

# O DIÁRIO CINEMATográfico DE CESARE ZAVATTINI

## memórias da guerra e dever de não esquecer

EL DIARIO CINEMATográfico DE CESARE ZAVATTINI:  
MEMORIAS DE LA GUERRA Y DEBER DE NO OLVIDAR

*Paula Regina Siega\**  
*Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)*

### RESUMO

Este estudo tem como objeto alguns textos que Cesare Zavattini publica em periódicos italianos durante a Segunda Guerra Mundial. Relacionando a voz deste “escritor de cinema” às de Italo Calvino, Primo Levi e Elio Vittorini, sublinhamos a sua importância para o neorealismo. Após décadas de manipulação fascista da memória nacional, Zavattini insere-se vivamente em uma prática cultural que procura restituir a Itália aos italianos, promovendo um conhecimento efetivo da realidade. Fragmentos de recordações pessoais, suas anotações sobre a guerra esforçam-se em realizar um exercício de reflexão e rememoração coletivas, voltado a impedir a repetição de erros históricos.

### PALAVRAS-CHAVE

Guerra, neorealismo, memória

Um dia saímos do escuro de uma sala de cinema e os jornalistas gritavam que estávamos em guerra, quer dizer um braço de uma mulher arrancado do corpo e jogado sobre os fios do telégrafo e a cabeça de um certo Paolo Gai que terminara sobre um vaso de flores de uma casa marcada com o n. 3. Então não nos restou que esperar que as outras bombas caíssem sobre o teto da casa da frente em vez que sobre o teto da nossa.

*Cesare Zavattini*

As pessoas estavam ao redor e comentavam: tudo estava ainda no raio das coisas possíveis e previsíveis; uma casa bombardeada, mas não se estava ainda dentro da guerra, não se sabia ainda o que fosse.

*Italo Calvino*

---

\* paula.siega@gmail.com

Os cadáveres, se os contamos, são mais de crianças que de soldados; os escombros são de cidades que tinham vinte e cinco séculos de vida; de casas e bibliotecas, de monumentos, de catedrais, de todas as formas pelas quais passou o progresso civil do homem; e os campos sobre os quais derramou-se mais sangue chamam-se Mauthausen, Maidanek, Buchenwald, Dachau.

Elio Vittorini

Meditais, que isto aconteceu  
Comando-vos estas palavras  
Esculpi-las no vosso coração  
Estando em casa andando pela rua  
Deitando-vos levantando-vos  
Repeti-las aos vossos filhos.

Primo Levi<sup>1</sup>

## CULTURA DE REGIME E ABUSO DE MEMÓRIA<sup>2</sup>

Em 1936 Walter Benjamin publica o ensaio “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica” na *Zeitschrift für Sozialforschung*, dirigida por Adorno, Horkheimer, Marcuse e pelo próprio Benjamin.<sup>3</sup> Ao considerar o caso da utilização dos meios de comunicação pelo regime fascista, o pensador observa a instrumentalização do aparato técnico para a produção de valores culturais em torno à figura do *duce*, sublinhando a violência exercida sobre as massas por aquele culto ao poder. Vem a ser delineada, assim, a estratégia de produção de consenso por parte de um Estado que, com o intento de conservar o *status quo* no qual é força dominante, orquestra imensas mobilizações humanas para simular as prometidas transformações no nível da estrutura social. Assim direcionados pelo fascismo, conclui Benjamin, todos os esforços de estetização da política convergem para um único ponto: “Este ponto é a guerra. A guerra, e somente a guerra, permite fornecer um objetivo aos movimentos de massa de grandes proporções, conservando as tradicionais relações de propriedade”.<sup>4</sup>

Efetivamente, a cultura fascista se apoia no culto à virtude guerreira e à força, apontando para a guerra como evento promotor da unidade nacional e etapa última da afirmação italiana entre as potências imperialistas do globo.<sup>5</sup> Nesta lógica, se dentro das fronteiras italianas o regime atua como um sistema corporativo de controle social com vistas à segregação e extirpação das vozes dissidentes, no plano internacional entra em vigor uma estratégia de agressão que caracterizaria a sua política externa a partir dos anos 1930. Inicialmente, é no território africano que a ditadura canaliza as suas aspirações imperiais, mobilizando massas militares e de ocupação colonial que, em 1936,

<sup>1</sup> Todas as traduções do italiano para o português são de nossa autoria.

<sup>2</sup> Este trabalho foi realizado com o apoio financeiro de ...

<sup>3</sup> CASES. *Prefazione*.

<sup>4</sup> BENJAMIN. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, p. 46-47.

<sup>5</sup> GANAPINI. *Crisi del regime fascista*.

obtém uma significativa vitória na guerra de invasão da Etiópia. Configurando o ápice da popularidade de Mussolini,<sup>6</sup> o evento é interpretado em pátria como marco de uma nova fase no destino histórico italiano, identificado com o passado glorioso da antiga Roma.<sup>7</sup> “A Itália”, proclama então o ditador:

possui finalmente o seu império. Império fascista, porque leva os signos indestrutíveis da vontade e da potência do Litório romano, porque esta é a meta rumo à qual durante quatorze anos foram solicitadas as energias transbordantes e disciplinadas das jovens, robustas gerações italianas. Império de paz, porque a Itália quer a paz para si e para todos e se decide pela guerra somente quando é forçada por imperiosas, incontornáveis necessidades de vida. Império de civilidade e de unidade para todas as populações da Etiópia. Isso está na tradição de Roma, que, depois de ter vencido, associava os povos ao seu destino.<sup>8</sup>

