

Zavattini e a potência do “real” no cinema

Maria do Rosário Lupi Bello *(UAb- CECC)

in

Nova Síntese. Textos e Contextos do Neo-Realismo, 12, Edições Colibri, Lisboa, 2017, pp. 53-65.

Quando se pensa em Neo-Realismo cinematográfico pensa-se, naturalmente, em Itália. E quando se consideram os fundamentos teóricos desta corrente não pode deixar-se de lembrar Cesare Zavattini, o grande teorizador dos princípios fundamentais que nortearam todos os cineastas que introduziram no cinema italiano aquela nova sensibilidade estética, ética e formal que o levou ao apogeu.

Com as palavras que se seguem pretende-se homenagear esse grande homem que foi Cesare Zavattini (1902-1989), destacando algumas das ideias-fortes do seu pensamento, que encontram eco (quer por influência directa, como em vários autores do Cinema Novo, quer indirectamente, ou apenas por uma coincidência que não deixa de ser significativa) em vários dos maiores cineastas e teóricos do cinema de todos os tempos. Por outro lado, procura também arriscar-se a afirmação de que, de um certo ponto de vista, o cinema poderá considerar-se a mais “neo-realista” de todas as artes.

Enquadra-se esta abordagem na chamada “Teoria dos Cineastas”, de que é grande defensor e proeminente pensador Jacques Aumont, e que tem colhido, em Portugal e no Brasil, uma recente e importante adesão, a partir de estudiosos como Manuela Penafria, Eduardo Baggio e André Rui Graça, entre outros. Dois aspectos dessa teoria – que «busca a perspectiva teórica dos cineastas diante de seus atos artísticos criadores» (Graça; Baggio; Penafria, 2015, 4) – revelam-se fundamentais para o enquadramento aqui adoptado: por um lado, o facto de, na vertente luso-brasileira, tal teoria defender uma pertinente concepção do termo “cineasta”, que não o restringe ao realizador propriamente dito (*Idem*, 7-8):

A relevância artística do trabalho de um cineasta, enquanto ato criativo, nos coloca diante de várias possibilidades de atividades envolvidas no fazer fílmico, tais como a elaboração de roteiros/argumentos, a direção/realização, a direção de fotografia, a direção de arte, a montagem, etc. Neste sentido, encontramos uma delimitação de quem é que são os cineastas que interessam para as investigações da “Teoria dos Cineastas”: são todas as pessoas envolvidas na produção de um filme que tenham atividades criativas. Essa delimitação é mais ampla do que a proposta por Jacques Aumont, que limitou seu interesse aos diretores/realizadores, em especial àqueles reconhecidos.

Seguindo este princípio Cesare Zavattini pode considerar-se, de pleno direito, um destacado cineasta no panorama do cinema europeu, em particular do italiano, com um pensamento e uma contribuição cujas implicações se estendem além das fronteiras da Europa.

Por outro lado, a “Teoria dos Cineastas” assenta na convicção de que é essencial a abordagem das fontes directas (entrevistas dadas pelos cineastas, cartas, textos, artigos, livros dos próprios - para além dos filmes em si mesmos), atendendo a que, como diz Aumont (2015, 4), «le cinéaste qui se prend pour un artiste pense son art pour les fins de l’art [e não para outros fins]: la sensation, l’expression, l’émotion, la justesse, la responsabilité envers le réel (ce qu’on appelait jadis la vérité)», pelo que se revela imprescindível ouvir o que afirma o próprio sobre a sua criação, independentemente de quaisquer contingências económicas, industriais, técnicas ou outras. Por esta razão dar-se-á aqui uma preferência explícita às palavras do próprio Zavattini.

Escritor prolífico, jornalista, autor de banda desenhada, humorista, poeta, pintor, argumentista, Zavattini tornou-se figura omnipresente no cinema neo-realista italiano, a ponto de se tornar famosa a *blague* que dizia que os filmes italianos se dividiam em três categorias: aqueles cujo guião era de Zavattini, os que se baseavam em ideias de Zavattini e os que eram cópia dos guiões de Zavattini. Só perto do final da sua vida, quase a cumprir 80 anos, é que Cesare Zavattini arriscou a realização de uma longa-metragem, *La Veritàaaa* (1982), acto com o qual admitiu pretender atenuar aquela amargura que guardava dentro de si há anos, por reconhecer ter-lhe faltado a coragem de arriscar esse gesto último para o qual tendia todo o seu pensamento e toda a sua criatividade de escritor e de argumentista cinematográfico. Entre amigos, como é o caso de Ricardo Muñoz Suay – num episódio narrado por J.M. Alonso Ibarrola (1999, 34), que sobre ele falou e escreveu variadas vezes – , chegou a desabafar: «Pero el drama, mi

verdadero drama, que no me deja dormir muchas noches desde hace tiempo, es que no soy director. Qué he hecho hasta ahora? Qué soy yo, Zavattini?».

