

MARIAROSARIA FABRIS

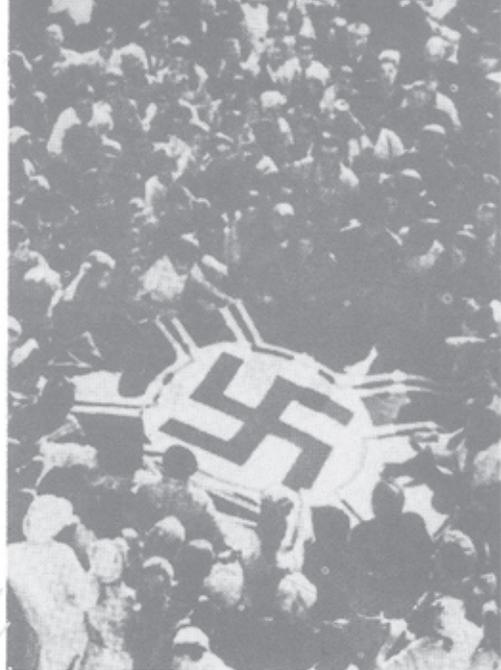
A BATALHA DAS IDÉIAS: A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL NO CINEMA

“Não existe (...) guerra
sem representação”
(Paul Virilio).

*“Ecco quei tempi ricreati dalla forza brutale
delle immagini assolate (...)”*
(Pier Paolo Pasolini).

“(...) o verdadeiro filme de guerra não
deve necessariamente mostrar cenas
de guerra em si ou de batalhas”
(Paul Virilio).

13



Guerra



Em outubro de 1994, no Museu Guggenheim de Nova York, foi inaugurada a exposição *The Italian Metamorphosis, 1943-1968*. Um de seus participantes, o historiador e crítico de cinema Gian Piero Brunetta, ao ter que assinalar os fotogramas mais significativos daqueles anos, escolheu, ao lado do final de *Oito e Meio* (*Otto e Mezzo*, 1963), de Federico Fellini, o grito de revolta de Pina, antes de ser ceifada pelos nazistas, que estão levando embora seu homem, Francesco. Para Brunetta, “o resgate de um país parece passar através de um simples gesto

de reconquista das razões de viver” (1), por isso a morte da personagem interpretada por Anna Magnani em *Roma, Cidade Aberta* (*Roma, Città Aperta*, 1944-45), de Roberto Rossellini, simboliza muito mais um ato de vida, um convite a resistir. Em dezembro desse mesmo ano, sempre em Nova York, obteve grande sucesso de crítica e de público o documentário do diretor franco-tunisianiano André Halimi, *Chantons Sous l'Occupation*, boicotado em Paris: uma bomba, colocada no cinema no primeiro dia de exibição, levou os

MARIAROSARIA FABRIS é professora de Língua Italiana no Departamento de Letras Modernas, e autora de *Nelson Pereira dos Santos: um Olhar Neo-realista?*.

NO ALTO, A ESQUERDA, INSURREIÇÃO DO POVO PARISIENSE NUMA FOTO DA ÉPOCA E, ACIMA, ESPETACULARMENTE RECRIADA EM *PARIS ESTA EM CHAMAS?*: NO DETALHE, VITTORIO DE SICA EM *DE CRAPULA A HEROI*.

1 Apud M. Conti, “La Vespa, il vaso Gallo e il Pirellone... Gli oggetti-simbolo scelti dai curatori della mostra”, in *L'Espresso*, XL (36), 9/set./1994, p. 97.

distribuidores a tirá-lo de cartaz. Ao contrário do que acontecia no filme de Rossellini, não um momento glorioso, mas um período negro da história nacional, apagado da memória coletiva tanto pela direita quanto pela esquerda, voltava à luz: os cinco anos em que a capital francesa fora praticamente uma cidade alemã.

É interessante notar que se trata de realizações que têm como tema a ocupação nazista, embora entre as duas haja praticamente cinquenta anos de diferença. Os mesmos cinquenta anos que nos separam do fim da Segunda Guerra Mundial.

