

Associação Nacional de História – ANPUH
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

Pietro, Rocco e seus irmãos:

Caminhos e descaminhos da migração interna na Itália pré-*boom*

Mariarosaria Fabris*

Resumo: Como Luchino Visconti em *Rocco e seus irmãos* (1960), em *Assim é que se ria* (1998), Gianni Amelio faz explodir na tela os sentimentos de emigrantes do Sul da Itália que levam para as grandes cidades do Norte industrializado sua fala e seus costumes. Num filme marcado pelas elipses narrativas e pela ambigüidade da trama e das personagens, Amelio focaliza os primeiros anos da migração interna, quando os italianos se descobrem diferentes entre si.

Palavras-chave: cinema italiano; migração; preconceito.

Abstract: In *The way we laughed* (1998), like in Luchino Visconti's *Rocco and his brothers* (1960), Gianni Amelio shows the feelings that explode when some country people moves from South to North Italy keeping their own language and usages. In that film, marked by narrative ellipses and ambiguities of plot and characters, Amelio talks about the start of the internal immigration, when Southerners and Northerners saw each other as foreigners.

Keywords: Italian cinema; immigration; prejudice.

Em *Assim é que se ria* (*Così ridevano*, 1998), Gianni Amelio narra a história de dois irmãos sicilianos que imigraram para o Piemonte. Pietro, o mais jovem dos Scordia, havia sido enviado para Turim ainda adolescente, a fim de tornar-se professor de primeiro grau, e lá vivia na casa de parentes. Giovanni, ao contrário, era analfabeto; estava alcançando o irmão, alguns anos depois, e fará todos os sacrifícios possíveis para que este possa continuar a estudar e viver em lugares mais decentes. Pietro, porém, não aceita facilmente o destino que outros traçaram para ele e preferiria ser um trabalhador braçal como seu irmão, o qual, envolvido em atividades cada vez menos lícitas, dá início à sua escalada social. A relação entre os dois é ambígua, entremeada de amor e de rancor, ambigüidade que culminará no sacrifício que Giovanni exige do irmão: assumir a culpa de um crime que ele cometeu.

Por sua temática, principalmente pelos laços de amor e de morte que o permeiam, *Assim é que se ria* poderia ser considerado uma espécie de refilmagem de *Rocco e seus*

*Docente aposentada da FFLCH/USP e doutora em Artes (Cinema) pela ECA/USP.

irmãos (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960), de Luchino Visconti, mas não é bem assim. Se é verdade que o período focalizado pelos dois filmes é praticamente o mesmo – o de Visconti se passa entre o fim dos anos 1950 e o início dos 60; o de Amélio, de 1958 a 1964 –, não é menos verdade que se, no primeiro, a passagem do tempo é mais fluida (as únicas referências temporais são o episódio de Rocco durante o serviço militar e o momento em que Ciro diz que era um pouco maior do que Luca quando chegou em Milão), no segundo, a sucessão cronológica dos fatos dá o ritmo da trama.

As duas histórias começam com a chegada dos chamados “trens do sol” (*treni del sole*¹) respectivamente em Milão e em Turim, lembrando um dos maiores fenômenos sociais da Itália naquele período: o da migração do Sul para as grandes cidades industriais do Norte. Enquanto Visconti registra o fenômeno em seu nascedouro, Amelio, um “matuto” (*terrone*²) como seus personagens, mergulha naquela realidade, mas com certo distanciamento, graças à passagem do tempo, optando por um tom menor para contar o drama dos dois irmãos; no filme de Visconti, ao contrário, o acento melodramático predomina e vai crescendo.

As duas obras são constituídas por grandes blocos narrativos. Na do diretor milanês, temos uma introdução e cinco micro-sequências – Vincenzo, Simone, Rocco, Ciro e Luca, o que faz com que cada personagem tenha sua vida contada mais de perto –, mas o discurso não é truncado, porque as várias histórias se entrelaçam. Como dizia o próprio autor, *Rocco e seus irmãos* é a história de Rosaria, uma mulher da Lucânia, enérgica, forte, teimosa, mãe de cinco filhos que para ela são como os cinco dedos da mão, afirmação que traduz bem a idéia dessa diversidade e, ao mesmo tempo, da unidade. Em *Assim é que se ria*, temos seis “capítulos”, como Amelio os chama, precedidos pelas datas:

