

## QUE FAZER? A PERGUNTA E AS FORMAS DE RESISTÊNCIA NO ROMANCE *FONTAMARA* DE IGNAZIO SILONE E NO FILME DE CARLO LIZZANI

Gabriela Kvacek BETELLA  
Universidade Estadual Paulista – UNESP  
[gabrielakvacek@uol.com.br](mailto:gabrielakvacek@uol.com.br)

**Resumo:** Com a ampliação de seus domínios, a historiografia passou a favorecer linhas de pesquisa como a história das mentalidades, em que as sociedades são vistas a partir das suas representações em determinados momentos históricos. Ao estimular o campo da história do imaginário, esse procedimento também pôde modificar o sentido do documento, categoria que passou a incluir fontes literárias escritas e orais, ilustrações, sons, imagens, assim como incorporou a crítica desse material, assumindo a análise das condições de sua produção. A partir de uma obra como *Fontamara*, romance escrito por Ignazio Silone em 1930 e publicado em 1933, capaz de avaliar a condição dos homens da terra e estabelecer a crítica do regime totalitário, podemos estudar as relações entre o texto literário, o momento da produção e as diferentes formas de recepção, entre as quais a adaptação da obra para o cinema, realizada por Carlo Lizzani em 1980. Nos dois momentos, a trama revela fenômenos que atravessam os tempos, como o sofrimento pela falta de meios e a repressão das liberdades, ao lado das formas de resistência.

**Palavras-chave:** *Fontamara*; Ignazio Silone; Carlo Lizzani; história e audiovisual

### 1. Introdução

Ignazio Silone<sup>1</sup> terminou de escrever *Fontamara* em 1930. O romance foi publicado na Suíça em 1933, em alemão. Houve uma edição em italiano de 1934, que saiu somente no exterior. Em 1945 a obra começou a ser publicada na Itália pela primeira vez, em capítulos, numa revista semanal. O volume sai em 1947 pela editora Faro di Roma, com alterações sobre a forma original. Em 1949 o autor realiza nova revisão para o que será a terceira e definitiva versão do livro. O ponto de partida da trama é a narrativa de três camponeses (ou *cafoni*) sobre os abusos cometidos pelo menos desde 1927 por várias instâncias do poder na aldeia deles, em Abruzzo, terra natal de Silone. Esses personagens teriam relatado suas experiências ao autor no exílio, estratégia narrativa que permitiu um trabalho intenso com a estrutura, que desenvolve o relato de três personagens em sequência, com sutis marcas das vozes narrantes, e com a linguagem do romance, que absorve a fala regional e mimetiza com ironia algumas discrepâncias entre os personagens. Em síntese, no romance se manifestam arquivos da memória autobiográfica do autor ao lado da avaliação da condição dos *cafoni* e da crítica ao regime totalitário.

---

<sup>1</sup> Ignazio Silone foi pseudônimo e posteriormente nome legal de Secondo (Secondino) Tranquilli (Pescina, 1900-Genebra, 1978), escritor preocupado com a condição de seus conterrâneos da província de Aquila, região de Abruzzo, com a juventude abalada pelo devastador terremoto de 1915, no qual morreram vários familiares, inclusive a mãe já viúva. Logo em 1917 Silone partiu para Roma e se inscreveu na Unione Giovanile Socialista, mantendo a opção política que fizera antes ao defender os camponeses. Participou da fundação do Partido Comunista d'Italia, sofreu prisões e viveu no exílio em diferentes períodos. Após significativa participação nas atividades do partido, é expulso sob acusação de ser trotskista, em 1931. Permaneceu na Suíça desde 1930 e ali escreveu seu primeiro romance, *Fontamara*. Produziu diversos romances e ensaios, tendo voltado a viver na Itália em 1944. Foi eleito em 1946 pelo PSIUP (Partito Socialista Italiano dell'Unità Proletaria)