E continua Ibarrola (1999, 35):

Más tarde me dirá: «Muchas veces he pensado escribir mi adiós al cinema, pero nunca me atrevo a tomar esa definitiva decisión. Yo fui al cine hace muchos años sin pensar nunca en ser realizador. Yo lo que quería era contar, contar, contar, allí en la pantalla. Y he contado cosas y más cosas. Pero ahora veo que eso no es suficiente. Algo me falta...».

Vale, pois, a pena introduzir aqui um *flashback* para relembrar algumas dessas “coisas” que apaixonaram Zavattini e que o lançaram no mundo da escrita, não apenas cinematográfica, sem que durante muito tempo lhe parecesse incompleta tal tarefa. A partir da pertinência das suas afirmações poder-se-á fazer justiça a um escritor cuja inquietação provinha, em grande medida, de um apurado sentido de exigência pessoal, moral e artística.

É o próprio autor quem afirma que foi o impacto da guerra que o fez perceber que não valia a pena continuar a procurar na ficção e na imaginação os conteúdos mais interessantes a narrar. É ele a explicar, através do mesmo Ibarrola (1999, 21):

Tuve que luchar contra mí mismo, contra mi fantasía que me sugería a cada instante un argumento más atractivo que el otro. Pero en mí estaba tomando raíces una idea que me atormentaba. La realidad, la contemplación de los hechos que acontecían delante de mis ojos cada momento se me hacían más interesantes que cualquiera de los argumentos que se me iban ocurriendo y esto era lo que más atormentaba mi espíritu; iba dándome cuenta de que los hechos y las gentes podían dar a mis temas un valor humano y social mucho más profundo que cualquier hecho o cualquier personaje que pudiera inventar.

Autor profundamente criativo, de imaginação viva e marcado por um sentido de humor que é transversal à sua obra (ainda que, como várias vezes tem sido sublinhado, o seu riso seja, como o de Charlot, a expressão de uma interioridade séria e até dolorosa), Zavattini admite a existência de um momento de viragem na sua produção, em consequência da experiência da guerra, momento esse não isento de surpresa e de sofrimento, já que o obriga ao reconhecimento da necessidade de uma mudança de rumo, após anos de publicação de crónicas, poemas e textos narrativos. Bom e entusiástico contador de histórias, não pode deixar de reconhecer o carácter sumamente persuasivo e “narrativo”

da própria existência, mesmo quando esta se revela paradoxal e violenta, como acontece com as circunstâncias difíceis e dramáticas que os acontecimentos da guerra produzem. É esta sua tomada de consciência pessoal que vai encontrar, no sentimento crescente que dará corpo à estética cinematográfica do Neo-Realismo italiano – nascida da rejeição do Fascismo e ancorada no desejo de (re)descoberta da autenticidade do real, contra a fantasia ilusória e manipulativa do tempo da propaganda de guerra –, o terreno fecundo para o desenvolvimento de um pensamento que se tornará a base teórica mais consistente ao serviço dos realizadores da época.

Quando se lê qualquer um dos vários textos teóricos sobre aquilo que Zavattini considera ser a essência do Neo-Realismo – quase todos de finais dos anos 40 e sobretudo inícios dos anos 50, vários deles coligidos num importante artigo dos *Cahiers* de Março de 1954 – saltam à vista diversas ideias-fortes que constituem as verdadeiras traves-mestras de uma arquitectura ético-formal que se propõe como “doutrina” estética, não propriamente normativa, mas com uma inegável pretensão sistemática e totalizante. De entre todas escolhemos agora três, que consideramos particularmente sintéticas do seu pensamento e que, de uma forma ou de outra, se vêem reflectidas em grandes realizadores, o que não pode deixar de confirmar, se não a sua directa influência, pelo menos a profundidade e fecundidade da sua visão pessoal.

