin, e a ficção cinematográfica. A grande questão que move o tema da adaptação é o da vulgarização. O romance propõe ao cinema personagens mais complexos e, nas relações entre a forma e o fundo, um rigor que o cinema não está acostumado. Logo, se o conteúdo desenvolvido, sobre o qual trabalham roteiristas e diretores, tem a princípio uma qualidade intelectual superior à média cinematográfica, há duas possibilidades: o prestígio artístico da obra original como mera caução ao filme, apontando a uma garantia de qualidade, ou os cineastas tentam ao menos não mais inspirar-se no livro, não somente adaptá-lo, mas traduzi-lo para a tela. Quanto à questão da adaptação, Beth Brait observa que:

“[...] quando passamos o estilo de um gênero para outro, não nos limitamos a modificar a ressonância desse estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, mas destruimos e renovamos o próprio gênero. Nesse sentido, poderíamos pensar no que acontece com uma obra literária quando é adaptada para o cinema. Num certo sentido, a mudança de esfera de produção, circulação e recepção implica a mudança de gênero e, conseqüentemente, a mudança de estilo. Mesmo quando o cineasta procura permanecer o mais fiel possível ao original.”<sup>27</sup>

Na passagem de um plano de expressão, como ocorre com a obra de Moravia, para um outro, o tópico essencial é o que permite uma grande margem de autoria para o autor do texto original. O deslocamento inicial da autoria para um segundo plano, ancorada pela linguagem do escritor e sua maneira de tratar com a cultura, não

eliminam o aparato visual e estético organizado cinematograficamente pelo diálogo que o realizador estabeleceu. Sobre a problemática que envolve uma adaptação cinematográfica, o próprio escritor comenta:

O filme *Il disprezzo* (*O desprezo*, 1963) é a melhor adaptação de uma obra minha, mas não é o melhor Godard. [...] Um filme é propriedade do diretor. O roteirista é apenas um subordinado, como uma babá, que cuida do filho e depois vai embora". (Elkann, A, *Vida de Moravia*, 1991:192)

A recepção reservada a cada obra de Moravia é ambivalente, já que desde o princípio da carreira do escritor, nenhuma obra teve apenas pareceres negativos ou positivos; aliás, nem mesmo os pareceres negativos ou positivos são em sentido absoluto. Na maior parte dos casos em que o juízo foi positivo não faltaram reservas, e onde foi negativo, não faltaram elementos de aprovação ou de reconhecimento. Obras como *Gli indifferenti*, *Agostino*, *La romana* e *La ciociara*, obtêm um grau superior em aprovação da crítica, e, em relação a obras como *Il conformista*, *L'attenzione*, *Le ambizioni sbagliate*, tidas como obras de valor inferior.

A visão do mundo moraviano foi geralmente julgada limitada e obscura demais, como se na realidade, na vida, não representasse nada mais que instintos, e nenhuma esperança fosse realmente possível. Talvez, a seu modo, Moravia seja um moralista. Mesmo se o cruzamento de certas descrições possa sugerir um escritor não apenas realista, mas até mesmo 'verista', é opinião difundida pela crítica que ele seja um escritor de um realismo peculiar.

O espaço narrativo e o geográfico são vistos através dos personagens de *La ciociara*. Os dois personagens, mãe e filha, tomam contato com outros rostos e vozes, motivadas pela sobrevivência, pelo futuro e, principalmente, pela consciência absoluta que uma possui apenas à companhia da outra. Como em outros romances do escritor, o espaço físico em que se movem os personagens e a sua "vida interior", formam a essência de sua linguagem. Antes, é a expressão dessa vida interior que acaba por determinar a configuração do espaço e do tempo, quase como se a realidade material não fosse mais que um reflexo, uma manifestação corpórea do universo psicológico dos personagens.

---

<sup>27</sup> BRAIT, B. Estilo. In: *Bakhtin conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 90.

É possível que, nenhuma técnica literária, nenhuma ideologia, nenhum movimento literário possa reclamar Alberto Moravia como personagem, já que o autor passou através das mais variadas experimentações e formas expressivas, que vão do romance ao ensaio, do romance-ensaio ao teatro. Este experimentalismo, abre o campo a uma diversidade de juízos sobre o escritor: de escritor inconsistente a pornógrafo, de grande técnico a inovador, de superficial a oportunista, de crítico agudo da sociedade a artista dotado, todavia, uma visão recorrente, até do segmento da crítica mais fria ao autor romano, é que Moravia talvez não seja um grande escritor na totalidade de suas obras, mas representa seguramente, um dos narradores mais completos do século XX (utilizando aqui a própria distinção moraviana entre os conceitos de romancista e narrador). Moravia freqüentemente lamentava-se que os estudiosos não o compreendiam porque se aproximavam de sua produção com esquemas críticos, sobretudo de estética ‘crociana’ que ele acreditava não serem os mais adequados.

