

## **O Desenho da Ausência: A questão do Fascismo em “Dois Destinos”, de Valerio Zurlini**

CELIA REGINA CAVALHEIRO

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

*Vasco Pratolini*

O ano é 1962, dezessete anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial, o cinema europeu, envolvido num clima existencialista, já não se ocupa tanto do cenário político, de uma maneira direta, está mais centrado no homem e em suas angústias pessoais. O que não significa que tenha abandonado estas questões, muito ao contrário, o que assistimos na Itália neste período, com a realização de *Il Generale Della Rovere*, de Rossellini, em 1959, é que começa a haver uma reabertura dos ‘casos’ do fascismo e, conseqüentemente, dos feitos da Resistência, que andavam meio ignorados pela nova geração. Encontramos, em *Dois Destinos (Cronaca Familiare)*, de Valerio Zurlini, uma abordagem, talvez um pouco mais introvertida, dada a forma que se apresenta, mas ainda assim, uma continuação das intenções do diretor, iniciadas com *Verão Violento (Estate Violenta)* filme também de 59, de tratar do tema, ressaltando esta ‘consciência nacional na cultura filmográfica’, respeitando e projetando a crônica de uma realidade ainda não muito distante. Trata-se, portanto, de uma tendência desta cultura cinematográfica, que vem recompor um passado indevidamente esquecido. O “grande” tema passa a ser mostrado pela ótica pessoal, pelo efeito, muitas vezes diverso, que esta herança assintomática, de um confronto inexplicável entre povos, vem surtir na vida particular, e, como esses indivíduos reagem, transgridem ou

simplesmente aceitam esta nova situação. O que parece é que um silêncio foi premeditadamente construído para que a normalidade da vida tivesse andamento. Estamos nos referindo a um silêncio e pontuação exatos da escrita, diante do qual encontramos o desafio da transposição para a tela de uma fala que não revela totalmente a que veio. O ponto então seria: como traduzir em som e imagem este silêncio (que se pretende silêncio mesmo), e que serve como reparador do caos em protesto ao modo contínuo do tempo de lidar com a desordem, pelo veio do esquecimento do passado? Entendemos este silêncio, que permeia toda a obra, como algo afeito a um aprendizado, que serve para a benevolência –ou não– da própria sobrevivência, respeitado em todos os seus limites mesmo quando transformado, em cena, no narrador da história.

Para tanto, vamos analisar algumas seqüências: A primeira lembrança de Enrico, o ‘contador’ da história, já recortada por este silêncio, é da cozinha da casa onde Dino, seu irmão, seria criado. Paira uma ordem absoluta, gestos e olhares circunspectos, sabemos, pela voz em *off* do narrador, que ele não se importava muito com o irmão pequeno, e o que se destaca nesta cena, em meio a louça branca colocada na bandeja, é um pote contendo uma geléia amarelo vivo, de laranja, servida aos olhos gulosos do menino. Parece ser esta a única via de prazer naquela cozinha, as senhoras e o senhorio estão de preto, as empregadas com seus uniformes engomados. Neste ambiente austero onde as primeiras exigências do tal bem feitor são feitas à avó confusa e entristecida: “o menino deve ser chamado de Lorenzo e não Dino – um nome tão vulgar! – e ao crescer não deve ouvir falar de seu pai nem muito menos de sua mãe, que teria morrido louca..., para que possa se adaptar perfeitamente à nova família etc”, percebe-se esta pequena alegria, este gesto afetuoso da empregada para com o menino de fora, como uma pausa naquelas visitas, afinal, constrangedoras, que fez parte da infância daqueles dois irmãos. Mais tarde saberemos ser esta lembrança talvez o único traço de união entre esses três personagens (os dois irmãos e a mãe) afastados pelo destino, tanto o da doença fatal como o das condições sociais opostas em que viveriam.