Como observa o historiador Nunzio Dell’Erba, se desde o início do movimento fascista a instrumentalização ideológica do passado romano fornece à cultura oficial um modelo para inculcar na memória coletiva uma imagem imperial do regime, com a conquista da Etiópia acresce-se a necessidade de dar à vitória militar a aura de ação legendária, digna do nome grandioso de Roma.<sup>9</sup> Realiza-se assim uma acirrada campanha de divulgação, comemoração e rememoração dos feitos coloniais, forçando a identidade coletiva em torno ao mito do conquistador romano. Esta insistência comemorativa, onde de um lado efetua-se um “abuso de memória” – as rememorações da subida ao poder do fascismo, da conquista da Etiópia, da fundação do império romano – e, de outro, um “abuso de esquecimento” – a fratura que a ditadura representa na história republicana da Itália, o genocídio como prática de ocupação colonial – caracterizam o que Ricoeur denomina processo de “manipulação da memória”.<sup>10</sup> Distorcida pelo fenômeno da ideologia, trata-se da imposição à coletividade de uma memória autorizada pela história oficial e celebrada publicamente pelas instituições, vindo a constituir uma verdadeira atividade de “memorização forçada” através da “rememoração das peripécias da história comum tidas como os acontecimentos fundadores da identidade comum”.<sup>11</sup>

Legitimando internamente as agressões que a Itália vem cometendo no plano internacional, a máquina de propaganda do regime passa a divulgar a guerra como motor de renovação e regeneração nacional, capaz de forjar uma nova civilização que conduziria o país a uma posição dominante no contexto europeu.<sup>12</sup> É nesta lógica que se realiza o “Eixo Roma-Berlim”, no qual Mussolini e Hitler concedem apoio a Franco na guerra civil

---

<sup>6</sup> CAROCCI. *Storia dell’Italia moderna*.

<sup>7</sup> Testemunha do entusiasmo que os feitos militares suscitam entre os intelectuais é o volume *Teneo te, Africa*, que Gabriele D’Annunzio dedica a Mussolini em 1936. Entre os textos que compõem o livro está uma carta de D’Annunzio a um jovem legionário, na qual o escritor lamenta ser velho demais para poder participar daquela nova guerra. O furor belicista é compartilhado por Filippo Tommaso Marinetti, que parte voluntário para a guerra colonial e, de retorno à pátria, publica o *Poema africano da divisão 28 de outubro*, em 1937.

<sup>8</sup> MUSSOLINI. *Discorso del 9 maggio 1936*.

<sup>9</sup> DELL’ERBA. *Memoria storica del fascismo*.

<sup>10</sup> RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*.

<sup>11</sup> RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 98.

<sup>12</sup> BEN-GHIAT. *La cultura fascista*.

espanhola, prefigurando a aliança militar que culminaria, em 1940, na adesão italiana à guerra. Apesar dos grandes objetivos nacionais, é na eficiência e superioridade bélica da Alemanha que Mussolini deposita a própria confiança, esperando uma guerra breve e demonstrativa, na qual os italianos atuariam somente de forma paralela, limitando-se aos Balcãs e ao Mediterrâneo.<sup>13</sup> Mas, já a partir das primeiras dificuldades, a população compreende o equívoco do prognóstico: mal equipadas e iludidas pela promessa de uma guerra tão curta quanto vitoriosa, as tropas fascistas são humilhadas nos diversos fronts externos enquanto a terra natal, dividida, se transforma em território de ocupação das forças aliadas e do eixo.<sup>14</sup> Configura-se assim uma inédita fratura entre opinião pública e regime: as privações, os ataques aéreos e o conflito entre as forças fascistas e da Resistência causam imensos sofrimentos à população civil, alimentando o sentimento de repúdio à ação militarista.<sup>15</sup> Tão logo os italianos dão-se conta da proximidade de um desfecho desfavorável à Itália, os méritos que o regime atribuía a si e a sua política belicista transformam-se em culpas gravíssimas,<sup>16</sup> e, com o armistício de setembro de 1943, faz-se sempre mais viva a atuação da guerrilha partigiana contra as tropas fiéis a Mussolini e Hitler. Último entre os grupos da Resistência europeia, o movimento partigiano compartilha a condição de sublevação popular originada, por um lado, da hostilidade contra a ocupação estrangeira e, por outro, de antigas relações com o antifascismo, produzindo valores que estão na base dos sistemas políticos do pós-guerra.<sup>17</sup>

Ao fim do conflito mundial, a realidade italiana é desoladora: as cidades em ruínas mostram cicatrizes e feridas infligidas pelas bombas, enquanto que as más condições das estradas, linhas ferroviárias e comunicações paralisam a economia nacional.<sup>18</sup> É com determinação e grande vontade de redenção que os italianos lançam-se então ao trabalho de reconstrução do país. O ambiente cultural vive uma recuperação tão laboriosa quanto a das demais forças produtivas da península, mas às questões de ordem puramente econômica somam-se as de caráter moral, dando origem a um processo de regeneração que encontra no neorrealismo a sua maior expressão. Deflagrado inicialmente pelo cinema em filmes quais *Roma città aperta*, *Paisà* ou *Sciuscià*, o movimento se transforma imediatamente em um dos principais meios de representação da cultura antifascista, decidido a enquadrar com a câmera tudo o que o fascismo empenhara-se em ocultar.<sup>19</sup> A realidade da nação – que a propaganda tinha travestido de progresso e bem-estar – é revelada pela ótica de autores empenhados em documentar um presente histórico devastador. Trata-se de uma ruptura epocal que põe a intelectualidade italiana de forma extremamente crítica em relação ao próprio presente e ao passado que os conduzira até ali. Mais do que a derrocada do fascismo, aquela guerra era fruto de uma derrota da cultura em si, como reflete Elio Vittorini em 1945:

---

<sup>13</sup> CAROCCI. *Storia del fascismo*.