1. Predomínio da realidade sobre a arte

Cesare Zavattini não se cansou de repetir que o seu conceito de Neo-Realismo não era «um movimento de natureza estritamente histórica», mas que nascia sobretudo de «uma nova atitude perante a realidade». Bem ciente de que a identificação pura e simples da corrente neo-realista com a situação do pós-guerra italiano a condicionaria à contingência de um momento circunstancial, esvaziando-a assim que tal momento evoluísse, Zavattini procurou de todas as formas esclarecer que a amplitude desse fenómeno radicava na descoberta de um novo olhar sobre a existência como tal, em consequência de uma tomada de consciência pessoal, que, como uma espécie de *mea culpa*, reconhecia, na forma distante e enfasiada de olhar o quotidiano, um problema humano a necessitar de

solução. «Nous ne réussissons pas à surmonter et à vaincre notre paresse intellectuelle et morale» (Zavattini, 1954, 24), preguiça essa que está na origem da falta de genuíno interesse pelo real. O Neo-Realismo tem, assim, um propósito redentor: salvar o olhar humano da sua instintiva e limitada “miopia”, recuperar o seu potencial autêntico, aquela sua força escondida que permitirá redescobrir o que a realidade – toda ela, mesmo a aparentemente mais banal – tem de extraordinário a oferecer. «Nous nous sommes aperçus que la réalité était extrêmement riche: il fallait seulement savoir la regarder» (*Idem*).

Consciente dessa espécie de limitação intrínseca ao humano de que também falou Simone Weil, quando afirmou que «há algo na nossa alma que a faz repelir a verdadeira atenção muito mais violentamente do que repugna à carne a fadiga», Zavattini acreditava que o cinema pudesse ser a forma de arte mais capaz de favorecer a natural resistência a olhar com interesse a realidade, facto que o levará a defender uma nova forma de captação fílmica dos factos da existência, liberta de certos compromissos estritamente narrativos, que impunham aos realizadores um conjunto de normas de tratamento do tempo e do espaço, do ritmo e da montagem que não se coadunavam com uma indispensável nova atitude de disponibilidade.

O cinema neo-realista é, pois, segundo o autor italiano, a lente que dá acesso ao real, a arte que voluntariamente se “submete” ao mundo, que deseja vê-lo “tal como ele é”, reconhecendo, com estupor, toda a sua riqueza e complexidade. O neo-realista não é, antes de mais, o artista *engagé* que decide criar a obra que permita denunciar os males da sociedade ou analisar os seus traumas e injustiças, mas é sobretudo aquele que se coloca, perante o que vê, tão desarmado e disponível como deverá encontrar-se o espectador a quem será oferecida essa visão favorecida pela Sétima Arte (*Idem*):

La tâche de l'artiste ne consistait plus à porter le spectateur à s'indigner et à s'émouvoir par des transpositions, mais à réfléchir (et, si l'on veu, à s'indigner même et à s'émouvoir) sur les choses qu'il fait et que les autres font, c'est-à-dire sur la réalité tel qu'elle est très précisément.

Como não ouvir o eco de outros cineastas nesta defesa do valor do real e da vida acima de tudo e da particular apetência da Sétima Arte para o captar e resgatar? «Amo profundamente o cinema porque amo profundamente a vida», afirmou repetidas vezes Manoel de Oliveira, que sempre se escusou a colocar a Sétima Arte num patamar superior ao da própria realidade, considerando antes que deveria ser o cinema a proporcionar o verdadeiro acesso à existência. Para o realizador português, a tarefa e a dignidade do cinema é a de ser, literalmente, “espelho do real”, veículo que emite a multiplicidade de imagens a que a refração da realidade é sujeita, ao reflectir-se nele. E por isso a sua atitude foi sempre marcada por essa intransigente fidelidade à sua própria visão, que nunca cedeu perante tendências de época, normas de conduta cinematográfica, correcções políticas ou circunstancialismos estético-sociais.