Nesse período foram inúmeros os filmes produzidos sobre o assunto. Este artigo não tem por objetivo lembrá-los todos, mas o de tecer considerações a partir de alguns deles, sendo que o eixo central será o cinema italiano, objeto constante de minhas pesqui-

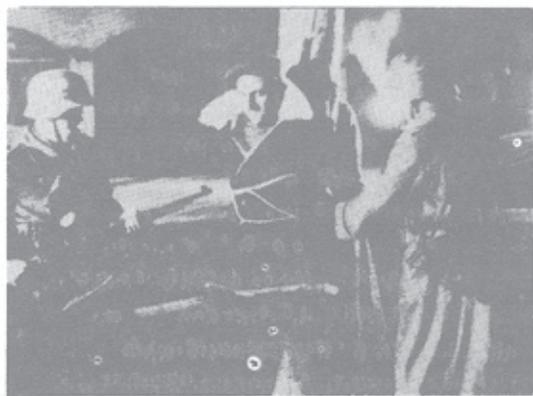
sas. Não dispondo de dados mais aprofundados sobre a cinematografia de vários países, preferi me ater àquelas sobre as quais pude refletir.

Iniciar o artigo citando *Roma, Cidade Aberta* não foi gratuito, pois a obra de Rossellini foi o primeiro testemunho da guerra a chegar às telas da Itália. Filmada logo depois da libertação da cidade, a fita glorificava o espírito de coletividade que havia animado o povo italiano durante a Resistência e, ao juntar no martírio um comunista e um padre católico, promovia aquela mesma unidade de forças antagônicas que parecia caracterizar a sociedade italiana (pelo menos até abril de 1948, quando as esquerdas foram excluídas do governo).

Embora projetada somente depois da distribuição do filme de Rossellini, a primeira crônica da guerra foi o documentário *Giorni di Gloria* (1944-45). Realizada por Mario Serandrei, com a colaboração de Giuseppe de Santis, Marcello Pagliero e Luchino Visconti, alternava seqüências reais, filmadas clandestinamente, com cenas reconstituídas, para documentar os nove meses de ocupação de Roma pelas tropas nazi-fascistas. Um dos episódios, o das Fosse Ardeatine, em que 335 italianos foram massacrados em represália ao atentado de Via Rasella, no qual haviam morrido 33 alemães, será rememorado, quase três décadas depois, por George Pan Cosmatos em *Massacre em Roma (Rappresaglia)*, 1973).

Entre 1944 e 1946, o tema da luta antifascista, da Resistência, da Libertação será constante na cinematografia italiana e estará presente tanto em filmes oportunistas, eivados de fascismo, como *Viver em Paz (Vivere in Pace)*, 1946, de Luigi Zampa, quanto em produções engajadas, de tendência comunista, como *O Sol ainda se Levantará (Il Sole Sorge Ancora)*, 1946, de Aldo Vergano.

O filme de Vergano voltava a promover a discutível conciliação ideológica entre esquerda e direita, mas ao pôr em cena proprietários rurais, a família de um capataz, um padre, camponeses e operários, tinha o mérito de focalizar as várias camadas sociais que, no norte da Itália, haviam tomado parte da luta contra a ocupação nazista. Uma estatística do historiador Roberto Battaglia sobre os *partisans* do Piemonte pode dar uma idéia da composição social da Resistência italiana: operários - 30,51%; camadas médi-





NO DIA 27 DE JANEIRO DE 1945, TROPAS SOVIÉTICAS CHEGAVAM A AUSCHWITZ, REVELANDO AO MUNDO TODO O HORROR DOS CAMPOS DE EXTERMÍNIO. NA OUTRA PÁGINA, ACIMA, ANNA MAGNANI EM ROMA, CIDADE ABERTA; ABAIXO, CENA DE O SOL AINDA SE LEVANTARÁ, DE ALDO VERGANO.

as - 29,83%; camponeses - 20,39%; artesãos - 13,63%; camadas abastadas - 5,64%.

O Sol ainda se Levantará caracterizava-se, portanto, pela coralidade de ação, a mesma que Carlo Lizzani mostrará em *Achtung! Banditi!* (1951), em que um grupo de operários, chefiados por um engenheiro, se alia aos *partisans* para evitar que os nazistas desmantelem a fábrica em que trabalham.

A temática popular da Resistência, abandonada em 1947, foi retomada por

Lizzani exatamente no período de restauração das forças conservadoras, as quais também levavam para as telas seus filmes de guerra, impregnados de saudosismo fascista: *I Peggiori Anni della Nostra Vita* (1949), de Mario Amendola, *Trieste Mia* (1951) e *Prigionieri del Male* (1955), de Mario Costa, *Carica Eroica* (1952), de Francesco De Robertis, *Il Cielo Brucia* (1957), de Giuseppe Masini.