<sup>14</sup> GINSBORG. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*.

<sup>15</sup> CAROCCI. *Storia dell'Italia moderna*.

<sup>16</sup> GANAPINI. *Crisi del regime fascista*.

<sup>17</sup> COLLOTTI. *La resistenza in Europa*.

<sup>18</sup> GINSBORG. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*.

<sup>19</sup> BRUNETTA. *Storia del cinema italiano*.

Não existe delito cometido pelo fascismo que esta cultura não tivesse ensinado a execrar já há tempo. E se o fascismo teve modo de cometer todos os delitos que esta cultura tinha ensinado a execrar já há tempo, não devemos perguntar próprio a esta cultura como e por que o fascismo pôde cometê-los?<sup>20</sup>

## NEORREALISMO: REAPROPRIAÇÃO DA PALAVRA E DESEJO DE ESCUTA

Com a queda do regime, significativa da renovação propiciada por uma improvisada liberdade expressiva é a elaboração quase contemporânea de duas obras que têm na Resistência o seu foco principal: o livro *Uomini e no*, de Elio Vittorini e o filme *Roma città aperta*, de Roberto Rossellini, ambos vindos à luz em 1945. Dois anos mais tarde, será a vez de *Il sentiero dei nidi di ragno*, romance de Italo Calvino sobre o movimento partigiano. Na apresentação à reedição de 1964, o autor relembra o estado de espírito que a sua geração vivera nos momentos finais da guerra. O livro, precisa, nascia do clima e da “tensão moral” de uma época, refletindo uma urgência comunicativa que era da coletividade e que derivava do fato de ter-se sobrevivido a uma experiência à qual ninguém tinha podido subtrair-se. Entre o escritor e o público, recorda Calvino:

[...] estava-se cara a cara, de igual para igual, plenos de histórias a contar, cada um tinha tido a sua, cada um tinha vivido vidas irregulares dramáticas aventurosas, roubavam-se as palavras da boca. A renascida liberdade de falar foi para as pessoas a princípio afã de narrar: nos trens que retomavam o funcionamento, cheios de pessoas e pacotes de farinha e barris de óleo, cada passageiro contava a desconhecidos as vicissitudes que lhe aconteceram, e assim cada utente nas mesas dos “refeitórios do povo”, cada mulher nas filas dos mercados; o cinza das vidas quotidianas parecia coisa de outros tempos; nos movíamos em um multicolor universo de histórias.<sup>21</sup>

A partilhar desta necessidade de comunicação encontramos outra obra memorável da literatura neorrealista. Publicado também em 1947, *Se questo è un uomo*, de Primo Levi, reúne as memórias do internamento do autor no campo de concentração. No prefácio, o ex-partigiano e sobrevivente de Auschwitz explica ao leitor a “necessidade elementar” que é então contar a própria experiência aos demais, na tentativa de superação pessoal daquela vivência trágica:

Dou-me conta e peço desculpas pelos defeitos estruturais do livro. Senão de fato, como intenção e como concepção este nasceu já desde os dias do Lager. A necessidade de contar aos “outros”, de fazer os “outros” partícipes, tinha assumido entre nós, antes da liberação e depois, o caráter de um impulso imediato e violento, a ponto de rivalizar com outras necessidades elementares: o livro foi escrito para satisfazer a esta necessidade; em primeiro lugar portanto com o objetivo de libertação interior.<sup>22</sup>

Em uma das passagens mais impressionantes da escritura memorial de Levi, a frustração derivante da impossibilidade de satisfazer ao imperativo da comunicação é explicitada na descrição de um pesadelo recorrente entre os prisioneiros do campo. Num

<sup>20</sup> VITTORINI. *Una nuova cultura*, p. 538.

<sup>21</sup> CALVINO. *Il sentiero dei nidi di ragno*, p. VI.

<sup>22</sup> LEVI. *Se questo è un uomo*, p. 9.

estado de vigília, em uma das terríveis noites do confinamento, Levi se vê em casa, rodeado pela família e pelos amigos, aos quais começa a relatar a sua vida de prisioneiro, a fome, os piolhos, a brutalidade do *Kapo*. Ao “prazer intenso, físico, inexprimível” da descrição daqueles fatos aos entes queridos, segue-se o sofrimento causado pela impossibilidade de completar o ato comunicativo, e o sonho do retorno assume os contornos do pesadelo: Levi se dá conta que nenhum dos seus interlocutores está interessado na sua história. Ninguém o escuta, e é como se ele fosse invisível: amigos e familiares falam entre si, ignorando a sua presença e a sua voz. A constatação de não ser escutado manifesta-se então como um sofrimento primordial, descrito como “uma pena desolada, como certas dores da primeira infância apenas recordadas: é dor em estado puro”.<sup>23</sup> O fato mais extraordinário deste sonho, porém, é que não se trata de um evento pessoal e único, uma sensação de desespero vivida apenas por Levi, mas de um tormento coletivo, de uma imagem que persegue também os outros prisioneiros. “Por que isso acontece?”, pergunta o autor, interessado em descobrir “por que a dor de todos os dias se traduz nos nossos sonhos assim constantemente, na cena sempre repetida da narração feita e não escutada”.<sup>24</sup>