Pasolini, por seu turno, foi dos cineastas que mais radicalmente defendeu a intrínseca relação entre o cinema, arte profundamente icónica, e a realidade, afirmando que o cinema exprime a realidade através da própria realidade, não podendo deixar de captar o seu aspecto exterior, os seus índices perceptíveis. Neste sentido, para o realizador italiano, o cinema não é sequer **uma** linguagem, ele é **a** linguagem da realidade, pelo que não existirá seguramente nenhuma forma de expressão artística mais capaz de favorecer a atenção aos acontecimentos da vida do que a da Sétima Arte. A possibilidade de compreensão do cinema coincide, nesta medida, com a interpretação da própria realidade, como Pasolini chegou a explicar, numa entrevista a Giuseppe Cardillo (Fontanella, 2005, 31), referindo-se ao seu famoso ensaio de 1967, *Osservazioni Sul Piano-sequenza*: «a semiologia do cinema corresponde a uma semiologia da realidade».

Tais afirmações radicam, aliás, no pensamento de teóricos anteriores, como é o caso de Panofsky, e nas propostas estéticas do próprio André Bazin. Panofsky afirmava que o *medium* dos filmes é a realidade física enquanto tal e Bazin sublinhava, como é sabido, que o cinema só pode comunicar através do que é real, «sendo o cinema por essência uma dramaturgia da natureza» (Bazin, 1992, 177).

Nessa espécie de glossário em que consiste o interessante livro de Guglielmo Moneti intitulado *Lessico Zavattiniano*, o autor alerta para o risco de confundir a aposta do cineasta italiano na pertinência absoluta do real e na possibilidade específica do cinema de o reproduzir de forma quase “transparente” – e, portanto, capaz de dar a ver a sua natureza viva de forma “directa” e imediata –, com a ilusão de uma concepção mimética da arte, que fizesse ler a proposta de Zavattini “em chave neo-naturalista” (Moneti, 1992, 79). Segundo Moneti, a filiação filosófica de Zavattini encontra-se em autores como Husserl, Sartre e Merleau-Ponty e, do ponto de vista estritamente cinematográfico, em realizadores como Vertov e Kracauer e na estética do “*cinéma-vérité*”, que «é o filão melhor e mais autêntico do cinema dos nossos tempos, o mais adequado para revelar a espessura física das coisas e das situações, retirando-lhes todas as incrustações sobrepostas, todas as posições prévias, todos os preconceitos» (*Idem*, 83). O “sistema-Zavattini”, como lhe chama Guglielmo Moneti, pretende acima de tudo captar o “evento”, o acontecimento no seu estado puro, imprevisto, com a sua inalienável dimensão de surpresa e de revelação, e é “ao serviço” desse fenómeno vital que a Sétima Arte se deve situar.

2. Predomínio do definitivo sobre o contingente

Ao explicar que a guerra foi a chave de volta do Neo-Realismo, Zavattini procurou esclarecer a forma como tal acontecimento se tornou decisivo para o nascer de uma nova consciência, uma consciência despertada por um sobressalto e uma revolta que tiveram como resultado uma nova visão acerca da realidade. Mas o teórico e escritor italiano fez sempre questão de distinguir entre a dimensão estritamente histórica e contingente dos acontecimentos e o seu impacto mais profundo, de raízes a-históricas, atemporais. Por isso afirmou (Zavattini, 1954, 24-25) :

Il ne s’agissait pas d’une révolte limitée à cette guerre: c’était quelque chose de plus, c’était la révélation absolue, je dirais presque éternelle, que la guerre offense toujours les besoins fondamentaux et les valeurs humains que nous sont tellement chères: et cette révélation était à mon avis le point de départ d’un vaste mouvement humain.

Deste modo, o filme neo-realista adquire, do ponto de vista discursivo, uma nova estrutura que de certo modo o afasta da habitual narratividade típica das formas de expressão artísticas temporais, particularmente aptas a representar a transformação, a causalidade e a fugacidade – como é o caso da literatura narrativa e do próprio cinema – e que o aproxima da estética mais especificamente teatral, que em vez do “movimento” da vida se concentra sobretudo na sua “verdade”, visível na colisão dramática da cena. Não é, pois, de estranhar que Zavattini considere que a força centrífuga própria do cinema (enquanto meio de representação que implícita ou explicitamente remete para um “mundo” à sua volta) se torne, no caso do Neo-Realismo, tendencialmente mais centrípeta, mais concentrada na tensão “espectacular” da cena, ponto central do seu significado.