Passados dez anos, a guerra e a luta de

libertação já não eram mais crônica, embora ainda não pertencessem à história, como dizia Luchino Visconti na época, mas assim mesmo Francesco Maselli realiza *Gli Sbandati* (1955), em que repropõe o tema da Resistência mais como crise de consciência do que como luta.

Entre 1959 e 1963, o fascismo e a guerra voltam às telas enquanto fato histórico apenas exumado e não reinterpretado criticamente. Exceto *Il Terrorista* (1963), de Gianfranco De Bosio, em que a Resistência era apresentada dialeticamente, com suas contradições internas que já prenunciavam os conflitos ideológicos entre os vários partidos depois da Libertação, os demais filmes continuavam a propor uma visão cristalizada do período focalizado: *La Lunga Notte del '43* (1960), de Florestano Vancini, *Duas Mulheres (La Ciociara)*, 1960, de Vittorio De Sica, *L'Oro di Roma* (1961) e *Il Processo di Verona* (1963), de Carlo Lizzani, *Tutti a Casa* (1960), de Luigi Comencini, *Tiro al Piccione* (1961), de Giuliano Montaldo, *Un Giorno da Leoni* (1961) e *Le Quattro Giornate di Napoli* (1962), de Nanni Loy, podem ser lembrados, ao lado de *De Crápula a Herói (Il Generale Della Rovere)*, 1959, de Roberto Rossellini.

Se em *Paisá (Paisà)*, 1946 - no qual, ao retratar o avanço das tropas americanas na Itália, havia feito a apologia da solidariedade entre os homens na luta pela liberdade -, bem como em *Roma, Cidade Aberta*, Rossellini tinha oferecido uma crônica sincera daqueles dias, neste filme, ao contrário, apresentava uma história mitificada, uma mistificação da Resistência. Segundo Mario Alicata,

“[...] a partir do momento em que cria o mito desse general do exército, que [...] resulta esperado por todos os participantes da Resistência como o homem decisivo para a situação, se afasta daquelas características graças às quais a Resistência italiana se diferencia das demais. Aquele era um filme que teria servido muito bem se tivesse querido interpretar a Resistência francesa, na qual também a classe operária lutou, teve tantos heróis e tantos mártires, foi um fenômeno popular, em que porém persistiu a direção da velha classe dirigente, personificada pelo general de Gaulle, enquanto a característica da Resistência italiana foi que os chefes da

Resistência, os chefes militares, os ‘quadros’ saíram das massas populares, dos partidos políticos, e os militares [...] aceitaram aquela direção” (2).

Na França, também, não faltaram filmes em que a luta do povo e dos *partisans* contra a opressão nazista foi exaltada. Apesar de alguns curtas-metragens anteriores, como *A Libertação de Paris (La Libération de Paris)*, 1944, de André Zwobada e do Comitê de Libertação do Cinema, *A Aurora do Dia 6 de Junho (Le 6 Juin à l'Aube)*, de Jean Grémillon, ou *A Rosa e o Resedá (La Rose et le Reséda)*, de Michel André, a temática foi inaugurada praticamente por René Clément, em 1945, com *A Batalha dos Trilhos (La Bataille du Rail)*, um semidocumentário sobre um ato de sabotagem dos ferroviários franceses, os quais conseguiram descarrilhar um trem carregado de munição, que se dirigia para a Normandia. Prosseguiu em produções como *O Pai Tranquilo (Le Père Tranquille)*, 1946 e *Brinquedo Proibido (Jeux Interdits)*, 1952, do próprio Clément, *No Coração da Tempestade (Au Coeur de l'Orage)*, 1947, de Jean-Paul Le Chanois, *Um Condenado à Morte Escapou (Un Condamné à Mort s'est Échappé)*, 1956, de Robert Bresson, *A Travessia de Paris (La Traversée de Paris)*, 1956 ou *O Bosque dos Amantes (Le Bois des Amants)*, 1960, de Claude Autant-Lara. Em 1966, o tema foi retomado em *A Fronteira (La Ligne de Démarcation)*, de Claude Chabrol, *A Longa Caminhada (La Longue Marche)*, de Alexandre Astruc, *O Golpe de Misericórdia (Le Coup de Grâce)*, de Cayrol e Durand, e em *Paris Está em Chamas? (Paris Brûle-t-il?)*, no qual René Clément, ao desenhar um painel espetaculoso da revolta do povo parisiense em agosto de 1944, rememorava um dos acontecimentos mais emblemáticos para o destino da França do pós-guerra. Se na libertação de Paris se juntaram gaullistas e comunistas, foram estes, porém, que tomaram a iniciativa do levante popular. Uma vez libertada a cidade, De Gaulle conseguiu reverter a situação em seu favor e, na disputa pelo poder, deixou em segundo plano tanto o general Leclerc quanto Henri Tanguy (vulgo coronel Rol), membro do clandestino Partido Comunista e chefe da insurreição.