### CESARE ZAVATTINI, ESCRITOR DE IMAGENS

Entre as múltiplas vozes que deram vida ao neorrealismo distingue-se a de Cesare Zavattini. “Escritor de cinema”, como ele mesmo se define,<sup>25</sup> o artista e intelectual participa intensamente do movimento de renovação moral e estética que toma corpo na Itália a partir da Resistência. Para ele, a guerra é não somente um momento de dor, mas também o instante em que se realiza uma revelação crucial, ponto máximo de uma crise que conduz a uma verdadeira redescoberta espiritual e material do país. Se o fascismo operara um processo de negação e mascaramento do real a partir de uma cultura oficial obtusa e sufocante, a Resistência, aos olhos do escritor, fora capaz de restituir a nação aos seus cidadãos. É o movimento de rebelião popular e de combate, declara Zavattini, “que leva à descoberta da Itália, que revela as suas necessidades, os sofrimentos do povo italiano, e que apresenta como protagonistas da história da Itália as chamadas classes humildes”.<sup>26</sup> Do mesmo modo em que a guerra vinha a mostrar os problemas estruturais encobertos pelo regime, todas as obras que ajudavam a compreender estes problemas compartilhavam da herança da Resistência, entendida como início da transformação moral que caracterizaria a cultura do imediato pós-fascismo. Neste prisma, a guerra é vista como um “fato enorme”, um abalo espiritual que conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre a monstruosidade do evento histórico que acabara de concluir-se: “Por trás de muitos fotogramas parece de fato que exista o eco de uma sirene ou os gritos e fragores de um desabamento a significar a continuidade da nossa experiência”.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> LEVI. *Se questo è un uomo*, p. 54.

<sup>24</sup> LEVI. *Se questo è un uomo*, p. 54.

<sup>25</sup> ZAVATTINI. 12 luglio 1945, p. 50.

<sup>26</sup> ZAVATTINI. *Cinema e resistenza*, p. 770.

<sup>27</sup> ZAVATTINI. *Polemica col mio tempo*, p. 467.

Pregadora e depositária do credo e da estética neorrealistas, a vigorosa atividade de Cesare Zavattini exercita-se tanto em campo criativo como teórico: romances, poesias, anotações, argumentos, roteiros, contos, entrevistas e conferências vão compondo o retrato de uma cultura e de uma sociedade que encontram no seu trabalho uma significativa interpretação. Tendo dirigido um único filme ao longo da sua carreira – *La veritàaaa* (1982) – e sendo, ao mesmo tempo, um dos principais talentos da cultura cinematográfica italiana, o autor vive o cinema do ângulo visual da escritura, sendo, como ilustra Gian Piero Brunetta, um daqueles escritores que possuem um “olhar totalizante que mira a abraçar uma inteira cidade como o inteiro território italiano como a inteira superfície terrestre”, em um movimento que tende à síntese entre palavra e imagem.<sup>28</sup>

Estabelecendo nexos e correlações entre história individual e história coletiva, entre realidade e fantasia, a escritura zavattiniana tem como protagonista a Itália. Consciente dos defeitos do seu povo – por exemplo, o conformismo sobre o qual o regime tinha construído o próprio consenso –, ele não deixa de acreditar na possibilidade de uma profunda transformação social, a ser atingida através de uma tomada de contato verdadeiro com a realidade. Recordar a si e aos outros o que acabara de acontecer, então, é um programa didático que visa impedir que os mesmos erros sejam novamente cometidos. Contrariamente aos ritos que constituíam a “memória de repetição” com a qual a cultura oficial celebrara o regime, o processo de recordação atuado por Zavattini é uma atividade de rememoração crítica, de expressão de uma radical dissidência em relação aos acontecimentos e à mentalidade que conduziram ao beco cego do fascismo. Expressão imediata desta ruptura, o neorrealismo deveria ser antes de tudo um evento promotor de consciência. Trata-se de um movimento, professa o intelectual, que nasce de uma “necessidade de conhecimento” sobre o que tinha sido feito no passado e o que estava sendo feito no presente, com “uma grande atenção a fugir das palavras falidas, das quais a guerra nos tinha separado violentamente, e a busca de novas palavras, ainda em ação”.<sup>29</sup>

## DIÁRIO CINEMATOGRAFICO

O novo vocabulário neorrealista começa a ganhar expressão já durante o conflito mundial, em artigos que Cesare Zavattini publica em diversos periódicos italianos, sob o título *Diário cinematográfico*.<sup>30</sup> Neste, o escritor atua como aquele tipo de narrador do qual fala Walter Benjamin, ou seja, o cronista que anota grandes e pequenos acontecimentos indistintamente, já que nada do que aconteceu no passado pode ser tido como perdido pela história.<sup>31</sup> As múltiplas e humildes narrações colhidas pelo seu olhar atento vêm, assim, a revelar a intrínseca relação que estabelecem com os grandes acontecimentos históricos.

<sup>28</sup> BRUNETTA. Zibaldone padano, p. XVIII.

<sup>29</sup> ZAVATTINI. Il neorealismo secondo me, p. 470-471.

<sup>30</sup> Os artigos, publicados entre 1940 e 1976, foram reunidos por Valentina Fortichiari no volume *Cesare Zavattini Cinema. Diario cinematografico neorealismo ecc* (Bompiani, 2002).

<sup>31</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito de história.

Na série de anotações que compõem o diário, sobressai-se o universo das crianças de rua que, em seguida, ganharia projeção cinematográfica em *Sciuscìa* (1946) – do qual Zavattini é argumentista – assim como em outras obras literárias e fílmicas do neorealismo. Escreve ele nos início dos anos 1940, na crônica “*Cinque ragazzi*”: “Convidei em casa cinco meninos dos nove aos catorze anos, descalços, raspados, caras um pouco viciosas com algumas cicatrizes”.<sup>32</sup> Convivem na breve descrição os traços de um universo que, se de um lado é precocemente amadurecido nas leis da sobrevivência – são pequenos marginais que ganham a vida roubando e traficando no mercado negro – do outro conserva toda a candura e ingenuidade da infância – os frutos das suas atividades ilegais são imediatamente gastos em doces e passeios de bicicleta.