O ponto de partida é *La ciociara*, de Alberto Moravia. De Sica e Zavattini recriam cinematograficamente uma parte do universo moraviano no que ele possui de universal. A adaptação fílmica recupera uma estrutura básica do universo do escritor romano, já que movimenta, na complexidade espacial que a envolve, um percurso inicial na fuga de Roma e na conclusão da história o retorno à mesma cidade. A ambigüidade do romance concentra-se nestes deslocamentos dos personagens pelo espaço (Roma, Fondi, Sant’Eufemia, Vallecorsa), além do confronto delas com as paisagens, personagens e histórias que trafegam, sem limites específicos, entre a ficção dos romances e a aridez da realidade.

## 7 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## 7.1- De Alberto Moravia

*Gli indifferenti*. Milano: Bompiani, 1998.

*Le ambizioni sbagliate*. Milano: Bompiani, 1997.

*La mascherata*. Milano: Bompiani, 1998.

*L'amore coniugale*. Milano: Bompiani, 1997.

*La disubbidienza*. Milano: Bompiani, 1997.

*Agostino*. Milano: Bompiani, 1995.

*La romana*. Milano: Bompiani, 1997.

*Il conformista*. Milano: Bompiani, 1998.

*I racconti (1927-1951)*. Milano: Bompiani, 1997.

*Racconti romani*. Milano: Bompiani, 1999.

*Nuovi racconti romani*. Milano: Bompiani, 1999.

*Racconti surrealisti e satirici*. Milano: Bompiani, 1998.

*Il disprezzo*. Milano: Bompiani, 1997.

*La ciociara*. Milano: Bompiani, 1997.

*La noia*. Milano: Bompiani, 1999.

*L'uomo come fine*. Milano: Bompiani, 1991.

*L'attenzione*. Milano: Bompiani, 1998.

*La cosa*. Milano: Bompiani, 1999.

*Io e lui*. Milano: Bompiani, 1998.

*L'automa*. Milano: Bompiani, 1999.

*A quale tribù appartieni*. Milano: Bompiani, 1998.

*Boh*. Milano: Bompiani, 1998.

*La bella vita*. Milano: Bompiani, 1997.

*La vita interiore*. Milano: Bompiani, 1997.

*L'uomo che guarda*. Milano: Gruppo editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, 1985.

*1934*. Milano: Bompiani, 1997.

*L'inverno nucleare*. Milano: Bompiani, 1998.  
*Viaggio a Roma*. Milano: Bompiani, 1998.  
*La villa del venerdì*. Milano: Bompiani, 1997.  
*Passeggiate africane*. Milano: Bompiani, 1999.  
*La donna leopardo*. Milano: Bompiani, 1999.  
*Un'idea dell'India*. Milano: Bompiani, 1998.  
*Diario europeo*. Milano: Bompiani, 1995.  
*Tutto il teatro*. Milano: Bompiani, 1998.  
*Storie della preistoria*. Milano: Bompiani, 2001.

## 7.2- Traduções no Brasil

*Os indiferentes*. Trad. Álvaro Lorencini e Letizia Zini Antunes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.  
*Ambições erradas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.  
*A romana*. Trad. Marina Colasanti. São Paulo: Abril cultural, 1982.  
*O conformista*. São Paulo: Livros do Brasil, 1990.  
*Contos eróticos*. São Paulo: Dom Quixote, 1987.  
*Contos romanos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.  
*Contos surrealistas e satíricos*. São Paulo: ASA, 1994.  
*A ciociara*. São Paulo: Europa-América, 1996.  
*A coisa e outros contos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.  
*1934*. Trad. Udine Tausz de Macedo. Rio de Janeiro: Riográfica, 1986.  
*A mulher leopardo*. Trad. Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.  
*A casa de praia das sextas-feiras e outros contos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.  
*Desidéria*. Trad. Márcia Quarti Lamarão e Tizziana Giorgini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

## 7.3- Livros e artigos especializados

- AMOROSO, Maria Betânia. *A Paixão pelo Real: Pasolini e a crítica literária*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- ARISTARCO, Guido. *Antologia di cinema nuovo 1952-58: dalla critica cinematografica alla dialettica culturale*. 2 v., Rimini/ Firenze: Guaraldi v. I, 1975.
- ASOR ROSA, A. *Scrittori e popolo - il populismo nella letteratura italiana contemporanea*. Roma: Savelli, 1976.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética – A Teoria do Romance*. São Paulo: Annablume Editora, 2002.
- BALAZS, Bela. *Theory of the film*. Dennis Dobson, Londres: 1952.
- BARBARO, Umberto. *Elementos de estética cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- BARTHES, Roland. *Elementos da semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- BAZIN, Andre. *O Cinema – Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRAIT, B(org.). *Bakhtin conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di Cinema Italiano – 2. Dal 1945 ai giorni nostri*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2003.
- BUONO, O DEL. *Moravia*. Milano: Feltrinelli, 1962.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Editora