Valerio Zurlini, considerado “o cineasta da paisagem”, como comenta o crítico Gian Piero Brunetta: “... *Cronaca Familiare* é, entretanto, um filme absolutamente italiano pela refinada beleza figurativa, pelo uso magistral da paisagem e de um colorido intensamente evocativo...” (1), escolhe este romance de Vasco Pratolini, *Cronaca Familiare*, de 1947, para retratar este ‘efeito’ em duas personalidades tão diversas e, ao mesmo tempo, tão próximas, como vimos na descrição desta primeira cena. Tanto no romance como no filme temos um narrador – o personagem principal – que vai contar sua vida, mas, como num ‘colóquio com o seu passado’ (2), o que ele vai narrar, na verdade, é uma parte *escolhida* de sua vida, que são os encontros e desencontros com seu irmão mais novo que, desde o nascimento, com a morte da mãe, foi afastado de seu convívio. Em um *flash-back* meio desordenado, o espectador vai travando contato com uma memória ‘seletiva’ e, por isto, envolvida por sentimentos, sentimentos esses que vão se mostrando, ao longo do filme, através da *tonalidade* da cena, ora revelados em tons pastéis da paisagem campestre, ora iluminados por raios solares ou claridades de janela que representam uma certa esperança ou a mudança dos tempos. E essa textura especial vem para emoldurar o silêncio de que falamos acima, que proporciona uma atmosfera de denúncia sem que, com isto, o filme se transforme num manifesto, o ambiente, infestado pela proximidade da guerra, vai sendo introduzido pela ausência de ação e conformação ao destino que nos é narrado. E essas nuances, pontuadas de lembrança em lembrança, vão traçando uma espécie de justificativa, ou um inventário de justificativas, das idiosincrasias entre os dois irmãos, personagens que se revelam pela dissonante disposição de enfrentar cada um o seu caminho e sobreviver a ele, e, principalmente, na capacidade de entender as adversidades. E que mundo é este em que aos poucos nos situamos? Uma época que vamos conhecendo através desse relato memorialista, seletivo e desprovido de qualquer caráter protecionista para com o público distante. Um relato subjetivo onde a memória faz eco para, em seguida, elaborar um novo silêncio, desta vez dimensionalmente questionador, porque traça, mais por essa ausência do que por alguma presença, o perfil do desespero, da carência social, do desamparo. O que vemos em *Dois Destinos* é que as questões da Segunda Guerra, explicitamente ou não,

tecem o pano de fundo de todo o relato, e estas só se revelam na sua importância vital quando escancaram a fragilidade do indivíduo e de seu próximo. É necessário que o protagonista passe a refazer toda a história da sua vida, do que o tocou de verdade, para, finalmente, sentir os horrores da guerra e tomar consciência que o horror maior é não poder salvar a quem se ama. A ‘questão humana’ está acima do bem e do mal-estar social mas ela não é questionada em tempos de guerra, os personagens que ali se movem estão à margem de qualquer consciência além de suas próprias posições, só posteriormente, ao recontar a história de sua vida, o sobrevivente, portanto o mais forte, ou mais capaz, vai se dar conta do modo como as coisas aconteceram. Sua voz narrando e a sua presença não combinam muito bem, o tom da voz em *off* é o daquele que, de uma certa maneira se arrependeu por ter sido tão intransigente, por ter se comportado, também ele, com a frieza de um soldado em tempos de ofício. Essa representação, aliás, percorre todo o filme, nos escritos dos muros, na penúria do asilo, até se tornar mais explícita nas insígnias militares estampadas inclusive nos uniformes dos enfermeiros, ao final.

Poderíamos dizer que, de uma certa maneira, o filme é uma metáfora do período que vai do pré-guerra até a penúria dos anos que se seguiram ao final dela. Como já dissemos, a baixa luminosidade vai marcar os anos negros e quando o narrador registra: “a guerra acabou”, uma janela é aberta e as cenas se tornam mais claras – mas sem euforia – a claridade aqui estaria anunciando um renovar dos tempos, não exatamente uma vida sem dificuldades. Mas a metáfora maior está na própria história dos dois irmãos que vai mostrando como a resistência (em todos os sentidos, não só o movimento em si) tornou os homens mais fortes e dignos, enquanto aqueles que ficaram à margem dos acontecimentos adoecem impossibilitados de interagir no novo mundo, porque este foi devastado e precisa ser reconstruído. Só que pode não ser tão simples, porque ao mesmo tempo, o menino, que vemos crescer sob a redoma da burguesia, ao ser lançado à sua própria sorte, não tem lugar na sociedade, fica à margem dos acontecimentos reais e, porque sem raízes e sem história (ele é um fruto do campo criado sob uma redoma, que não se adapta aos modos da burguesia nem adquire a força dos trabalhadores), parece imerso em suas próprias dúvidas

e tardias descobertas, como ouvimos divagar o narrador: *“Passou tua infância. ... uma infância sem amigos, sem machucados nos joelhos ... sem segredos nem descobertas...”* *“...se perpetuavam no desabrochar da tua adolescência as condições em que havia transcorrido a tua infância: jamais descobrias coisa nenhuma com teus próprio olhos.”* (3) E, no entanto, é ele o elemento destoante, perturbador que, com sua insistência, vai redimir o irmão de uma militância vazia. O quadro quase religioso que se forma pela tríade dos dois irmãos sendo resgatados pela escassa lembrança da mãe morta, surge em contraponto ao *non sense* da ideologia fascista (arrematados pelo amor da avó que é o único elo que antecede, inclusive, o momento das divergências de classes, que a personagem deixa claro ao sinalizar que, se o marido estivesse vivo, nada disto estaria acontecendo, muito menos a adesão do mais moço às organizações juvenis, como ‘balilla’).