Diversamente da narração onisciente construída de forma “objetiva”, o realismo da escrita de Zavattini é marcado pela subjetividade do discurso indireto livre. A sua fala caracteriza-se pela adesão ao falar dos meninos, unindo o próprio campo de visão ao daqueles, em uma estratégia compositiva extremamente funcional à comunicação da realidade vivida pelas crianças. Desta, evidencia a feroz brutalidade do mundo dos adultos e, contemporaneamente, a dimensão de jogo, desafio e aventura que tal mundo conserva na visão infantil. O resultado é um relato onde, fundidos os horizontes do autor e dos meninos, atenuam-se os confins entre memória e fantasia, entre a realidade e o faz de conta, entre a guerra e a brincadeira de bague-bague:

Dia oito de setembro estes meninos estavam na estação Ostiense, posto de combate, e quando encontravam armas atiravam, contra ninguém, atiravam, apertar o gatilho era um desabafo; do alto da pirâmide Cestia onde tinha uma metralhadora, um deles, Vittorio, atirou, depois jogou uma bomba contra os alemães, não por ódio pelos alemães, diz, estavam lá e eu tinha vontade de jogar uma bomba, matou quatro [...].<sup>33</sup>

Mimetizados pelo discurso de Zavattini, os múltiplos narradores desvendam a cidade e a guerra do ponto de vista dos pequenos, cujas memórias alternam-se em uma narração eufórica e multifocal, feita de rápidas associações de imagens. A narração prossegue como se não seguisse um rumo pré-estabelecido, exatamente como faria a câmera de filmar no cinema vindouro. No testemunho da guerra travada nas ruas e espaços públicos, as personagens vão sendo descritas de forma sucinta e precisa, da mesma forma em que dois ou três traços podem expressar uma fisionomia ou uma paisagem na ilustração de um bom desenhista. Como as rajadas de balas, bombas, fuzis e metralhadoras, a imagem dos alemães pontua repetidamente o relato, marcando o ritmo de uma narração que exprime a funesta familiaridade daquela infância com a morte:

[...] um alemão vê, atira com o fuzil metralhador e corta pela metade um homem que estava perto, aos disparos dos meninos, eram provavelmente uma centena, os alemães acreditavam sempre na chegada de um regimento; os alemães escondidos embaixo dos casebres da estação e quem quer que aparecesse, atiravam, passavam as carriolas com em cima os cadáveres de moças, de homens, de meninos, na estação tinha vagões de mortos, os alemães os tinham enviado cheios de carabineiros mas, por causa dos bombardeios,

---

<sup>32</sup> ZAVATTINI. *Cinque ragazzi*, p. 40.

<sup>33</sup> ZAVATTINI. *Cinque ragazzi*, p. 41.

tinham voltado atrás, e abertos resultavam cheios de mortos; além de nós, dizem, também os outros tiravam as coisas dos mortos [...].<sup>34</sup>

A contaminação entre a linguagem do escritor e a dos “objetos” da sua escrita reproduz uma oscilação pelo espaço que é espelho e fruto da variação dos pontos de vista da narração. E mesmo quando esta é restrita à perspectiva do narrador, a sensação de contágio, de superação dos limites, é mantida pelo transitar da escrita pelas categorias do tempo. É o caso das anotações do dia 5 de novembro de 1943, intituladas “*Ritorno da Boville*”, onde a memória das bombas e do perigo se traduz na descrição de uma experiência restrita a um lugar e tempo precisos (o terraço de família; a noite anterior), e outra que se expande no espaço (o céu onde voa o bombardeiro / os outros países) e no tempo (lembrança que se presentifica no espírito do autor, revelando uma expectativa).

Passado (perfeito/ imperfeito)	Presente	Futuro do pretérito
<p>Ontem à meia noite <b>teve</b> um alarme longo, <b>estávamos</b> todos no terraço no escuro profundo,</p> <p>o rumor dos aparelhos duro tangível,</p> <p><b>falava-se</b> baixo para que não nos escutassem lá em cima,</p> <p>também em outros países parados naquela espera sob aquela cúpula rumorejante com tantas inservíveis diferenças,</p> <p>as crianças <b>riam</b>,</p> <p>a impossibilidade de realizar uma pessoa igual a nós dentro daqueles aparelhos,</p> <p>somente o rumor <b>adquire</b> uma fisionomia e se <b>repensa</b> ao vale <b>tentando</b> dilatá-lo para diminuir a possibilidade de ser atingido em caso de lançamento, em vez <b>precisa-se</b> sempre mais uma linha perpendicular, entre o alto escuro e onde <b>estamos</b>,</p>		
		<p>que <b>gostarias</b> de afastar com a mão.<sup>35</sup></p>

Na última declaração, o emprego do verbo no futuro do pretérito comunica ao leitor o estado de espírito do narrador, abrindo o relato ao jogo que a sua fantasia estabelece com os eventos rememorados. Expressão de um desejo irrealizável – afastar o perigo com as mãos – e, contemporaneamente, configuração de uma sensação de medo que permanece, a imagem fantástica vem a dar forma mais aceitável a uma realidade amedrontadora para a qual o presente não oferece possibilidade de redenção.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> ZAVATTINI. Cinque ragazzi, p. 41-42.

<sup>35</sup> ZAVATTINI. Ritorno da Boville, p. 43.