Difícilmente a cinematografia francesa se dedicou a analisar do ponto de vista polí-

2 Apud M. Fabris, *O Neo-realismo Cinematográfico Italiano: uma Leitura*, São Paulo, 1982, p. 33.

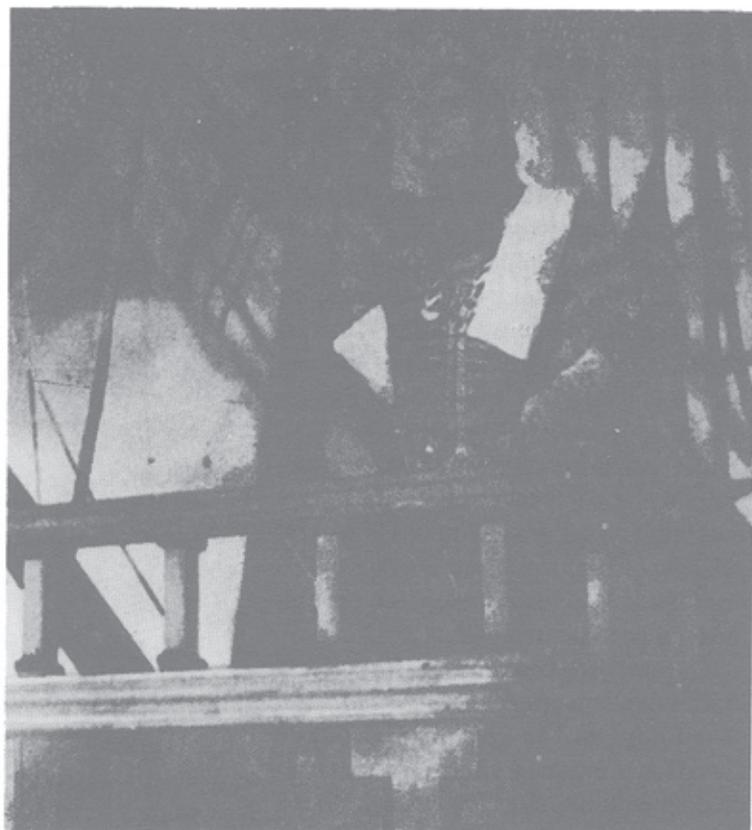
tico-ideológico o período da ocupação. As poucas exceções são constituídas por realizações posteriores a 1968, como *A Dor e a Piedade* (*Le Chagrin et la ...*), de Marcel Ophuls, ou *Franceses, se Vocês Soubessem* (*Français, si Vous Saviez*), de Harris e Sédo, ou ainda, mais recentemente, por *A Era de Uranus* (*Uranus*, 1990), em que Claude Berri focalizou o confronto entre comunistas (vitoriosos ao término do conflito mundial) e ex-colaboracionistas numa cidadezinha do interior. Com a instalação da direita no poder, no pós-guerra, tornou-se tabu falar em colaboracionismo, e produções francesas mais recentes que trataram do período da ocupação, seja como questão central, seja como pano de fundo, sempre criaram um certo mal-estar: foi o que aconteceu com alguns filmes de Louis Malle, como *Lacombe Lucien* (*Lacombe Lucien*, 1973) e *Adeus Meninos* (*Au Revoir les Enfants*, 1987), ou *Um Assunto de Mulheres* (*Une Affaire de Femmes*, 1988), de Claude Chabrol; é o caso do documentário de André Halimi, ao qual já me referi, que revela a convivência pacífica do *beau monde* e de artistas e intelectuais franceses com o alto comando alemão e com o governo de Vichy. De arquivos cinematográficos, fotográficos e jornalísticos, surgem as imagens dos atores Arletti, Fernandel, Jean Marais, Vivianne Romance, dos escritores Colette, Jean Cocteau, Jean-Paul Sartre, dos cantores Charles Trenet, Edith Piaf, Maurice Chevalier...