Assim, Zavattini compara o cinema narrativo americano (que se caracterizava, à época, por uma crise de assuntos e de argumentos, como o próprio Bazin admitia) com o cinema do Neo-Realismo italiano, onde os assuntos não faltam porque não há carência de realidade, sobretudo se ela é olhada e contada segundo a sua dimensão “colectiva”, universal, contínua. Vale a pena ouvir o exemplo dado por Zavattini (1954, 26):

Cette différence essentielle a été fort bien soulignée par un producteur américain qui me disait: «- Chez nous la scène d'un avion qui passe est conçue de cette manière: Un avion passe... tire de mitrailleuses, ... l'avion tombe. Chez vous: un avion passe... l'avion passe à nouveau... l'avion passe une troisième fois.»

E conclui o cineasta italiano: «C'est parfaitement vrai. Mais c'est encore trop peu. Il ne suffit pas de faire passer l'avion trois fois, il faut le faire passer vingt fois».

Esta nova atitude estética revela a modernidade contida na proposta neo-realista, pouco interessada na ilusão narrativa, e apostada, antes, na visibilidade do fenómeno a captar, na durabilidade e “eternidade” da sua natureza última, da sua “essência”. Sempre que esta proposta zavattiniana foi levada a sério, o cinema neo-realista atingiu o seu auge; pelo contrário, quando este ideal foi reduzido a propósitos mais contingentes e pragmáticos, os filmes decaíram em força e capacidade expressiva.

Um dos melhores exemplos positivos é o filme de Vittorio De Sica, *Ladrões de Bicicletas* (1948), sobre a vida de Antonio Ricci, o colador de cartazes que luta pela sobrevivência na Roma do pós-guerra, tendo de atravessar o desespero de ver ser-lhe roubada a bicicleta, objecto indispensável ao exercício da sua recente e precária profissão. É o próprio realizador quem deixa claro que o seu propósito é regenerador e pautado por uma exigência moral: considera necessário redescobrir a poesia e o lirismo da vida real, de forma a captar o seu “segredo”, os seus valores universais e humanos (De Sica, s/d, 57-59). Parte decisiva deste desejo de genuinidade é visível na opção do realizador de recusar a contratação de actores profissionais, preferindo o desempenho natural e “ingénuo” de amadores, gente franca, simples, sem quaisquer artifícios de representação, cuja presença basta – à semelhança dos chamados “modelos” defendidos por Robert Bresson (2003, 16): «Modelos: Movimento de fora para dentro. (Actores: movimento de dentro para fora). O importante não é o que me mostram mas o que me escondem, e sobretudo “o que não suspeitam que existe neles”». E adiante: «Modelo. O seu modo de ser interior. Único, inimitável» (*Idem*, 53)

Na opinião de André Bazin (1992, 315), *Ladrões de Bicicletas* é um objecto fílmico particularmente feliz, pois escapa a um certo impasse que o Neo-Realismo italiano viria a trazer ao cinema. E esse sucesso acontece porque, embora o compromisso socio-ideológico do filme, de raízes marxistas, não seja posto em causa, ele não reduz a obra à sua reivindicação política, a qual poderia remetê-la para um lugar circunstancial e, portanto, refém da sua época. Pelo contrário, ao evitar o maniqueísmo económico ou político e ao manter a sucessão dos factos num registo verdadeiro, não manipulativo, que obedece fenomenicamente ao que acontece, a sua mensagem social não é posta em evidência, fica imanente do acontecimento (o incidente insignificante, mesmo banal, do roubo de uma bicicleta), mas é tão clara que ninguém a pode ignorar e ainda menos recusá-la pois nunca é explícita como mensagem.

Assim, a potente tese social que o autor reclama, ou seja, que «no mundo em que este operário vive, os pobres, para subsistirem, têm de roubar uns aos outros» (*Idem*) não é apresentada de forma a reduzir todos os elementos a ela própria. Numa obediência de fundo à própria realidade, De Sica reforça a sua ideia pelo facto de nos dar a nós o espaço

para decidirmos sobre ela, sem que se torne necessário que tudo seja apresentado “em função” dessa ideia: «Se o garoto, no meio de uma perseguição, tem de repente vontade de urinar, urina. Se uma carga de água obriga pai e filho a abrigarem-se num portão, temos, como eles, de renunciar à busca para esperar que a chuva passe» (*Idem*, 316). E podíamos nós acrescentar: se o homem (talvez não rico mas, pelo menos, remediado), a quem Ricci acaba por roubar a bicicleta, vendo-o acompanhado por uma criança aterrorizada, perdoa o roubo e impede que levem o culpado para a prisão, nós teremos de aceitar essa evidência, menos conveniente à “tese” do filme. Porque basta-nos saber, como diz Bazin, que “podia” não ter sido assim – e que, mesmo não tendo acontecido o pior, a situação do protagonista é profundamente confrangedora e desumana – , para que toda a força da história desabe sobre nós, com a sua provocação a uma tomada de posição sobre a imensa injustiça da vida destes pobres, prisioneiros de uma circunstância irresolúvel e deixados nela sem amparo nem protecção.