<sup>36</sup> “As forças motoras da fantasia são desejos insatisfeitos, e cada fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória”. In: FREUD. Il poeta e la fantasia, p. 164.

Apenas esboçado no trecho citado, o recurso ao fantástico ganha maior expressão nas anotações “*Italia 1944*”, onde o futuro do pretérito – expressão de um devir ainda incerto e duvidoso – é substituído pelo futuro do presente, no qual se colhe o sentido afirmativo da renovada confiança nos tempos vindouros. A guerra é uma experiência dramática, mas também um ponto final na era fascista e, portanto, promessa de abertura a novas possibilidades de existência. A arrebatadora esperança que o fim próximo do conflito traz consigo é contida no projeto de rodar um novo filme:

Com Lattuada, Fabri e Monicelli decidimos falar com Ponti, é suficiente um pouco de dinheiro, um caminhão com os instrumentos indispensáveis, câmeras de filmar, rolos de película, algumas lâmpadas, partir-se-á de Roma com pouquíssimas páginas, tenho clara a ideia fundamental. [...]. Não sei se encontraremos os poucos milhões [de liras] necessários: segundo Lattuada, não precisamos mais que cinco, nos deem este caminhão e andaremos rumo a Nápoles, na Calábria, talvez na Sicília, quem sabe onde andaremos, por cerca de dois meses.<sup>37</sup>

Além da disposição em lidar com precárias circunstâncias de produção, o teor neorrealístico do filme que se pretende realizar é expresso pela urgência de Zavattini em registrar a unicidade daquele momento histórico. Estabelecido o itinerário de uma viagem que conduziria a trupe pelas regiões que os americanos haviam liberado do fascismo, o importante é gravar através da técnica cinematográfica aquele extraordinário instante:

O projeto nasceu-me meses atrás da convicção de que só neste momento os homens têm uma força de sinceridade que perderão de novo muito em breve. Hoje uma casa destruída é uma casa destruída, o cheiro dos mortos não desapareceu, do norte chega o eco dos últimos tiros de canhão, em suma, o estupor e o medo estão inteiros e quase estudáveis in vitro.<sup>38</sup>

Não se trata somente de um exercício de cunho documentário, mas de busca por uma nova linguagem, uma estética capaz de expressar de forma autêntica o conteúdo da crise humana e social que a guerra levava ao ápice. Trata-se, também, de fazer as contas com o que acontecera, com as responsabilidades individuais e coletivas que portaram a nação ao fascismo e ao desfecho inglorioso daquela guerra inútil. Para tanto, Zavattini propõe um confronto direto com os cidadãos que a trupe fosse encontrando durante a sua viagem, convidando-os a reunir-se em praça pública para falar e oferecendo-lhes, assim, a ocasião de um desabafo. A reflexão sobre as razões da derrocada humana que a guerra significara tem os olhos fixos e os pés plantados na realidade, cujas ruínas a câmera deveria registrar com olho implacável. É a fantasia, porém, o instrumento do escritor para dilatar o tempo “do medo” que se segue à catástrofe, trazendo à memória dos presentes, vulneráveis demais à tentação do esquecimento, a dramaticidade do passado e o perigo iminente do seu retorno. Se os moradores reunidos na praça começam a aborrecer-se, cansados daquela “lição de moral” e prontos a retomar os velhos hábitos:

---

<sup>37</sup> ZAVATTINI. *Italia 1944*, p. 45.

<sup>38</sup> ZAVATTINI. *Italia 1944*, p. 45.

[...] então faço aparecer um avião sobre as suas cabeças, que lança uma bomba. A bomba está para cair, eu a paro no meio do céu (algum tolo dirá que não é possível escapar ilesos sempre e que se esqueceram das promessas: “Serei bonzinho, lamberei o chão desde que possa sentar-me de novo diante da porta de casa escutando o rumor do clique de uma bicicleta que passa, não peço mais nada”). Olhem a bomba parada a poucas centenas de metros das cabeças de vocês, façamos cair a bomba? Todos põem-se a gritar que não, não, faço-a precipitar por outros duzentos metros e depois paro-a mais uma vez.<sup>39</sup>

Freud, ao discorrer sobre a fantasia poética, afirma que seus traços encontram-se já na infância: brincar é a ocupação preferida e mais intensa das crianças, que criam para si um mundo onde a realidade é reorganizada de modo aprazível, e assim se comporta o poeta.<sup>40</sup> De forma não de todo dessemelhante, Ricoeur reconhece na obra literária (narrativa fictícia) o “poder de projetar um mundo” em cuja temporalidade ficcional permanecem os vestígios do mundo prático bem como da experiência do tempo.<sup>41</sup> As duas declarações nos ajudam a detectar as relações estabelecidas, propositadamente, entre a memória histórica e a criação fantástica no texto zavattiniano. Ao brincar de *deux ex machina* no universo que cria para si e que compartilha com o leitor, ao invés de propor uma evasão do real, Zavattini procura ressaltar que aquela tragédia não tinha sido uma fatalidade do destino, mas o resultado previsível da recente história italiana. Na escrita, é conferindo aos recursos cinematográficos os poderes de transformação não somente do produto fílmico, mas da realidade, que o jogo fantástico revela o seu fim didático: reportar aos olhos do público o horror da guerra – (re)presentá-la, (re)produzi-la – como pressupõe o processo da recordação.<sup>42</sup> Não esquecer significa não ter que aprender de novo a partir da experiência real:

Durante o percurso da bomba ao longo destes duzentos metros que sigo com a câmera lenta, tenho tempo de ir aos homens que escapam, saboreio as suas faces terrorizadas e os obrigo a voltar com o pensamento a um ano antes (e vejo a cena), a dez anos antes, a um ponto da infância, ao futuro e a quando estarão mortos.<sup>43</sup>