O filme de Carlo Lizzani<sup>2</sup>, lançado em 1980 e rodado entre os montes de Abruzzo, assimila nos diálogos elementos do dialeto marsicano e opta por nova roupagem de ponto de vista, investindo na dramaticidade potencializada pela canção de abertura, interpretada pela voz feminina acompanhada pela orquestra napolitana. Berardo Viola, uma espécie de personagem-símbolo e porta-voz cujas ações representam as de seus conterrâneos, eleva-se a protagonista no filme e ganha a interpretação marcante de Michele Placido. Berardo concentra as esperanças de justiça dos *cafoni*, e passa da busca pela conquista individual para a franca atitude contra as expedições punitivas dos *camicie nere* e toda uma série de ameaças que seguem os primeiros fatos significativos da trama, a privação de energia elétrica e o desvio da água na aldeia de Fontamara. O filme torna Berardo um novo Cristo sacrificado em favor dos camponeses, aos quais transmitiu sua ânsia de revolta. Muito do sentido cristão atribuído ao romance foi comentado através da análise da trajetória de Berardo, por vários críticos. Pensamos, no entanto, na transmissão da experiência e na conquista para os fontamareneses, estampada no jornal impresso por eles ao final da trama, com o título leninista “Que fazer?” – como se o ressoar da desesperança pudesse estimular alguma reação, quiçá inclusive nos espectadores.

Este trabalho integra uma pesquisa sobre romances antifascistas e suas adaptações para o cinema. Além de *Fontamara*, de Ignazio Silone, analisamos *Cristo si è fermato a Eboli* (*Cristo parou em Eboli*) de Carlo Levi (1902-1975), e *Cronache di poveri amanti* (*História de pobres amantes*), de Vasco Pratolini (1913-1991), com suas respectivas adaptações para o cinema, realizadas por Francesco Rosi e Carlo Lizzani. As narrativas são obras-chave na carreira dos escritores, destacando a posição assumida de radiografia de momentos decisivos dos vinte anos de arbítrio, repressão e iniquidade fascista no ambiente rude do sul da Itália, nos dois primeiros casos, e numa rua de habitações simples da cidade de Firenze.

As três histórias retomadas pelo cinema voltam ao passado fascista dos anos de 1920 e 1930, reconstituindo-o através de contextos diferentes e misturando ficção e confissão em diferentes níveis de intensidade. O abandono das populações do sul do país e as arbitrariedades às quais estão submetidos os camponeses aflora nas linhas de *Fontamara*, num relato vivaz que denuncia a proximidade no tempo entre os fatos (a narrativa se baseia em acontecimentos de que Silone teria tido notícia, a despeito de conter elementos colhidos das lembranças de juventude) e o romance. Carlo Levi, por sua vez, denuncia a miséria, a extenuação e a vida que resiste em outra localidade meridional, porém se baseia na experiência real de exilado entre 1935-1936, retomada no discurso que parece carregar o efeito do impacto daquela realidade, acumulado durante uma década até a escrita e publicação do romance. Por fim, Vasco Pratolini recria ruas de Firenze com a ajuda da memória da sua infância, época em que residiu em Via del Corno, a pequena rua da cidade de Dante Alighieri. A trama, no entanto, se constitui de personagens fortemente simbólicos, criados para expor um passado em que os moradores de uma rua constituíam uma população reprimida pelas forças do poder, e suas atitudes, em muitas passagens descritas como a apresentação de um coral, manifestam diversas consequências do sufocamento das personagens.

Os objetivos de nossa análise voltam-se para as atitudes intelectuais dispostas a dar conta de muitas discrepâncias nacionais e a oferecer substrato estético para posições de

---

<sup>2</sup> O diretor, historiador e crítico de cinema Carlo Lizzani (Roma, 1922-2013) iniciou sua carreira como roteirista e assistente de direção dos mestres neorealistas Giuseppe de Santis, Roberto Rossellini e Alberto Lattuada, quando começou a praticar a nova linguagem que detinha boa parte do impacto causado pela escola neorrealista italiana. Seu primeiro filme como diretor (*Achtung! Banditi!*, 1951) se efetiva com a necessidade de rever a Resistência italiana durante a segunda guerra, enquadrá-la num contexto histórico e social para entender alguns episódios do conflito. Perseguindo a tentativa de apreender a complexidade de um mundo em pleno “breve século XX”, vários filmes de Lizzani recorrem a romances e podem servir como exemplos da apropriação do literário para produção de um novo significado no momento da realização cinematográfica, contexto que também é levado em conta na nova concepção estética até suas últimas produções.

resistência, em alguns casos, e de renovação dos ideais, em outros. O exame das soluções de escritores e diretores considera algumas características da literatura neorrealista, incluindo o papel do regionalismo no sistema literário italiano. Também procuramos refletir sobre a herança do cinema neorrealista e sobre as capacidades atingidas pela leitura de uma obra literária e de uma época, promovida pela obra cinematográfica.