- Perspectiva, 1972 (Debates 16).
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho. *Foco narrativo & fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CASTELLO, Giulio Cesare. *Il Cinema Neorealistico*. Torino: ERI, 1960.
- CAVALLARI, Doris Nátia. *A arte de representar o outro: Silone e a criação de universo polifônico*. Assis: UNESP, Tese de Doutorado, 2000.
- CHATMAN, S. *Storia e discorso - la struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Milano: Nuove edizioni tascabili, 2003.
- CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris: Nathan, 1995.
- COLASANTI, Arnaldo. *Introduzione di "Il Disprezzo"*. Milano: Bompiani, 1997.
- COURTÉS, Joseph. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Coimbra: Almedina, 1979.
- CUDINI, P. *Introduzione di "Racconti Romani"*. Milano: Bompiani, 1999.
- DEBENEDETTI, G. *Il romanzo del novecento - La letteratura del nostro secolo in un grande racconto critico*. Milano: Garzanti, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- DINIZ, Thaïs Flores N. *Literatura e cinema: da Semiótica à Tradição Cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- ECO, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona: Martinez Roca, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976 (Debates 4).
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: EDUSP: FAPESP, Tese de Mestrado, 1996.
- FERNANDEZ, D. *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*. Milano: Lericci

- Editori, 1960.
- FERRERO, Adelio. *Il Cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venezia: Marsilio Editori, 1994.
- FLORES, M. 1956. *Collana di storia contemporanea*. Bologna: Il Mulino, 1996.
- FOA, V. *Questo novecento. Un secolo di passione civile. La politica come responsabilità*. Torino: Einaudi, 1996.
- GARCIA, Alain. *L'adaptation du roman au film*. Paris: Diffusion, 1990.
- GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- GIAMMATTEO, Fernaldo di. *Come nasce un film*. Torino: Radio Italiana, 1957.
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Martins Fontes, São Paulo: 1989.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Embrafilme, 1982.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- GROSSER, Hermann. *Narrativa: manuale/ antologia*. Milano: Casa Editrice Principato, 1986.
- GUGLIELMI, G. *La prosa italiana del novecento II tra romanzo e racconto*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1998.
- HAUSER, A. *História Social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970 (Debates 22).
- JIMÉNEZ, Jesús Garcia. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1993.
- LAVRADOR, F. Gonçalves. *Estudos de semiótica fílmica – fascinação e distanciação*. 1º. v. Porto: Edições Afrontamento, 1985.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo ou a polémica em torno da ilusão* 3º. Ed. São Paulo: Ática, 1987.
- LEPROHON, Pierre. *Vittorio De Sica*. Paris: Seghers, 1966.
- LIZZANI, Carlo. *Il cinema italiano 1895-1979; 2 v*. Roma: Editori Riuniti, 1979.
- LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

- LYRA, Maria Bernadette Cunha de. *A Nave Extraviada*. São Paulo: Tese de Doutorado na ECA/ USP, 1988.
- MANACORDA, G. *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-75)*. Roma: Editori Reuniti, 1977.
- METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MICCICHÉ, Lino. *Il Cinema Italiano degli anni '60 e oltre*. Venezia: Marsilio Editori, 1975.
- \_\_\_\_\_. *De Sica*. Marsilio, Venezia: 1992.
- MOMIGLIANO, Attilio. *História da literatura italiana: das origens até os nossos dias*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.
- MORAVIA, Alberto. *Trente ans au cinéma: de Rossellini à Greenaway*. Paris: Flammarion, 1990.
- NANNI, Luciano. *Identità della critica*. Bologna: Nuova Alfa, 1991.
- ONOFRI, Massimo. *Introduzione di "L'amore Coniugale"*. Milano: Bompiani, 1997.
- ORTIZ, Anna Maria Balogh. *Tradução Fílmica de um texto literário: "Vidas Secas"*. São Paulo: ECA/ USP, Tese de Mestrado, 1979.
- PAMPALONI, G. *Alberto Moravia, letteratura italiana. Il 900, vol. II*. Milano: Garzanti, 1987.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Diálogo com Pasolini: escritos, 1957-1974*. São Paulo: Nova Stella s.l, Instituto Cultural Italo Brasileiro, 1986.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente*. São Paulo: Ed. Cortez & Moraes, 1979.
- PINTUS, Pietro. *Storia e film: trent'anni di cinema italiano (1945-1975)*. Roma: Bulzoni, 1980.
- PITTIOT, Pierre e MIRABELLA, Jean-Claude. *Sur Bertolucci. s. I. Climats*, 1991.
- PONZIO, A. *La rivoluzione bachtiniana - il pensiero di Bachtin e l'ideologia*