	20 de janeiro de 1958	Chegadas
	7 de fevereiro de 1959	Enganos
	10 de outubro de 1960	Dinheiro
	7 de abril de 1961	Cartas
	22 de junho de 1962	Sangue
Domingo	5 de julho de 1964	Famílias

Capítulos, porque essa estrutura permite ao cineasta proceder por elipses, embora cada capítulo implique o outro. Mas capítulos também porque, ao focalizar aqueles anos cruciais da recente história italiana, anos de grandes transformações principalmente para as

¹*Treni del sole* eram os comboios que vinham do Sul da Itália, chamado também *Mezzogiorno* (“meio-dia”) por ser mais ensolarado do que o Norte do país.

²*Terrone* é a alcunha que os habitantes do Norte da Itália dão aos do Sul, porque esta região é mais ligada às atividades agrícolas.

populações do campo recém-chegadas às cidades, a cada capítulo a trama, apesar de seguir um fio temporal, reserva aos espectadores sempre alguma novidade, algum aspecto psicológico inesperado.

Tanto em *Rocco e seus irmãos*, quanto em *Assim é que se ria*, é necessário que haja um sacrifício feito de sangue a fim de que indivíduos arrancados de seu ambiente de origem consigam redefinir-se num contexto novo e desconhecido para (re)construir a própria identidade: é o que acontece na belíssima e terrível seqüência da morte de Nadia, esfaqueada por Simone, cego de ciúmes porque a prostituta preferiu Rocco a ele; é o que acontece na interessantíssima seqüência que leva à imolação de Pietro, que trocando de papel com seu irmão, o qual renunciou a muitas coisas por ele, cumprirá a pena no lugar de Giovanni.

Nos dois filmes, o tema central é o da integração (alcançada ou não); no de Visconti, em suas várias facetas; no de Amelio, de forma aparentemente mais simples. Em *Rocco e seus irmãos*, a estrutura diegética que obedece à idade decrescente dos filhos de Rosaria, permite um movimento pendular constante entre integração e não integração (quando não desintegração). Em suma, poderíamos dizer que Vincenzo representa a integração alcançada; Simone, a recusada (embora almejada); Rocco, a possível (à qual renuncia); Ciro, a integração buscada; Luca, a que está em suspenso (porque poderá acontecer ou não). Em *Assim é que se ria*, a integração que parecia realizável por meio de Pietro acontecerá através de Giovanni, que entendeu qual é o jogo da nova sociedade. Visconti havia deixado em aberto a possibilidade de um futuro regresso à aldeia natal, na figura do pequeno Luca, o qual, talvez não por acaso, carrega no próprio nome um pedaço da denominação da região de origem: Luca < Lucânia (o diretor emprega ainda o antigo nome da região e não o novo, Basilicata). Amelio, ao contrário, faz com que Pietro empreenda sua viagem de regresso, mas em condições adversas, quase como um desarraigado, porque fechado num instituto para menores infratores.

Para evidenciar essa diferença bastaria lembrar que o cineasta milanês abre e fecha o filme com uma canção pungente que fala da saudade da aldeia natal – “Minha bela aldeia onde eu nasci, meu coração deixei aí” (“*Bello paese mio addò so’ nato, lo core mio con te l’aggio lasciato*”) – que ouvimos, pela última vez, enquanto o menino, num movimento contrário ao de três operários, se afasta por uma rua, deixando para trás a fábrica na qual trabalha seu irmão Ciro. O diretor calabrês abre e fecha o filme com os contrastes lingüísticos e culturais entre os que se sentem superiores e os que são considerados inferiores na escala sociogeográfica italiana.

Se, no início de *Assim é que se ria*, o jovem Scordia se sente superior à família de apulianos, embora os ajude em sua chegada na nova cidade – em relação ao pai analfabeto, capaz de expressar-se só em linguagem regional, e em relação ao filhinho que não sabe como quatro elefantes conseguem caber num carro popular –, no fim, ele também escolherá o silêncio, a não comunicação, quando, no trem que o leva de volta para a Sicília depois da breve pausa do batizado do sobrinho, seu acompanhante, um educador do Norte da Itália, torna a propor-lhe, naquela língua que Pietro não adquiriu de todo, a mesma pergunta sobre os elefantes.