Mas vamos retomar o início (e ao mesmo tempo fim) do filme. Primeiro, logo na abertura, Enrico está num escritório, que deduzimos ser do jornal onde trabalha, à espera de um telefonema, ouvimos o telefone tocar incessantemente, até chegar sua vez de ser chamado para atender. Esta ligação lhe trará a notícia da morte do irmão que fora levado para outra cidade, Florença. Este telefone, pendurado na parede num canto reservado do tal escritório, é preto, ostensivo, ele tem um corpo em cena, com ruído e formato quase agressivos, e, ao final, depois de ouvir a má notícia já esperada, o fone é largado balançando, longe de sua base, como fato consumado. Este telefone preto vem em justa contraposição aos chamados ‘telefones brancos’ dos filmes de declarada propaganda fascista, onde um mundo perfeito e inquestionavelmente confortável era mostrado como futuro promissor assegurado à burguesia. Bem, é justamente o oposto disto, a significação inversa, materializada no aparelho negro, que vem dar fim a uma agonia iniciada não com a doença, mas, mais exatamente, com a troca de identidade pela qual o rapaz foi obrigado a passar. Se pensarmos que a adesão ao mundo fascista se dá pela oferta de uma vida nova onde ‘no pacote’ estão inclusos ideais novos, uma família nova, um novo nome a respeitar e, mais do que simplesmente respeitar, adorar. E que tudo isto vem imbuído de uma fé (que, como sabemos remete à fidelidade) difícil de ser transgredida a não ser mediante alguma

derrota real, identificaremos aí todos os sinais que acompanham a chamada chance que é dada a este menino, quando, ao nascer e perder os pais, pode trilhar um outro tipo de vida. Vida esta, supostamente embasada por uma ascensão social que, no entanto, não escapa da decadência quando o estilo de vida deste pai adotivo revela-se precário e, ao perder suas forças, obriga o rapaz, não sem antes acusá-lo de negligência, a viver de seu próprio sustento. Como uma clara alusão às condições da população após a derrota do nazifascismo.

A outra seqüência escolhida é quando se dá o desfecho do drama desses dois irmãos. Um, preso à cama do hospital, o outro, tentando algum consolo, até que Dino, que agora pode atender livremente por este nome, em um de seus devaneios sobre a infância, lembra-se da geléia de laranja, também preferida pela mãe, cuja lembrança lhe vem apartada de toda privação, já que a maior – sua morte – se impõe a qualquer outra. A partir desta lembrança, todo o desejo do irmão doente é poder experimentar novamente esta geléia. Enrico, que sabia muito bem o seu sabor, sai então à procura do doce, uma vez conhecedor de sua ‘posição’ como narrador oficial, é também incumbido, por sua própria consciência, de ser o responsável pelo desfecho: satisfazer o último desejo daquele que era, a esta altura era óbvio, seu único laço com sua história, com seu passado. Tarefa esta conferida pelo próprio irmão que lhe pedia insistentemente “...*conte-me, você é um escritor não é? Pode me contar qualquer coisa que me faça imaginá-la (a mãe) viva*”. As recordações comovem a ambos e os laços vão se estreitando através da tristeza. Temos, neste ponto, um corte para a rua, num dia de chuva, uma feira livre onde pessoas passam encapotadas e apressadas, comerciantes fecham suas barracas. A voz em *off* do narrador descreve como havia procurado, inutilmente, por toda a cidade, pelo tal doce: “*me pediu a geléia de laranja, não consegui encontrá-la, percorri toda a cidade, de loja em loja ... do riso à ironia ... parecia que eu procurava um absurdo, um pedaço de Marte ... Nunca, como naquele momento, senti tanto ódio dos alemães pela guerra.*” (4)