A questão da convivência com o invasor está presente também em *Hiroshima, Meu Amor* (*Hiroshima, Mon Amour*, 1959), de Alain Resnais, na verdade, muito mais uma reflexão sobre a devastação da guerra na vida e na psique das pessoas, talvez a exemplo do que anteriormente Jean-Pierre Melville havia realizado em *O Silêncio do Mar* (*Le Silence de La Mer*). Ao focalizar os escombros psicológicos da guerra, Resnais chega a uma profundidade raras vezes alcançada em filmes sobre esse tema, mas que ele mesmo já havia atingido em *Nuit et Brouillard* (1955), um dos mais contundentes libelos contra a barbárie nazista. Embora a perseguição e o extermínio de judeus tenham sido objeto de numerosos filmes ficcionais de vários países - desde *O Grande Ditador* (*The Great Dictator*, 1940), de Charles Chaplin, *O Diário de Anne Frank* (*The Diary of Anne Frank*, 1958), de George

Stevens, *A Pequena Loja da Rua Principal* (*Obchod na Korze*, 1965), de Jan Kadar e Elmar Klos, até *Amarga Sinfonia de Auschwitz* (*Playng for Time*, 1980), de Daniel Mann, *Os Violinos do Baile* (*Les Violons du Bal*, 1983), de Michael Drach, *Colheita Amarga* (*Bittere Ernte*, 1985) e *Filhos da Guerra* (*Europa, Europa*, 1992), de Agnieszka Hollander, *As 200 Crianças do Dr. Korczak* (*Dr. Korczak*, 1989), de Andrzej Wajda, *Jonah que Viveu na Baleia* (*Jona che Visse nella Balena*, 1993), de Roberto Faenza, *A Lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993), de Steven Spielberg -, nenhum deles conseguiu superar o impacto causado pelas imagens cruas do documentário de Resnais ou pelos depoimentos estarecedores reunidos por Claude Lanzmann em *Shoah*, praticamente três décadas depois.

Os campos de concentração foram focalizados também em *A Ponte do Rio Kwai* (*The Bridge on The River Kwai*, 1957) de David Lean, em que se chocavam os valores de duas culturas, a ocidental (inglesa) e a oriental (japonesa), ao qual parece responder Nagisa Oshima com *Furyo - Em Nome da Honra* (*Merry Christmas, Mr. Lawrence*, 1983). Do cinema japonês, ao lado do antológico *Não Esquecerei os Mortos* (*Biruma no Tetegoto*, 1956), de Kon Ichikawa, merecem ser lembrados *A Coragem de Uma Raça* (*Kuroi Ame*, 1989), de Shoei Imamura, e *Nagasaki 1945 - Deixem Viver as Crianças* (*Kono koo Nokoshite*), de Keisuke Kinoshita, comoventes denúncias dos efeitos da explosão atômica sobre suas vítimas, enquanto entre as produções inglesas, além do recente *Esperança e Glória* (*Hope and Glory*), de John Boorman, em que o conflito mundial é visto pelos olhos de um menino, deve-se destacar *Henrique V* (*Henry V*), que Laurence Olivier dirige e interpreta em 1945, por encomenda do governo britânico. Para celebrar o espírito heróico dos ingleses durante a guerra, nada melhor que um dos maiores dramas de Shakespeare, em que um pequeno exército, movido pela bravura, consegue derrotar um inimigo numericamente superior.

O uso político do cinema, ao qual já me referi ao falar das realizações italianas e francesas, e patente em *Henrique V*, está presente também na cinematografia norte-americana quase sempre voltada para a perpetuação na tela das vitórias dos campos de ba-



HENRIQUE V, UMA VITÓRIA BRITÂNIA DO PASSADO (1415), ENCORAJA OS INGLESES A LUTAREM CONTRA O PODERIO ALEMÃO NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.