O rapaz escolheu o silêncio porque dentro dele tinha se apagado até a voz atávica – ainda audível na obra de Visconti –, representada no filme de Amelio pelo murmúlio do mar que Pietro não mais ouve. Um mar presente em *Assim é que se ria* metaforicamente, num de seus momentos mais significativos. Durante uma aula de francês, está sendo feito um ditado a partir da canção *La mer*, de Charles Trenet. Enquanto os outros alunos escrevem, Pietro se deixa embalar pela melodia, pela letra, pela inflexão da voz do cantor e começa a desenhar, com traços praticamente infantis, algumas ondas e um barquinho com uma minúscula vela. É um momento de integração de uma cultura pessoal, a da infância, deixada para trás mas ainda presente dentro dele, e uma cultura geral, européia, a da adolescência, assimilada, é verdade, mas devolvida fora dos parâmetros estabelecidos pela escola, microcosmos daquela sociedade.

É um momento quase tavianiano do filme. Em *Pai patrão* (*Padre padrone*, 1976-1977), quando o jovem Gavino Ledda começa a “alfabetizar-se”, arrancando os primeiros acordes de sua sanfona – aos quais respondem o som de uma flauta e o do choro de outros dois pastorzinhos –, Paolo e Vittorio Taviani sobrepõem legendas a essas imagens, para explicar a nós, espectadores, que detemos outra língua, os sinais daquele código que não possuímos. Assim como não possuímos o de Pietro.

Em *Assim é que se ria*, também, a expressão lingüística é recusada (o jovem desenha) e o francês resulta mais familiar do que a língua italiana, porque capaz de despertar as lembranças, nas quais a natureza (*la mer*, o mar), e logo a aldeia, se opõe à urbe. O que nos faz entender que, no fundo, Pietro é um “desajustado” ao qual nunca ninguém perguntou se estava apto àquele tipo de “progresso”. Foi-lhe imposto um modelo de língua, de educação, de vida, porque era o modelo vencedor. E, quando o rapaz canta *La mer* para o irmão, talvez seja esta a mensagem que quer transmitir-lhe, e não a de que finalmente era alguém por ter conseguido se diplomar, por ser capaz de expressar-se numa língua estrangeira. Mas, talvez, a expressão de nossos sentimentos mais profundos é sempre uma língua estrangeira para os

ouvidos dos outros se não conseguirmos sintonizar a frequência de onda exata. É interessante notar que praticamente no mesmo período em que o filme de Amelio era lançado, em *Prefiro o barulho do mar* (*Preferisco il rumore del mare*, 1999), Mimmo Calopresti apresentava a história de um rapaz calabrês, o qual, tendo se transferido para Turim numa comunidade religiosa para “desajustados”, fugindo assim à internação num instituto para menores infratores, se acha numa cidade sombria, hostil para com os italianos do Sul, e, no fim, prefere voltar à sua aldeia, irreconciliado com um modo de vida que não era o seu.

Em *Rocco e seus irmãos*, apesar do forte impacto da modernidade, há, ao mesmo tempo, a fascinação por aquele “mundo de luzes” (“*un mondo di luci*”, cantado por Luigi Tenco, alguns anos mais tarde, em *Ciao amore ciao*) e isso é evidente nas exclamações de Simone, no bonde que, da estação, leva a família Parondi para a periferia milanesa: “– Olhe, Rocco! Olhe as vitrines! Quanta luz! Parece de dia!”. No fim, bem ou mal, haverá a aceitação da inserção, embora paire sobre ela o fantasma da saudade.

É verdade que Visconti olha para a sua Milão com os olhos de um imigrado, motivo pelo qual os espaços urbanos parecem (e são) imensos, frios, geométricos; em todo caso, há uma atitude de cordial disponibilidade humana por parte das pessoas locais. A Turim de Amelio é escura, chuvosa, envolta em neblina, fechada em seus preconceitos contra os imigrantes explorados até não poderem mais, obrigados a dormir em tugúrios ou como ratos a viver de rejeitos (de trabalhos que outros não querem mais fazer) e a tornar-se invisíveis se não souberem comportar-se como os turineses.