No que diz respeito às possibilidades que o audiovisual oferece para a pesquisa histórica, é possível considerar o cinema como “novo objeto” pelo menos desde os anos de 1970, quando a *Nouvelle histoire* relativizou a importância do fato histórico, estimulando as visões que consideram a objetividade sem tomá-la como pura submissão aos fatos. Mais que isso, o cinema passou a ser incorporado ao fazer histórico e, embora o filme apresente suas próprias tensões e exerça uma mediação, a dimensão imagética contribui para o entendimento do passado e para o debate histórico através da recuperação da análise fílmica.

Nos últimos anos, os estudos literários têm recebido contribuições significativas de outras áreas do conhecimento, especialmente das Ciências Humanas. Hoje em dia, graças às novas abordagens sobre o texto literário, é possível dizer que a imagem literária não ilustra nem reproduz a realidade, ela é uma reconstrução, uma transfiguração a partir de mecanismos próprios de linguagem, produzida num dado momento histórico. Para o historiador, a utilização da literatura requer um processo de educação da leitura para possibilitar o aproveitamento de fontes que, após os debates que permitiram a reflexão da história sobre seus métodos, tornaram-se cada vez mais diversificadas. A renovação da historiografia ampliou os domínios tradicionais, favorecendo as linhas da história das mentalidades, através da análise das sociedades a partir das representações delas em determinados momentos históricos. Além de estimular o aproveitamento do imaginário, esse procedimento renovado da historiografia também pôde ampliar o sentido do documento (incluindo as fontes escritas, ilustradas, sonoras, de imagens) e adotar a crítica dele, assumindo a análise das condições de sua produção.

No estudo de uma obra como *Fontamara*, é possível estabelecer relações com o momento histórico da produção. Em 1980, o filme de Lizzani se remete à leitura que Silone havia realizado em 1930, quando repassava os fatos do final da década de 1920. Cada contexto de produção, tanto do romance quanto do filme, é pensado de maneira a avaliar a incorporação do presente e os modos de entender o passado, em cada caso. Pode-se refletir sobre os fenômenos que atravessam vários períodos da história italiana, como a opressão e o sofrimento pela falta de meios materiais nas regiões miseráveis, bem como a repressão das liberdades exercida pelo regime fascista entre 1925 e 1945, ao lado de formas de resistência capazes de desafiar a perplexidade com ações e palavras. As narrativas de Silone trazem suporte para análises que pretendem entender a estrutura literária segundo a concepção do texto a partir do contexto e, mais que isso, as situações e personagens criadas pelo autor abruzzese estimulam as questões que envolvem a identidade e o destino de um povo. Afinal, a função determinante da existência da obra literária deve estar voltada para isso.

## **2. Particular e universal nos fatos de Fontamara**

O primeiro e mais celebrado romance de Silone já indicava esse caminho identitário. *Fontamara* tem um caráter coletivo, é passado quase por uma musicalidade coral e sua mensagem corajosa e provocativa traz o conflito de classes sem aparência de credo ideológico. A narrativa se comporta como reivindicação amadurecida pela consciência das personagens. O conteúdo do relato de três narradores é compartilhado com as memórias de Silone que, exilado, recompunha-se e reconstituía a vida camponesa, o verdadeiro cosmos,

nas palavras do narrador-autor no prefácio. A familiaridade com os fatos e espaços e, portanto, a particularização da aldeia, aparece fundida à universalização:

Aos que veem Fontamara de longe, do Distrito do Fucino, o povoado parece um rebanho de ovelhas escuras e o campanário, um pastor. Uma aldeia, enfim, como muitas outras; mas para quem ali nasce e cresce, o cosmos. Toda a história universal passa-se lá: nascimentos, mortes, amores, ódios, invejas, lutas, desesperanças.