No texto publicado a propósito da estreia do filme, *Bicycle Thieves*, Zavattini (s/d, 22)¹ sublinha a necessidade desta atenção autêntica ao real: «I understood that to have evaded reality had been to betray it». E acrescenta, frisando que só esta nova atitude pode dar aos factos captados toda a sua amplitude, a sua pertinência universal e definitiva:

We have passed from an unconsciously rooted mistrust of reality, an illusory and equivocal evasion, to an unlimited trust in things, facts, and people. Such a position requires us, in effect, to excavate reality, to give it a power, a communication, a series of reflexes that until recently we had never thought it had. It requires, too, a true and real interest in what is happening, a search for the most deeply hidden human values, which is why we feel that the cinema must recruit not only intelligent people but, above all, “living” souls, the morally richest people.

The cinema’s overwhelming desire to see, to analyse, its hunger for reality, is an act of concrete homage toward other people, toward what is happening and existing in the world. And, incidentally, it is what distinguishes “neorealism” from the American cinema.

É por esta razão que Zavattini considera decisivo o combate contra uma certa forma de abstracção (como veremos abaixo), contra qualquer tipo de generalização que perca de

¹ Este texto de Zavattini foi publicado na revista *Sight & Sound* (Vol 23, Nr 2; Oct-Dec 1953, p. 64-69), a partir da desgravação de uma entrevista dada pelo autor à *Rivista del Cinema Italiano*, que a publicou em Dezembro de 1952 com o título "Alcune Idee sul Cinema" (Vol 2, Dicembre 1952, p. 5-19).

vista o fundamento genuíno e humano da realidade captada. O que importa é fugir da imaginação que tende a procurar o representativo ou o simbólico e, pelo contrário, esforçar-se por analisar os pequenos factos, aparentemente banais, «en ce qu'ils ont d'humain, d'historique, de déterminant et de définitif» (Zavattini, 1954, 28). Interessa, pois, o valor que se manifesta na contingência socio-histórica mas que não se restringe a ela, estabelecendo, antes, laços naturais com o resto do mundo e tornando, desta forma, evidente essa espécie de “denominador comum” a todos os homens e mulheres, a todos os tempos e lugares.

3. Predomínio do concreto sobre o abstracto

Qual é, afinal, o objecto último do Neo-Realismo zavattiniano? O estudo do próprio ser humano, o desejo e a necessidade de o conhecer, utilizando para isso o meio mais directo e mais imediato, aquele que mais se assemelha ao puro olhar: a lente e a linguagem cinematográficas, usadas de forma atenta e leal. «Nous travaillons donc pour sortir des abstractions» (*Idem*, 26). E qual a forma mais eficaz de fazê-lo? Sair para a rua, ir ao encontro das pessoas concretas, do mundo real, da sua vibração singular e autêntica.

Zavattini (1954, 28) chega a fazer a afirmação mais radical, aquela onde desponta toda a intensidade da pretensão humanista e redentora da sua proposta artística:

Je crois assez fermement que le monde continue à aller mal parce qu'on ne connaît pas la réalité: et la tâche la plus authentique d'un homme d'aujourd'hui consiste à s'engager pour résoudre le mieux qu'il pourra le problème de la connaissance de la réalité. C'est pourquoi la nécessité la plus urgente de notre temps est l'attention sociale.