É esse o jogo que Giovanni aprende, a agir sempre sorrateiramente (onde vive, onde trabalha), até ser considerado um “cristão” igual aos outros pelo pai da esposa turinesa que arranhou para si. E Giovanni entendeu tão bem o jogo a ponto de transformar-se por sua vez num explorador do trabalho dos conterrâneos, num usurário, num senhorio de acomodações precárias, onde uma mesma cama é ocupada por várias pessoas, em turnos, num empregador de trabalhadores clandestinos; em suma, em alguém que enriqueceu fazendo os outros cuspirem sangue, o mesmo sangue que ele cuspiu para que o irmão se tornasse um professor primário, sempre com um sorriso nos lábios, sempre em nome de uma bondade, de uma generosidade que os outros retribuíram a peso de ouro, como Pietro, que se entregará à polícia no lugar do irmão, quando este esfaqueia um homem.

É o caminho que leva ao capitalismo selvagem o escolhido por Giovanni, que não percebe que existe outra saída além daquela de perpetuar o esquema da exploração. Numa das seqüências mais admiráveis do filme, depois de ter saído da cadeia, para a qual fora levado pelos distúrbios causados na escola de Pietro (onde fora procurá-lo), Giovanni se encontra

sozinho numa espécie de quadrilátero de ruas, circundado por trabalhadores que protestam, carregando bandeiras vermelhas, os quais parecem barrar-lhe o caminho. “Fala” com os livros do irmão que está carregando, como se estivesse escrevendo uma carta a Pietro, perguntando-lhe onde errou, enquanto o eco de *Bandiera rossa* continua a espalhar-se pelo ar. É um dos momentos mais íntimos, mais pessoais de *Assim é que se ria*, em que Giovanni, fechado em sua “obsessão” de vencer, vê diante de si um único caminho a ser percorrido. Mas não é o de Pietro, assim como não tinha sido o caminho da família Parondi. O discurso que Ciro faz a Luca, no fim de *Rocco e seus irmãos*, traduz a ideologia de Visconti:

Também na nossa aldeia a vida irá mudar para todos, porque também no Sul os homens estão aprendendo que o mundo tem de mudar. Alguns dizem que o mundo desse jeito não será melhor, mas eu, Luca, acredito nisso. E sei que, amanhã, sua vida será mais justa e mais honesta.

Se o porta-voz ideológico de Visconti é Ciro, que almeja um futuro melhor, o de Amelio é Pietro, para quem não há mais esperanças, não há mais ilusões, não há uma identidade nacional a ser alcançada se as diferenças entre Norte e Sul não forem aceitas. Por isso, pensando na mensagem que Gianni Amelio quis transmitir, vem à lembrança um filme de Pietro Germi, no qual um grupo de sicilianos atravessa a Itália para alcançar a França e naquele país tentar uma nova vida. Chamava-se *Il cammino della speranza* (*O caminho da esperança*, 1950) e foi pioneiro na focalização desse tema.

Em *Assim é que se ria*, ao contrário, tudo parece perdido. No trem, que, do Piemonte, leva de volta para a Sicília um professor do Sul e um educador do Norte, ainda há lugar para a incomunicabilidade, para a incompreensão (seja em 1964, seja em 1998), porque – parece nos dizer Amelio – só quando esta for superada, talvez possamos tornar a escutar o murmulho do mar.

Referências bibliográficas

- AMELIO, Gianni. “Birth and death of a nation”. *Cineaste*, New York, v. XXVIII, nº 1, winter 2002, p. 19-20.
- CANOVA, Gianni. “*Rocco e i suoi fratelli*: Visconti e le aporie anestetiche della modernità”. In: PRAVADELLI, Veronica (org.). *Il cinema di Luchino Visconti*. Roma: Bianco & Nero, 2000, p. 175-186.
- CROWDUS, Gary. “The lack of historical memory: an interview with Gianni Amelio”. *Cineaste*, New York, v. XXVIII, nº 1, winter 2002, p. 14-18.
- FABRIS, Mariarosaria. “Cinema e literatura: Luchino Visconti lê Giovanni Verga”. *AV*, São

Leopoldo, v. 1, 2003, p. 5-9.

FABRIS, Mariarosaria. “O espelho opaco”. *Insieme*, São Paulo, nº 4-5, 1993-1994, p. 91-102.