Não haveria nada mais a se dizer sobre Fontamara, se não tivessem ocorrido os estranhos acontecimentos que estou para contar. Lá vivi os primeiros vinte anos de minha vida e não saberia mais o que lhes contar. (SILONE, 2003, p. 21)

O caráter de universalidade poderia ofuscar as particularidades locais. A habilidade de manipulação literária da realidade imediata, a saber, a presença viva da pequena aldeia na composição e em toda a textura do romance não merece ser esquecida. Assim, a representação artística só se formaliza quando os aspectos mais particulares se manifestam. Antes de qualquer proclamação de narrativa universal, moderna ou mesmo pós-moderna, o primeiro romance de Ignazio Silone está mais plantado em seu país (embora tenha sido escrito no exterior) do que na tradição literária ocidental, ainda que seja introduzido por um “prefácio fabuloso”, a explicar e justificar o sentido de “fábula” criado por Silone. No terreno da forma, a criação ficcional apoiada na trama engenhosa mascara o autor e sua voz com todas as vozes do romance. Procedimento louvável e disfarce criativo para o homem comprometido tanto com a busca pela igualdade através da denúncia dos problemas de sua terra, quanto com uma forma de representação que integralizasse a prática de tornar a palavra expressão ao alcance de todos, com a renovação da narrativa oral como intercâmbio de experiências.

O universo criado para a trama simula a sociedade como um todo, afronta os relatos produzidos pelo Estado e se debate contra as dificuldades de publicação do romance, lido pelos italianos somente nos anos de 1940. Estão presentes a inadequação e a resistência dos camponeses ao regime fascista, ainda que permaneçam abaixo de tudo na sociedade italiana, noção que os próprios homens simples esboçam, demonstrando consciência das desigualdades e da exploração a que estão sujeitos, numa das passagens mais conhecidos do livro, em que o *cafone* Michele Zompa responde à arrogância do *cavaliere* Pelino construindo imagens poderosas para explicar a condição de sua gente:

[Pelino] Parecia um galinho de briga. Zompa continuou por um tempo a chupar o cachimbo apagado, depois cuspiu no chão e respondeu-lhe, com paciência:

“Veja”, disse-lhe, “na cidade acontecem muitos fatos. Na cidade, acontecem muitos casos. Todo dia acontece pelo menos um fato. Todo dia, dizem, sai um jornal e conta, pelo menos, um fato novo. No final de um ano, quantos fatos são? Centenas e centenas. No final de vários anos, quantos fatos são? Milhares e milhares. Imagine, como pode um cafone, um pobre camponês, um pobre verme da terra, conhecer todos esses fatos? Não pode. Mas uma coisa são os fatos, outra é quem comanda. Os fatos mudam todos os dias, mas quem manda não. A autoridade é sempre a mesma.”

“E as hierarquias?”, perguntou o forasteiro.

Mas não sabíamos o que significava aquela estranha palavra. O cidadão precisou repeti-la várias vezes e usando outros termos.

E Michele explicou pacientemente a nossa ideia: “Acima de todos está Deus, Dono do céu. Isso todo mundo sabe.

“Depois vem o príncipe Torlonia, dono da terra.

“Depois vêm os guardas do príncipe.

“Depois vêm os cães dos guardas do príncipe.

“Depois, nada.

“Depois, ainda nada.

“Depois vêm os *cafoni*.

“E pode-se dizer que é o fim.”

“Mas as autoridades, onde você as coloca?”, disse ainda mais irritado o forasteiro.

“As autoridades”, interveio Pôncio Pilatos para explicar, “dividem-se entre o terceiro e o quarto lugares. Segundo o pagamento. O quarto lugar (aquele dos cães) é imenso. Isso todo mundo sabe.” (SILONE, 2003, p. 44)

No filme de Lizzani, essas falas são acrescidas de algumas frases mais provocativas, como “Um governo é sempre composto de ladrões” e “Para os *cafoni* é melhor que o governo seja composto de um só ladrão, do que por quinhentos deles. Porque um ladrão, por maior que seja, come sempre menos que quinhentos ladrões pequenos e famintos”, ditas por outro personagem no início do discurso que introduz a explicação da hierarquia.