talha. Foi grande o número de filmes patrióticos produzidos durante o conflito, para muitos dos quais foram engajados atores famosos. Em quase todos eles, o que se exaltava era o heroísmo dos soldados *yankees*, sendo que aspectos negativos quase nunca foram mostrados. Só um pouco mais tarde, surgirão obras críticas e até mesmo algumas antibélicas. Citando um pouco ao acaso, além do antológico *O Mais Longo dos Dias* (*The Longest Day*, 1962) - minuciosa reconstituição do Dia D, quando as tropas aliadas desembarcaram na Normandia -, dirigido por Andrew Marton, Ken Annakin, Bernhard Wicki e Gerd Oswald, lembro de *Sargento York* (*Sergeant York*, 1941) e *Forja de Heróis* (*Air Force*, 1943), de Howard Hawks, *Nossos Mortos Serão Vingados* (*Wake Island*, 1942), de Jonh Farrow, *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz, *Iwo Jima - O Portal da Glória* (*Sands of Iwo Jima*, 1949), de Allan Dawn, *Espíritos Indômitos* (*The Men*, 1950) e *A Um Passo da Eternidade* (*From Here to Eternity*, 1953), de Fred Zinnemann, *Morte sem Glória* (*Attack!*, 1956) e *Os Doze Condenados* (*The Dirty Dozen*, 1967), de Robert Aldrich, *Julgamento em Nuremberg* (*Judgement at Nuremberg*, 1961), de Stanley Kramer, *Os Canhões de*

Navarone (*The Guns of Navarone*, 1961), de J. Lee Thompson, *Fugindo do Inferno* (*The Great Escape*, 1963), de John Sturges, *Inferno no Pacífico* (*Hell in the Pacific*, 1968), de John Boorman, *Ardil 22* (*Catch 22*, 1970), de Mike Nichols, *Agonia e Glória* (*The Big Red One*, 1980), de Samuel Fuller, *Império do Sol* (*Empire of The Sun*, 1987), de Steven Spielberg, além de uma série de documentários dirigidos na primeira metade dos anos 40 por Frank Capra, alguns com a colaboração de Joris Ivens e Anatole Litvak, sintomaticamente intitulada *Por que Lutamos* (*Why we Fight*). Isso sem falar do seriado televisivo *Combate*, exibido nos anos 60. Ao lembrar a interminável guerra contra os nazistas que seus episódios propunham, comecei a me perguntar se, na verdade, os campos de batalha não eram outros. Com suas histórias que, por força das circunstâncias (a América não foi palco de guerra), se passavam sempre em outros territórios, não estaria o seriado justificando aquelas guerras ou aquelas invasões de países estrangeiros que, em nome da paz mundial, os Estados Unidos continuavam a levar adiante? E os inimigos, ao invés de serem alemães, não seriam os que, naquele período podiam ameaçar a soberania norte-americana no mundo? Uma espécie de trabalho de persuasão subliminar, igual ao empreendido em filmes de propaganda nazista, como os realizados por Leni Riefensthal, em que ficção e realidade chegavam a se embaralhar. Para transmitir a imagem de uma nação alemã em que tudo era perfeito recorria-se à estetização, à construção da realidade, como bem demonstrou Peter Cohen em seu documentário *Arquitetura da Destruição* (*The Architecture of Doom*, 1989).

Nesse sentido, um dos melhores exemplos da guerra ideológica empreendida no cinema pelos norte-americanos talvez seja aqueles filmes que resultaram da política de boa vizinhança, a qual procurava minimizar a influência germânica na América Latina e promover a divulgação do *american way of life*. No Brasil, com o apoio do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), criado durante o Estado Novo, a Seção de Filmes do Birô Interamericano, chefiado por Nelson Rockefeller, propiciou o intercâmbio de astros e estrelas (Carmen Miranda foi



para Hollywood) e a realização de longas-metragens, entre os quais *Alô Amigos* (1941) e *Você já foi à Bahia?* (1944), produzidos pela Walt Disney, e o inacabado *It's all True*, que Orson Welles começou a rodar no início de 1942.

Não só graças aos cinejornais do DIP é possível seguir a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, mas, também, através daqueles filmados no *front*, dos quais Sylvio Back extraiu material para o seu polêmico *Rádio Auriverde* (1991), uma visão demolidora da campanha da FEB (Força Expedicionária Brasileira) na Itália, que, por ocasião de seu lançamento, provocou o protesto dos ex-combatentes. Apresentado no início deste ano nos cineclubes de 25 cidades italianas, o filme foi bem recebido, principalmente por desmistificar a história oficial, ao contrário do anódino seriado *Combat Film* que a televisão peninsular começou a exibir em 1994.