É incrível, prossegue Zavattini, como as pessoas podem mudar em um segundo, como podem ser arrancadas da própria passividade quando na vida delas irrompe o trágico: “se faço cair a casa e embaixo ficam os seus filhos, começam a escavar nos escombros como cães”.<sup>44</sup>

Diversamente de “*Cinque ragazzi*” e “*Ritorno da Boville*”, que registram testemunhos – próprios e alheios – sobre o que acontecia no período da guerra, “*Italia 1944*” é um experimento fantástico, ainda que solidamente fundamentado sobre a realidade circunstante. Na transição entre os tempos/verbos/situações, revela-se a extrema liberdade criativa com a qual o real é retratado sem que, por causa disso, o desenho proceda de forma abstrata ou inconsequente. As cenas descritas têm um fim claro e

<sup>39</sup> ZAVATTINI. *Italia 1944*, p. 46.

<sup>40</sup> FREUD. *Il poeta e la fantasia*, p. 162.

<sup>41</sup> RICOEUR. *Tempo e narrativa*, p. 129.

<sup>42</sup> RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*.

<sup>43</sup> ZAVATTINI. *Italia 1944*, p. 46-47.

<sup>44</sup> ZAVATTINI. *Italia 1944*, p. 47.

específico: a tarefa coletiva da rememoração, em uma luta contra o esquecimento. Por isso, a insistência em demonstrar os elos de ligação entre as atitudes do homem comum e a história. Depois de concentrar a atenção do espectador sobre as mãos de um cadáver que saem de debaixo de um monte de pedras, o filme imaginado por Zavattini reconstrói o país como era antes daquela morte, habitado por aquele homem e seus gestos quotidianos:

[...] voltamos às mãos, aos seus lentos movimentos enquanto desdobram uma camisa negra,<sup>45</sup> em uma manhã dentro do quarto, que cheira a sabonete, o homem faz a barba, vai à praça, volta para casa, almoça com a família e vai tirar um cochilo. Isto acontece em 32 ou 33, escolham um ano antes da guerra.<sup>46</sup>

A repetição, um dos principais exercícios de memorização, é trazida por Zavattini para dentro do universo narrado como recurso expressivo finalizado ao aprendizado: “De 32 pulo para 43, de 43 volto para 32, a atenção deve deslocar-se continuamente, de antes da guerra a durante a guerra e a depois da guerra como faz a cabeça quando se assiste a uma partida de tênis”.<sup>47</sup>

Observe-se que esta reelaboração fantástica do passado, contrariamente à realizada pela celebração fascista da história, não equivale a sua falsificação mas, ao contrário, busca manter presente no horizonte do público o que de fato acontecera. Se o olhar que o autor dirige ao futuro é guiado por “uma confiança ilimitada nos fatos, nas coisas, nos homens”,<sup>48</sup> focalizar a realidade dos destroços é trazer à memória destes homens a distopia que o fascismo representara na trajetória italiana. Para tanto, Zavattini reordena e remodela fatos e eventos com todos os truques que a sua imaginação considera válidos para extrair o sumo das coisas, deixando claro que “não esquecer” é um imperativo. Como observou Cesare Segre a propósito da obra de Primo Levi, a exortação a recordar é a base da prevenção contra a repetição do horror, e por isso a memória é expressão de uma necessidade e de uma obrigação.<sup>49</sup> E se o espectador, preguiçoso, resolve abandonar a lição mandando “ao diabo o moralista”, a reação de Zavattini se anuncia imediata e avassaladora, desenterrando o passado incômodo que todos gostariam de esquecer:

Então faço sair de repente uma voz dos escombros, daquele autofalante todo amassado entre os escombros. Ouve-se a voz de Mussolini que se propaga pela cidade semidestruída, escutam-se os aplausos, um daqueles aplausos era daquele homem que fuma cachimbo enquanto aplaude; dura cinco minutos. Todos gostariam de fazer calar aquela voz, mas não sabem como, nós montamos no nosso caminhão e nos afastamos, o imprevisto nos aguardará a cada vez.<sup>50</sup>



<sup>45</sup> A camisa de cor negra era (e é) uma peça simbólica do vestuário fascista.

<sup>46</sup> ZAVATTINI. *Italia* 1944, p. 47.

<sup>47</sup> ZAVATTINI. *Italia* 1944, p. 48.

<sup>48</sup> ZAVATTINI. *Alcune idee sul cinema*, p. 719.

<sup>49</sup> SEGRE. *Se questo è un uomo* di Primo Levi.

<sup>50</sup> ZAVATTINI. *Italia* 1944, p. 48.

## RESUMEN

Este estudio tiene por objeto algunos textos que Cesare Zavattini publica en periódicos italianos durante la Segunda Guerra Mundial. Relacionando la voz de este “escritor de cine” a las de Italo Calvino, Primo Levi y Elio Vittorini, destacamos su importancia para el neorrealismo. Después de décadas de manipulación fascista de la memoria nacional, Zavattini se inserta animadamente en una práctica cultural que busca restituir la Italia a los italianos, promoviendo un conocimiento efectivo de la realidad. Fragmentos de recuerdos personales, sus notas sobre la guerra se esfuerzan por llevar a cabo un ejercicio de reflexión y rememoración colectivas, orientado a evitar la repetición de errores históricos.