A propósito, a cena se passa na cantina de Marietta, onde há luz elétrica e os homens se reúnem para comer, beber, conversar e, no caso do sapateiro Baldissera, trabalhar. Ao contrário do romance, em que o narrador e Michele Zompa estão sentados numa mesa na rua, o interior do ambiente abriga os diálogos, divididos no filme entre mais personagens. As falas de Zompa no romance passam a ser ditas por dois personagens diferentes: a primeira parte por De Santis e a segunda por Zompa. A iluminação precisa ser destacada, pois a cantina parece concentrar muito das condições, das dificuldades e do sofrimento. Há algo da tela *Aardappeleters (Os camponeses comendo batatas)*, de Vincent van Gogh, finalizado em 1885, na ambientação e em algumas expressões dos frequentadores da taberna, referência que parece óbvia e bastante citada nesse tipo de cenário no cinema, porém válida se pensamos na falta de meios e especialmente de soluções para os *cafoni*. As características rudes das cenas de aldeia, bastante exploradas pelo pintor holandês na sua fase influenciada por Jean-François Millet (1814-1875), dimensionam a intensidade dramática que o filme aproveita, abusando dos tons escuros e da luminosidade quase barroca. Vale lembrar que van Gogh opera uma espécie de revisão sobre a obra de Millet, fazendo prevalecer os traços rudes nas figuras humanas e os tons escuros do mundo camponês. No filme de Lizzani, a rudeza da imagem antecipa a interpretação das falas e dos gestos que observamos. Só resta a homens como De Santis e Zompa, confinados a tanta escassez, a consciência da estrutura social à qual pertencem. Cabe destacar, ainda, a teatralidade da interpretação de Enzo Monteduro, ao encarnar Michele Zompa e sua definição para a escala social em Fontamara.

Por meio da imaginação dos *cafoni* afloram uma série de simbologias e verdades históricas, como se a experiência tivesse assimilado as categorias sociais exaustivamente comentadas pelos círculos intelectuais de esquerda. O prefácio do romance é claro, por exemplo, ao definir a classe mais alta que domina o lugar desde pelo menos o século XIX. Antes de contar algo da trajetória que os fez conquistar a terra, a comparação é também imagética e sensível:

A obscura história dos fontamarenes é uma monótona via-sacra de *cafoni* famintos de terra e que, por várias gerações, suam sangue de manhã à noite para aumentar um minúsculo e estéril patrimônio, sem sucesso; mas a sorte dos Torlognes, ao contrário, é bem diferente. Nenhum Torlogne jamais tocou a terra, nem por passatempo, e, no entanto, hoje, possuem extensões intermináveis de terra, um reino lucrativo com dezena de milhares de hectares. (SILONE, 2003, p. 24)

Os vinhedos são, frequentemente, infestados por doenças, e a uva não chega à completa maturação; para impedir que congele com as primeiras neves, é colhida às pressas no final de outubro e dela faz-se um vinho ácido como uma limonada, que é consumido, na maioria das vezes, por aqueles que o produzem. (SILONE, 2003, p. 24)

A partir da criação de um meio aparentemente alienado, temos a dimensão do que desaba sobre essa gente e do que é capaz de minar aquelas pessoas no enquadramento da vida camponesa num amplo esquema social, de forma mais aguda quando tomamos a história do começo ao fim.

Silone não conta a história diretamente. O autor engendra uma narrativa cujo ponto de vista vem dos três *cafoni*, pai, mãe e filho que viajam de Fontamara e que o autor imagina terem se apresentado uma noite em sua porta, na Suíça. O expediente narrativo representa alguma inovação sobre as estratégias de impessoalidade canônicas e também representa uma solução para a autenticidade dos testemunhos. Os fatos quase inacreditáveis que são narrados são autenticados pelas pessoas que os presenciaram diretamente. Além disso, os depoimentos que constituem os capítulos do romance insistem na necessidade de utilizar as variantes das ações de entender e explicar, reproduzindo a carência dos camponeses.