Rádio Auriverde traz de volta a Itália e sua cinematografia, a partir da qual gostaria de tecer as últimas considerações.

No imediato pós-guerra e nos anos 60, manter viva a memória dos episódios e das questões políticas do vicênio da ditadura, do conflito mundial e da Libertação significou,



A OPERAÇÃO OVERLORD VISTA PELO CINEMA EM *O MAIS LONGO DOS DIAS E* (ACIMA) POR UMA TESTEMUNHA OCULAR: O FOTÓGRAFO ROBERT CAPA.



PRACINHAS
BRASILEIROS NA
CAMPANHA DA
ITÁLIA, EM RADIO
AURIVERDE, DE
SYLVIO BACK.

na maioria dos casos, resistir ao avanço das forças de direita, significou refletir na tela a grande luta ideológica na qual se defrontavam Estados Unidos e União Soviética: a guerra fria. Daí a retórica que permeou muitas vezes a celebração da Resistência.

Mesmo algumas das produções mais recentes que trataram desse período não conseguiram superar esses limites.

Guerra, pós-guerra e a formação de uma nova Itália, dividida entre ricos, intelectuais e proletários, constituem a temática de *Nós Que nos Amávamos Tanto* (*C'Eravamo Tanto Amati*, 1974). Três décadas depois, Ettore Scola reflete de novo na sociedade italiana a solidariedade da Resistência, ao repropor o pacto ideológico interclassista através da história de uma longa amizade.

Em *Mussolini, Último Ato* (*Mussolini, Ultimo Atto*, 1974), a preocupação com o indivíduo faz Carlo Lizzani perder de vista a conotação histórica do personagem, enquanto em *A Pele* (*La Pelle*, 1981), Liliana Cavani, ao falar das vicissitudes do povo napolitano após a chegada dos Aliados, sente a necessidade de acrescentar uma trama extremamente fantasiosa ao trabalho de testemunho pretendido por Curzio Malaparte, autor do livro em que o filme se baseia, talvez para tornar mais contundente sua denúncia.

Paolo e Vittorio Taviani, que já em 1954, com a colaboração de Valetino Orsini, haviam realizado o curta-metragem *San Miniato Luglio '44*, focalizando o massacre de civis em sua cidadezinha natal, como retaliação pela morte de um soldado alemão, voltam a abordar esse tema em *A Noite de São Lourenço* (*La Notte di San Lorenzo*, 1982) e *Aconteceu na Primavera* (*Fiorile*, 1992). O realismo do documentário é substituído pela metáfora e os filmes ganham uma dimensão mítica e, no caso de *A Noite de São Lourenço*, até mesmo épica, como na seqüência da batalha final no meio do trigo, quando fascistas e *partisans* surgem como soldados gregos lutando por grandes ideais.

Filmes como *Pasqualino Setebelezas* (*Pasqualino Settebellezze*, 1975) e *Saló - Os 120 dias de Sodoma* (*Salò o le 120 Giornate di Sodoma*, 1975), ao contrário, conseguem evitar uma visão mais emotiva do período. No primeiro, Lina Wertmüller já não solicita automaticamente o espectador a sentenciar sobre os acontecimentos, absolvendo ou condenando. No segundo, Pier Paolo Pasolini se vale de referências literárias a Giovanni Boccaccio e a Dante Alighieri para denunciar a corrupção moral da República Social Italiana, último baluarte do regime fascista.

Em *Mediterrâneo* (*Mediterraneo*, 1991), Gabriele Salvatores faz da guerra uma mera

referência e um pretexto para discutir questões caras à sua geração, como a contestação do poder. O filme, no entanto, é interessante por trazer à memória outro, que deveria ter falado das aventuras galantes de soldados italianos numa aldeia grega. *L'Armata Sagapò* nunca saiu do papel, mas motivou a prisão de Renzo Renzi e Guido Aristarco, acusados, respectivamente, de terem escrito e de terem publicado o artigo na revista *Cinema Nuovo*, em fevereiro de 1953.

O governo centrista daqueles anos mostrava-se preocupado em remover do passado recente da Itália fatos negativos como este ou como uma certa visão da Resistência italiana, pois, ao promover um filme como *De Crápula a Herói*, que já citei, procurava diminuir a importância das massas populares na luta antifascista.