## PALABRAS-CLAVE

Guerra, neorrealismo, memoria

## REFERÊNCIAS

- BEN-GHIAT, Ruth. *La cultura fascista*. Tradução para o italiano de Maria Luisa Bassi. Bolonha: Il Mulino, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. 3. ed. Tradução para o italiano de Enrico Filippini. Turim: Einaudi, 2000.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. 8. ed. Tradução para o português de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano*. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959. 3. ed. Roma: Riuniti, 2001.
- BRUNETTA, Gian Piero. Zibaldone padano. In: FORTICHIARI, Valentina; ARGENTIERI, Mino. *Cesare Zavattini Cinema*. Diario Cinematografico Neorealismo ecc. Roma: Classici Bompiani, 2002. p. VII-XXVIII.
- CALVINO, Italo. *Il sentiero dei nidi di ragno*. Milão: Mondadori, 1993.
- CALVINO, Italo. *L'entrata in guerra*. Milão: Mondadori, 1993.
- CAROCCI, Giampiero. *Storia dell'Italia moderna*. Dal 1861 ai giorni nostri. Roma: Newton Compton, 1995.
- CAROCCI, Giampiero. *Storia del fascismo*. Roma: Newton Compton, 2003.
- CASES, Cesare. Prefazione. In: BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. 3. ed. Tradução para o italiano de Enrico Filippini. Turim: Einaudi, 2000. p. 7-15.
- COLLOTTI, Enzo. La resistenza in Europa. In: \_\_\_\_\_. SANDRI, Renato; SESSI, Frediano. *Dizionario della resistenza*. I – Storia e geografia della Liberazione. Turim: Einaudi, 2000. p. 98-112.
- DELL'ERBA, Nunzio. Memoria storica del fascismo. *Rivista della Scuola superiore dell'economia e delle finanze*, Roma, a. III, n. 4, p. 42-67, abr. 2006. Disponível em: <www.rivista.ssef.it>. Acesso em: 15 abr. 2013.

- FREUD, Sigmund. Il poeta e la fantasia. In: \_\_\_\_\_. *Opere 1905-1921*. 3. ed. Tradução para o italiano de Antonella Ravazzolo et al. Roma: Newton Compton, 2002. p. 162-168.
- GANAPINI, Luigi. Crisi del regime fascista. In: COLLOTI, Enzo; SANDRI, Renato; SESSI, Frediano. *Dizionario della resistenza*. I – Storia e geografia della Liberazione. Turim: Einaudi, 2000. p. 20-30.
- GINSBORG, Paul. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. 2. ed. Turim: Einaudi, 2006.
- LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Roma, L'Unità; Turim: Einaudi, 1992.
- MUSSOLINI, Benito. Discorso del 9 maggio 1936. *Storia XXI secolo*. Disponível em: <<http://www.storiaxxisecolo.it/fascismo/fascismo10b.htm>>. Acesso em: 15 abr. 2013.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução para o português de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. 2 – A configuração do tempo na narrativa de ficção. Tradução para o português de Márcia. V. M. de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- SEGRE, Cesare. Se questo è un uomo di Primo Levi. In: ROSA, Alberto Asor. *Letteratura italiana*. Il Novecento. Turim: Einaudi, 1996.
- VITTORINI, Elio. Una nuova cultura. In: TELLINI, Gino. *Letteratura italiana*. Un metodo di studio. Milão: Mondadori, 2011. p. 537-538.
- ZAVATTINI, Cesare. Cinque ragazzi. In: FORTICHIARI, Valentina; ARGENTIERI, Mino. *Cesare Zavattini Cinema*. Diario Cinematografico Neorealismo ecc. Roma: Classici Bompiani, 2002. p. 40-42.
- ZAVATTINI, Cesare. Ritorno da Boville. In: FORTICHIARI, Valentina; ARGENTIERI, Mino. *Cesare Zavattini Cinema*. Diario Cinematografico Neorealismo ecc. Roma: Classici Bompiani, 2002. p. 43-45.
- ZAVATTINI, Cesare. Italia 1944. In: FORTICHIARI, Valentina; ARGENTIERI, Mino. *Cesare Zavattini Cinema*. Diario Cinematografico Neorealismo ecc. Roma: Classici Bompiani, 2002. p. 45-48.
- ZAVATTINI, Cesare. 12 luglio 1945. In: FORTICHIARI, Valentina; ARGENTIERI, Mino. *Cesare Zavattini Cinema*. Diario Cinematografico Neorealismo ecc. Roma: Classici Bompiani, 2002. p. 50-52.
- ZAVATTINI, Cesare. Il cinema e l'uomo moderno. In: FORTICHIARI, Valentina; ARGENTIERI, Mino. *Cesare Zavattini Cinema*. Diario Cinematografico Neorealismo ecc. Roma: Classici Bompiani, 2002. p. 678-683.
- ZAVATTINI, Cesare. Alcune idee sul cinema. In: FORTICHIARI, Valentina; ARGENTIERI, Mino. *Cesare Zavattini Cinema*. Diario Cinematografico Neorealismo ecc. Roma: Classici Bompiani, 2002. p. 718-736.
- ZAVATTINI, Cesare. Cinema e resistenza. In: FORTICHIARI, Valentina; ARGENTIERI, Mino. *Cesare Zavattini Cinema*. Diario Cinematografico Neorealismo ecc. Roma: Classici Bompiani, 2002. p. 770-775.
- ZAVATTINI, Cesare. Polemica col mio tempo. In: LIZZANI, Carlo. *Storia del cinema italiano 1865-1961*. Florença: Parenti Editore. p. 465-468.
- ZAVATTINI, Cesare. Il neorealismo secondo me. In: LIZZANI, Carlo. *Storia del cinema italiano 1865-1961*. Florença: Parenti Editore. p. 468-481.