A trama de *Fontamara* é relativamente simples, o tempo é 1927 e o espaço, um vilarejo que há séculos é atravessado pela miséria e depreciado pelo governo, que tolhe a luz elétrica porque os habitantes não pagam contas. Os proprietários também abusam, desviando o curso de um riacho. O sentimento religioso não abandona os camponeses, enquanto um “amigo do povo”, o prefeito fascista, trai seus concidadãos e está como sempre esteve, ao lado dos poderosos. Em Berardo Viola são depositadas as esperanças de justiça de todos, mas ele não possui nem o preparo nem a estatura de um líder de oposição. O rapaz quer cuidar de alguma terra e se casar com Elvira, por isso deixa Fontamara e parte para Roma em busca de trabalho na companhia de Antonio, o jovem que é um dos narradores do romance. Enganado e maltratado, Berardo encontra o *Sconosciuto*, ativista clandestino. Preso pela suspeita de distribuir jornais proibidos, Berardo é torturado e não revela o que a polícia quer saber sobre o *Sconosciuto*. Enquanto isso, Fontamara é devassada pela fúria de uma esquadrilha fascista e Elvira, perturbada por ter assistido ao estupro de uma jovem, parte em pererinação, da qual não retorna viva. Berardo confessa ser o *Sconosciuto*, se sacrifica para que os conterrâneos possam continuar a empreitada de publicar um jornal com as denúncias de suas mazelas, primeiro degrau do amadurecimento político de toda uma comunidade, o primeiro passo para uma tomada de consciência da realidade social. A polícia declara que Berardo se enforcara na prisão, com auxílio do testemunho de Antonio, forçado a assinar um depoimento. Em Fontamara, sai o jornal *Che fare?* Publicaram-se quinhentas cópias, para distribuição também nos vilarejos próximos.

### 3. De volta a Fontamara

*Fontamara* de Lizzani aparece cerca de cinquenta anos depois de o romance ter sido escrito. Se o primeiro pós-guerra pedia uma relação com a realidade e a necessidade de documentar a situação de conflito imanente com o olhar direcionado para o futuro, o retorno aos problemas meridionais através do romance de Silone marcava uma reflexão importante do período desde 1968 e até para as décadas de 1970 e 1980. Assinalava a atitude de repensar o que se havia refletido sobre o *mezzogiorno*, sobre o abandono das regiões a partir das próprias formas de representação. O filme de Lizzani surge no momento em que ainda valia a pena perguntar o que não foi feito contra a perpetuação da divisão entre *agrari e padroni*, separação que mesmo as imagens do cinema italiano já havia tocado. Os contrastes do

passado e de um regime repressor são filtrados pelas imagens que ajudam a compreender as contradições do presente dos anos de 1980, marcados pela desilusão com o desenvolvimento econômico e social, e especialmente atravessados pelo medo imposto pela criminalidade. Lizzani registra no trabalho com *Fontamara*, de certo modo, a origem dessas transformações e não se priva de pensar a utopia, assim como não havia se privado de pensar, em 1951, com *Achtung! Banditi!*, a temática da Resistência enquanto o país havia restaurado desde 1948 as forças conservadoras. Nesse ano, grande parte daqueles que haviam votado no partido liberal, na direita ou nos partidos de centro em 1946 (eleições para a Assembléia Constituinte), assustam-se com a possibilidade de vitória da frente popular (comunistas e socialistas) e votam na Democracia Cristã. Em janeiro de 1947, o partido socialista havia se dividido: o PSIUP junta-se ao PCI para formar a frente popular; o PSLI, após as eleições de 1948, é convidado juntamente com os partidos liberal e republicano para integrar o governo De Gasperi.

Se a adaptação cinematográfica de *Fontamara* teve que esperar, isso não se deveu às mesmas causas da entrada tardia do romance na Itália e na narrativa contemporânea contemplada pela crítica. Ignazio Silone foi perseguido pelo regime fascista, primeiro como comunista, depois como socialista independente. Embora tenha protagonizado um caso curioso de hostilização cultural, o autor teve seu principal romance elevado a símbolo da redescoberta do mundo camponês numa época em que o cinema também apresentava *L'albero degli zoccoli* (*A árvore dos tamancos*, Ermanno Olmi, 1978) e *Cristo si è fermato a Eboli* (Francesco Rosi, 1979).

O roteiro de *Fontamara* foi escrito por Lucio de Caro e Carlo Lizzani, que buscaram a autenticidade também objeto dos cenários de Abruzzo, captados pela câmera em sua rusticidade, tanto nos planos abertos quanto nos interiores, seja nas ações coletivas, seja nos gestos individuais. A dramaticidade recorre ao cinema social dos anos de 1950, no qual o estilo é marcado pela emoção imediata, para a qual contribuem a música de Roberto De Simone e a fotografia de Mario Vulpiani.