O que significa, neste contexto, uma declaração dessas? Seria este personagem, que até então foi mostrado autodidata, trabalhando por tão pouco, passando privações a

ponto de ficar internado, também ele, por dois anos com tuberculose, e, mesmo assim, mantendo suas posições tanto sobre as questões socialistas quanto sobre a existência 'moral' de Deus, ou seja, um teórico esclarecido, cômico de seus deveres e sem nenhuma ilusão com o mundo 'lá fora', seria ele, ainda assim, um conformista, um alienado de toda a carência causada por aquele estado de guerra, que só agora se dá conta das privações pelas quais todos estão passando? O que 'representaria' este desabafo passional ao fim de uma narrativa que se manteve até então regida pela economia das emoções? Talvez a palavra apropriada seja esta: *representação*. Não se trata de um filme histórico ou de uma narrativa linear do que aconteceu em determinado período, nem muito menos do 'efeito' que o acontecimento histórico veio causar no homem de determinada sociedade, como pode ser visto em outros filmes da mesma época ou dos anos posteriores (penso mesmo no cinema italiano dos anos 70, do próprio Zurlini). Mas o que se apresenta aqui é uma narrativa que se apropria da efemeridade de vidas comuns, relevante apenas em seus pequenos dramas familiares, na pequenez mesmo de qualquer efeito que suas decisões possam infringir no conjunto dos acontecimentos externos ou na acomodação da passagem do tempo, não para tornar esta história uma amostra ou um registro de uma época. Muito ao contrário, ela vem para *representar* exatamente o que mostra: a raiva, a surpresa e até a mesquinha do ser humano tendo de se haver com a própria dor, sendo pego em flagrante perigo porque seus sentimentos foram expostos e sua fragilidade é maior do que a dor do mundo, ou porque percebe que nesta fraqueza está perdendo, ou já perdeu, sua própria história. Ou seja, assim como recuperar aquele pote de geléia para atender ao último desejo do irmão significava reencontrar a sua própria infância, também ludibriada, também amesquinhada por tantas necessidades, significava também recuperar a direção certa do ódio, para onde e como devia levantar a retaguarda, quem eram realmente os inimigos. Com a recuperação do irmão mais novo, que ele passara tanto tempo rejeitando como um 'anônimo burguês que ao nascer causara a morte de sua mãe', ele recupera a sanidade e pode, enfim, sair do marasmo de um certo sentimento de se sentir também ele, uma raça superior por ter resistido apesar de tantas dificuldades e humilhações.

Ou seja, a guerra presente em todo o filme, não é imposta ao espectador com alguma intenção didática nem, muito menos, como forma de dividir a história em bons e maus. A guerra que permeia nossa história vem em forma de pequenas privações e descobertas do dia a dia. É a guerra de todos os tempos, travada no silêncio do anonimato, recolhida na condição de ser humano. Esta talvez seja a maior contribuição do cinema de Valerio Zurlini e desta corrente cinematográfica dos anos 60: lembrar que o perigo, tão próximo e já negligenciado, não mora do outro lado da rua. E estas, talvez, fossem as intenções de um cineasta do sentimento, da subjetividade e, principalmente, das ausências, que afloram para ressaltar que, se não houver o Outro, talvez não sejamos capazes do ato de indignação. Talvez também por isto o ambiente tão sóbrio, a solidão rondando todas as lembranças, as esquinas angulares marcando o vazio, a câmera lenta que vai de um rosto a outro sem pressa em ampliar as semelhanças, mas aos poucos ficando mais ágil quando se aproxima de um desfecho onde o revelado é que a diferença existe, mas não está ali entre os dois irmãos. E, se pensarmos que apesar de tudo isto, o filme talvez tenha um peso e uma tristeza descabidos, que afinal não tenha escapado tanto assim de uma 'onda existencialista', podemos encerrar lembrando aquela história, na França ocupada, quando um soldado alemão teria dito a um cidadão francês: "como seu país é triste!" e ele teria respondido: "Volte quando vocês não estiverem mais aqui." (5), (6).

-----

Notas:

- 1- Brunetta, Gian Piero. *Cent'anni di Cinema Italiano*. Roma-Bari: Laterza, 1998, p. 251. (trad. Nossa).
- 2- A expressão 'colóquio com o passado' está na dedicatória do romance de Vasco Pratolini, *Cronaca Familiare*, onde o autor afirma não ser um livro de ficção, mas um colóquio com seu irmão já morto.
- 3- Passagem do romance transposta literalmente para o filme.
- 4- Idem.
- 5- Retirado do livro de Eparvier, Jean: *À Paris Sous La Botte Des Nazis*. Editions Raymond Schall – 1944.
- 6- Algumas observações, como a relevância da luminosidade e a presença imperativa de alguns objetos, foram sugeridas através de conversas tanto com a prof. Dra. Mariarosaria Fabris como com o prof. Dr. Francisco Aguiar.