- contemporanea*. Bari: Levante Editori, 1997.
- POUILLON, J. *Temps et roman*. Paris: Éditions Gallimard, 1946.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1983.
- SALINARI, C. *Preludio e fine del realismo in Italia*. Napoli: Morano, 1967.
- SANGUINETI, Edoardo. *Introduzione di "Gli Indifferenti"*. Milano: Bompiani, 1997.
- SQUAROTTI, G. B. *La narrativa italiana del dopoguerra*. Universale Cappelli, 1968.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Bakhtin, da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ed. Ática, 1992.
- TAGLIABUE, Carlo. *Cinema e letteratura italiana*. Guerra edizioni, Perugia: 1990.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário das ciências da linguagem*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1973.
- TOMACHEVSKI, B. *Théorie de la littérature*. Paris, 1965.
- TORNITORE, Tonino. *Introduzione di "Il Conformista"*. Milano: Bompiani, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Introduzione di "La ciociara"*. Milano: Bompiani, 1997.
- TURIGLIATTO, Roberto. *Nouvelle Vague*. Lindau – Torino: 1995.
- VANOYE, F. e GOLIOT-LÉTÉ, A. *Introduzione all'analisi del film*. Torino: Lindau, 2002.
- VERTECCHI, Alberto e RONCORONI, Federico. *Gli autori e le opere – storia della Letteratura e guida critica alla lettura dei testi dell'Ottocento e del Novecento*. Mondadori, 1986.
- XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978 (Debates 142).
- \_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2°. ed.

Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

WOLLEN, Peter. *Signos e significação no cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

#### 7.4 - Artigos em jornais e revistas - crítica e divulgação

ASOR ROSA, A. Moravia e la storia. *Mondo Operaio*, luglio 1957, p. 60-2.

BOCELLI, A. La ciociara. *Il Mondo*, 4 luglio 1957.

BUTTAFAVA, G. De Sica, amore e fantasia. *L'Espresso*, Roma:

XXVIII (33): 66-7, 22 ago. 1982.

COUTO, José Geraldo. Viagem a Roma' associa família e perversão.

*Folha de São Paulo*, São Paulo: 17 ago. 1991. In: Caderno LETRAS, p. 6-3.

FABRIS, Mariarosaria. Um livro, quase um filme – revista *Letras*, São Paulo:

28: 111-115, 1998.

FELINTO, Marilene. As eternas polígamas de Alberto Moravia. *Folha de*

*São Paulo*, São Paulo: 1 ago. 1993. In: Caderno MAIS!, p. 6-11.

LEITE, Sebastião Uchoa. As relações duvidosas- notas sobre literatura e

cinema, revista de Literatura, *Range Rede*, no. 5, 1999, p. 7-12.

LUTI, G. Narrativa in disarmo, *Inventario*, XVIII, 1964.

MONDRONE, D. Qualche spiraglio di luce nell'opaca narrativa di Moravia. *Civiltà*

*Cattolica*, CVIII, 1957, p. 154-165.

MORAVIA, Alberto. La verità e la veritààà. *L'Espresso*, Roma: XXVIII

(38): 134-6, 26 set. 1982.

\_\_\_\_\_. Il film conformista. *Cinema Nuovo*, 15 jun. 1953, Milano:

Einaudi Editori, no. 13.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Reprise de 'O Conformista' merece aplausos. O

*Estado de S. Paulo*, São Paulo: 9 ago. 1996. In: Caderno 2, p. D 12.

PASOLINI, Pier Paolo. Lo 'sguardo' di Roberto Rossellini. *Filmcritica*,

Roma: XXVIII (274-275): 131, apr. – mag. 1977.

SABINO, Mario. Contos mostram o fôlego da obra de Moravia. *VEJA*, São Paulo: 5 jun. 1996. Veja-Livros, p. 130.

SÉRGIO AUGUSTO. Rossellini morrendo falando chinês. *Isto É*, São Paulo, (25): 64-5, 15 JUN. 1977.

XAVIER, Ismail. O cinema moderno segundo Pasolini. *Revista de Italianística*, v. 1, no. 1 p. 101-9, jul. 1993, USP, São Paulo.