Quando Lizzani renuncia à perspectiva dos três narradores do romance, condensa as visões numa única voz (marcando-a em *off*) e parece ter viabilizado no filme o que Silone tentou sublimar no romance. Para Tullio Kezich (1983), o roteiro de *Fontamara* não recuperou a narrativa a três vozes “da qual emerge um exaustivo quadro da condição camponesa nos tempos do fascismo sobre os montes do Fucino”. De modo análogo, o diretor oferece ao personagem Berardo Viola, numa escalada rápida, o posto de protagonista. Além disso, Berardo serve como uma espécie de elo entre a primeira e a segunda parte do filme. Assim, o rapaz aparece integrado ao panorama de miséria e injustiça que, nos anos de 1930, era o único horizonte sob o qual se moviam os *cafoni*. Em seguida, Berardo conduz o drama individual do *cafone* na grande cidade, do perseguido e injustiçado, do homem que perde os ideais diante das atrocidades consequentes dos métodos da polícia fascista. As duas partes contrastam dois tipos de cenário, a saber, a imensidão dos panoramas montanheses de Abruzzo e as molduras romanas nos cenários de pouca dimensão, de modo a intensificar a angústia do oprimido.

A miséria e a injustiça, portanto, estão presentes no filme como acentos neorrealistas através dos “fatos imprevistos e incompreensíveis”: o corte da luz elétrica, o embuste dos moradores da aldeia vizinha, que mandam um asno vestido de paramentos para os fontamarezes que esperavam um pároco, o roubo da água, a esquadra fascista que violenta as mulheres e humilha os homens, a morte de Elvira em sua peregrinação, o sacrifício de Berardo para que o amigo mais jovem sobreviva e possa fazer alguma coisa por sua gente. Vale lembrar que, no romance, Antonio sobrevive para contar a última parte da história. Como não assume esta função no filme, sua liberdade é canalizada para o epílogo, no qual a atenção recai sobre a utilização da palavra pela coletividade, através da composição do jornal.

Se alinhar a filmografia de Carlo Lizzani significasse contar a história da Itália, algumas sequências de seus filmes poderiam servir de referência e motivo de reflexão para momentos decisivos da vida nacional. Dizendo de outro modo, boa parte da obra do cineasta pode ser elencada para constituir um panorama cobrindo o longo período desde o final do século XIX ao século XX quase na sua completude. Com devotado trabalho de pesquisa sobre documentação rigorosamente recolhida, episódios ao redor do *Risorgimento* como a insurreição milanesa de 1848, livremente adaptada de *La memoria dei fiumi*, de Nino Majellaro para a produção televisiva *Le cinque giornate di Milano* (2004) e *L'amante di Gramigna* (1968), adaptado de uma novela de Giovanni Verga com o fundo histórico do *brigantaggio*, formariam o início do panorama. Ele passa por uma amostra da nobreza e monarquia italiana durante os anos de 1910 até 1946 através da série televisiva *Maria José: l'ultima regina* (*Decadência de um império: a última rainha*, 2001), adaptada de *Regina*, de Nicola Badalucco e atravessa os anos de 1920 e 1930 com *Cronache di poveri amanti* (*Os amantes de Florença*, 1953), *Fontamara* (1980) e *Un'isola* (1986), cobrindo os anos do fascismo e seus efeitos sobre a população confinada numa rua de Florença, sobre camponeses marginalizados pelo regime numa região do sul do país e através da biografia de Giorgio Amendola, respectivamente.

Tempo e espaço são elementos significativos no recorte que nos interessa para a obra de Lizzani. O final dos anos de 1930 e os anos de 1940 são mapeados por um maior número de filmes. Lizzani se concentra nesse período para revelar sua visão sobre a Resistência e o final da Segunda Guerra. Por outro lado, o chamado *mezzogiorno* (termo que indica normalmente o sul da Itália nos assuntos relativos à Economia, Política e Ciências Sociais) o abandono de esforços para o desenvolvimento sempre foi um assunto explorado pela ficção de um modo geral, inclusive pelo cinema. A distribuição irregular de propriedade e a miséria se colocavam no contrapeso das lutas operárias e da política do Partido Comunista Italiano no final dos anos de 1950, quando Carlo Lizzani realiza um documentário sobre as ocupações dos territórios agrícolas do ângulo de quem trabalhava a terra de fato. *Fontamara* não deixa de atualizar, de certo modo, as mesmas questões.