Essa é uma luta que dura até os dias de hoje, quando de novo se tenta contestar a importância da Resistência, a partir de seu nome histórico, que muitos gostariam de trocar por guerra civil. Como constata Ferdinando Camon, no entanto, o termo Resistência é mais adequado, "porque guerra civil é neutro: duas partes que combatem

entre si, uma vale a outra. Dizendo guerra civil não sabemos que lado apoiar. Dizendo Resistência apoiamos quem resiste" (3). É algo que, numa época conturbada como a nossa, em que as guerras fratricidas voltam a imperar, em que movimentos separatistas sacodem vários países, pode ajudar a encontrar o sentido de nação, não de um ponto de vista meramente patriótico, mas em termos culturais. E significa muito mais. Se, como escreveu recentemente Norberto Bobbio, "participar da Resistência foi uma tentativa de resgate", foi uma forma de contribuir para "a restauração de um estado democrático depois de vinte anos de ditadura" (4), eis que surge de novo a imagem de Pina ao se desvencilhar dos nazistas para salvar Francesco.

Cinquenta anos depois, revista na tela, a Segunda Guerra Mundial deveria servir apenas para nos alertar contra as tiranias, mensageiras da morte, e nos levar a lutar pela paz, pela afirmação da vida. Deveria ter a função exemplar de ato de barbárie a não ser emulado, só que a história que estamos vivendo a cada dia continua sendo escrita com sangue.

BIBLIOGRAFIA

ARAUJO Netto. "Italianos Descobrem os Pracinhas", in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25/fev./1995.

BOBBIO, Norberto. "L'Italia che non c'è", in *Panorama*, XXXIII (2). Milano, 20/gen./1995, pp.80/3.

CAMON, Ferdinando. "Padri, Figli e Nipoti" in *Panorama*, XXXII (16). 23/apr./1994, p. 10.

Cinejornal Brasileiro - Departamento de Imprensa e Propaganda 1938 - 1946. Fundação Cinemateca Brasileira/Imprensa Oficial do Estado, São Paulo, dez./1982.

COLOMBO, Furio. "Cantando Sotto il Nazismo", in *L'Espresso*, XL(51-2). Roma, 23/dic./1994, pp. 140-41.

CONTI, Marina. "La Vespa, il Vaso Gallo e il Pirellone...Gli oggetti-simbolo scelti dai curatori della mostra", in *L'Espresso*, XL(36). Roma, 9/set./1994, pp. 98-7.

FABRIS, Annateresa. "A vida como ficção", in *Discurso* (7). São Paulo, 1976, pp. 183-6.

FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-realismo Cinematográfico Italiano: uma Leitura*. Dissertação de Mestrado. FFLCH, Universidade de São Paulo, 1982, mimeo.

FURHAMMAR, Leif & Folke ISAKSSON. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

HENNEBELLE, Guy. *Os Cinemas Nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

LABAKI, Amir. "O cinema vai à guerra", in *Set* (nº especial). São Paulo, s.d., pp. 8-15.

PAUTARD, André. "Libération de Paris: le Grand Enjeu", in *L'Express* (2251) 10-14, 16, 18-9. Paris, 1/sep./1994.

QUERINO, Antonio Neto. "Vestidos para Matar", in *Set* (nº especial). São Paulo, s. d., pp. 16-27.

REGGIANI, Stefano. *La Guerra Sullo Schermo*. Padova, Editrice R.A.D.A.R., 1971.

RONDEAU, José Emilio. "Notícias do front", in *Set* (nº especial). São Paulo, s.d., pp. 4-6.

SESTI, Mario. "Privi di realismo", in *L'Espresso*, XL (31). Roma, 5/ago./1994, p. 65.

SILVA, Antonio Carlos Amancio da. *Orson Welles e "It's all true" (Fugindo das sombras)*. ECA, Universidade de São Paulo, 2º semestre de 1994. Trabalho de disciplina de pós-graduação.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo, Scritta Editorial, 1993.

YOUNG, Peter. *A Segunda Guerra Mundial*. São Paulo, Círculo do Livro/Melhoramentos, 1982.

3 F. Camon, "Padri, Figlie Nipoti", in *Panorama*, XXXII(16), 23 apr./1994, p. 10.

4 N. Bobbio, "L'Italia che non c'è", *Panorama*, XXXIII(2): 80, 20 gen. 1995.