Porém, é precisamente aqui que radica grande parte da originalidade e da ética do pensamento de Zavattini, que se esforça constantemente por deixar claro que nenhum tipo de ideologia – mesmo aquela onde radica o seu próprio credo político, estético e existencial – deve “forçar” a realidade a submeter-se-lhe. Não lhe interessa, por isso, defender “o esfomeado”, “o humilhado”, “o pobre”, “o injustiçado”, mas sim conhecer “aquela” pessoa concreta na sua luta real:

(...) cette attention doit être directe, comme je l'ai dit, et ne pas se manifester à travers des apologues plus ou moins réussis. Un affamé, un humilié, il faut le montrer avec son nom et son prénom, et ne pas raconter une histoire où il y a un affamé ou un humilié, car à ce moment tout change, tous est moins efficace, moins moral (*Idem*, 28).

Não admira, pois, que o discurso zavattiniano seja sempre marcadamente interpelativo, chamando os espectadores a uma participação activa num projecto humanista e ideal, a um agir “aqui e agora”. O cinema, enquanto arte que, na acepção tarkovskiana, “esculpe o tempo”, afigurou-se-lhe ser o instrumento ideal para essa verdadeira revolução, ao reproduzir a própria dinâmica da realidade, a fisicidade do viver humano, e portanto também o seu carácter sempre misteriosamente surpreendente e persuasivo, carregado de sugestividade e de emoção. Assim como exclamava Robert Bresson (2003, 101): «'Como é extraordinário, não é?, que um homem seja um homem!' É talvez o que dizem câmara e gravador perante G (modelo)», também exortava Cesare Zavattini (1954, 30):

Le moment est venu de dire aux spectateurs que c'est eux les vrais protagonistes de la vie. Le résultat sera un rappel constant de la responsabilité et de la dignité de chaque être humain. Telle est l'ambition du néo-réalisme: fortifier tout le monde, donner à chacun la conscience qu'il est un homme.

A dimensão concreta desta concepção artística encontra o seu ponto mais claro naquilo a que o próprio Zavattini chamou um “cinema de encontro”, num sentido que também se aproxima daquele que foi defendido por Robert Bresson (2003, 91): «Filmar um filme é ir a um encontro. Nada de inesperado que não seja secretamente esperado por ti». Aliás, esta dimensão da espera – tanto no sentido existencial quanto no estético – foi sublinhada por outros realizadores, de entre os quais faz sentido lembrar aqui Roberto Rossellini, que acreditava ser a espera a condição privilegiada para indagar o real, como é particularmente evidente no seu filme *Paisà* (1946).

Outros autores, como por exemplo a escritora norte-americana Flannery O'Connor, sublinharam a importância de se compreender como a natureza profunda das artes estruturalmente narrativas (i.e., nas quais toma forma a temporalidade enquanto visibilidade da transformação, que é o caso do cinema e de grande parte da literatura) radica precisamente nessa dimensão concreta que caracteriza qualquer “história”: «I think

we have to begin thinking about stories at a much more fundamental level, so I want to talk about one quality of fiction which I think is its least common denominator – the fact that it is concrete» (O'Connor, 1997, 67-68). E continuando, ao dirigir-se a um grupo de pessoas que eram, na sua maioria, aspirantes a escritores, advertia sobre os riscos da abstractização da narrativa:

The beginning of human knowledge is through the senses, and the fiction writer begins where human perception begins. He appeals through the senses, and you cannot appeal to the senses with abstractions. It is a good deal easier for most people to state an abstract idea than to describe and thus re-create some object that they actually see. But the world of the fiction writer is full of matter, and this is what the beginning fiction writers are very loath to create. They are concerned primarily with unfleshed ideas and emotions. They are apt to be reformers and to want to write because they are possessed not by a story but by the bare bones of some abstract notion. They are conscious of problems, not of people, of questions and issues, not of the texture of existence, of case histories and of everything that has a sociological smack, instead of with all those concrete details of life that make actual the mystery of our position on earth.

Também Zavattini – que, não o esqueçamos, se definia como escritor cinematográfico – manifestou o seu desejo de lidar com “pessoas” e com “factos”, ou seja, com a “textura da existência”, acreditando ser essa a via que poderia levar o cinema a atingir a sua máxima potência enquanto instrumento de revelação do real, de uma realidade actual e concreta, olhada e estudada atentamente: «(...) car les faits ne révèlent leur force imaginative naturelle que lorsqu'ils sont étudiés et approfondis. Ce n'est qu'alors qu'ils deviennent spectacle car ils sont revelation» (Zavattini, 1954, 31).