Assim agrupados, os filmes de Lizzani parecem querer cumprir o dever da memória, oferecendo ao espectador um quadro extenso dos episódios políticos e da situação social do ponto de vista do cineasta e, especialmente, do olhar italiano sobre episódios nacionais e estrangeiros importantes nos destinos do povo italiano. Mais que isso, a memória nos é apresentada pelo olhar crítico do cinema capaz de se aventurar no passado e refazer o *Novecento*. Nesse sentido, o cinema de Carlo Lizzani se propõe como crônica da história, e não como historiografia, especialmente se nos lembrarmos da familiar concepção de Walter Benjamin, segundo a qual a narrativa dos pequenos fatos cotidianos e dos grandes episódios não possui distinção de valor, ou seja, “nada (...) pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1987, p. 223). A redenção de um povo vem através da revisitação de seu passado, e cada episódio é revigorado com a urgência de “juízo final”.

Portanto, ao retomar o passado não exatamente como foi, mas escolhendo episódios menores, vividos pela gente comum, ou mesmo trazendo os grandes fatos à perspectiva mais próxima de nós, a filmografia de Lizzani articula historicamente o passado no fazer artístico e se apropria da memória na representação, mantendo o elo necessário com o espectador. Essa ligação é capaz de captar a imagem do passado e a noção de seu contexto sem o perigo de se conformar com versões oficiais e com o pensamento incentivado pelas camadas que desejam impor sua vontade. Nas palavras de Benjamin, há uma tradição a ser preservada em iniciativas como a de Lizzani ao se posicionar como cronista dos acontecimentos. Se não estamos exagerando, há em pelo menos alguns filmes de Lizzani o ímpeto de “arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (BENJAMIN, 1987, 224).

Tanto em *Cronache di poveri amanti* (1953) quanto em *Fontamara* (1980), Lizzani recorre a obras literárias cujas tramas percorrem vidas comuns de personagens urbanos, no primeiro caso, e camponeses, no segundo. As histórias se passam durante os anos de afirmação do fascismo e destacam a força das ações como num canto coral. A temática popular se contrapõe à dissecação da repressão imposta pelo regime autoritário. Os anos da Resistência são lembrados na perspectiva dos oprimidos e não perdem o ponto de vista da época em que são revistos pelas imagens. Desse modo, a narrativa de Lizzani não se contamina pela memória excessivamente emocional do indivíduo que viveu os anos do fascismo.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 222-232.
- BEN-GHIAT, Ruth. Fascism, Writing, and Memory: The Realist Aesthetic in Italy, 1930-1950 *The Journal of Modern History*, v. 67, n. 3, pp. 627-665, Sep 1995.
- FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: Edusp, 1996.
- FONTAMARA. Direção Carlo Lizzani. Produção: Erre Cinematografica S.r.l., Radiotelevisione Italiana (RAI). Intérpretes: Michele Placido, Ida Di Benedetto, Antonella Murgia, Imma Piro, Liliana Gerace, Dino Sarti, Ciccio Busacca, Franco Javarone. Roteiro: Carlo Lizzani e Lucio De Caro, baseado no livro homônimo de Ignazio Silone. Fotografia: Mario Vulpiani. Música de Roberto De Simone. Itália, 1980 (180 min).
- KEZICH, Tullio. *Il nuovissimo Mille film. Cinque anni al cinema 1977-1982*. Milano: Mondadori, 1983.
- LIZZANI, Carlo. *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*. Torino: Einaudi, 2007.
- LIZZANI, Carlo. Il neorealismo: quando è finito, quello che resta. In: MICCICHÉ, Lino (org.) *Il neorealismo cinematográfico italiano. Atti del convegno della X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*. Venice: Marsilio, 1975, p. 98-105.
- SALVATORELLI, Luigi e MIRA, Giovanni. *Storia d'Italia nel periodo fascista*. 3. ed. Milano: Mondadori, 1970, 2 v.
- SILONE, Ignazio. *Fontamara*. Int. Aurelio Picca. Roma: Newton Compton, 2010.
- SILONE, Ignazio. *Fontamara*. Trad. Doris Cavallari. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2003.
- SILONE, Ignazio. *Romanzi e saggi*. I Meridiani. Milano: Mondadori, 1998, 2 vol.