Em jeito de conclusão, vale a pena lembrar o teórico e historiador do cinema David Bordwell, quando, a propósito de outro cineasta (Carl Dreyer), afirma que é característica do pensamento autenticamente artístico a capacidade de levantar questões de fundo, de expôr problemas, de inaugurar caminhos de reflexão teórica: «an artist opens up a field of problems, launches a theoretical excursion into some possibilities» (Bordwell, 1998, 199). Zavattini teve essa capacidade de problematizar e abrir caminhos, foi pensador e foi artista; a sua contribuição para o mundo do cinema foi decisiva em Itália e teve repercussões em toda a Europa, algumas das quais podemos atestar ainda hoje. O “sistema” que propunha teve inegável importância na renovação do cinema internacional

a partir dos anos 50, como bem lembra Guglielmo Moneti, que destaca a modernidade da sua proposta (1992, 142):

Zavattini é “moderno” em sentido próprio e original, se por “moderno” cinematográfico – levando às suas consequências lógicas a linha explicitada por André Bazin e praticada pelos maiores cineastas da *Nouvelle Vague* e por autores italianos como Rossellini e Antonioni – entendermos um estilo que conjuga simultaneamente a recuperação da natureza “reprodutiva” do meio cinematográfico e uma forte dimensão metalinguística, ou seja, a auto-reflexão do cinema sobre si mesmo².

O cinema era encarado por Zavattini, acima de tudo, como forma de conhecimento, e o Neo-Realismo como batalha estético-existencial, ideal humanista a perseguir. A sua preocupação era sumamente moral – «The moral, like the artistic, problem lies in being able to observe reality, not to extract fictions from it» (Zavattini, s/d, 26) –, pelo que não deixa de ser pertinente e até perturbador lembrar, como contava Ibarrola, que o pintor Cesare Zavattini, tido por homem não crente, desenhava obsessivamente figuras de padres, papas, de Cristos crucificados e muitos funerais: o seu “gesto” criativo continha uma inegável sacralidade e o seu incansável trabalho foi marcado por essa “oferta” pessoal e escatológica, enquanto artista “ao serviço” de outros artistas, autor de argumentos cinematográficos – esses objectos tão voláteis e passageiros –, destinados a uma metamorfose que, levada a cabo por outros, ganharam eternidade.

Bibliografia

Aumont, Jacques, *Les Théories des Cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2015.

Bazin, André, *O Que É o Cinema?* Lisboa, Livros Horizonte, 1992.

Bordwell, David, *The Films of Carl Theodor Dreyer*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1998.

Bresson, Robert, *Notas Sobre o Cinematógrafo*, Porto, Elementos Sudoeste, 2003.

De Sica, Vittorio, “My Secret”, *Bicycle Thieves*, s/l, s/d.

Fontanella, Luigi (curador), *Pasolini Rilegge Pasolini. Intervista con Giuseppe Cardillo*, Milano, Archinto, 2005.

Graça, André Rui; Baggio, Eduardo Tulio; Penafria, Manuela, “Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema”, *Revista Científica/FAP* 12 (Curitiba, jan./jun. 2015) p. 19-32.

Ibarrola, J. M. Alonso, “Recordando a Cesare Zavattini: medio siglo en mi memoria”, *Nikel Odeon* 15 (Madrid, Verão 1999) p. 118.

Moneti, Guglielmo, *Lessico Zavattiniano : Parole e Idee Su Cinema e Dintorni*, Venezia, Marsilio, 1992.

O'Connor, Flannery, *Mystery and Manners: Occasional Prose* (ed. Sally and Robert Fitzgerald), New York, The Noonday Press, 1997 [1ª edição 1969].

Sadoul, Georges, *Histoire du Cinéma Mondial* (Preface de Henri Langlois), Paris, Flammarion, 1949.

Zavattini, Cesare, “Thèses sur le Néo-Réalisme”, *Cahiers du Cinema* 33 (Paris, Mar. 1954) p. 24-31.

Zavattini, Cesare, “Some ideas on the cinema”, *Bicycle Thieves*, s/l, s/d. Texto publicado in *Sight & Sound*, vol 23, Oct-Dec 1953, p. 64-69, a partir da entrevista dada pelo autor à *Rivista del Cinema Italiano*, “Alcune Idee sul Cinema”, vol 2, Dicembre 1952, p. 5-19.

Filmografia

De Sica, Vittorio (dir.). *Ladri di Biciclette*. Itália, 1948, 35mm, p&b, 93’.