

PARA QUE SERVE O PASSADO: *CRONACHE DI POVERI AMANTI* E A CRÔNICA DA HISTÓRIA

WHAT THE PAST IS FOR: *CRONACHE DI POVERI AMANTI* AND THE CHRONICLE OF HISTORY

*Gabriela Kvacek Betella**

RESUMO: Vasco Pratolini recria os anos de 1920 e a afirmação do fascismo recorrendo à tradição medieval e historiográfica, ao olhar social e à memória de infância. Sob os efeitos do movimento intelectual da Resistência italiana, no contexto democrático da república parlamentar e do pluripartidarismo (1946-1948), o romance evidencia a perspectiva igualitária traindo o momento representado, quando a desesperança coroava a vida política e social. Carlo Lizzani filma sua adaptação no fechamento dos horizontes com a restauração de forças conservadoras (1953), diminuindo o foco visionário da narrativa e representando o passado a partir das desilusões do presente. **PALAVRAS-CHAVE:** literatura e cinema, Vasco Pratolini, Carlo Lizzani.

ABSTRACT: Vasco Pratolini recreates the 1920's and the assertion of fascism resorting to the medieval and historiographical tradition, to the social outlook and the childhood memoir. Under the effects of the intellectual movement of the Italian Resistance, within the democratic context of the parliamentary republic and pluripartyism (1946-1948), the novel makes clear the equalitarian perspective betraying the represented moment, when hopelessness crowned the political and social life. Carlo Lizzani shoots his adaptation in the closure of horizons caused by the restoration of the conservative forces (1953), reducing the visionary focus of the narrative and representing the past from the disillusionments of the present.

KEYWORDS: literature and cinema, Vasco Pratolini, Carlo Lizzani.

* Universidade Estadual Paulista (Unesp), campus de Assis, Estado de São Paulo, Brasil. Professora Assistente, Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP. E-mail: gabrielakvacek@uol.com.br.

PARA QUE SERVE O PASSADO: *CRONACHE DI POVERI AMANTI* E A CRÔNICA DA HISTÓRIA

Um dos objetivos deste trabalho é avaliar as possibilidades que uma visão sobre o passado pode nos oferecer. É bastante oportuno lembrar as considerações do filósofo e historiador das ideias, o polonês Leszek Kolakowski, e tomá-las como ponto de partida quando trabalhamos com o passado e suas leituras:

E nós precisamos preservar a nossa crença tradicional que a história da humanidade, a história das coisas que realmente ocorreram, entrelaçada de inumeráveis e singulares acidentes, é a história de cada um de nós, sujeitos humanos; enquanto a crença em leis históricas é uma criação da imaginação. O conhecimento histórico é crucial para cada um de nós: para alunos e estudantes, para jovens e velhos. Nós precisamos absorver a história como sendo propriamente nossa, com todos os seus horrores e monstruosidades tanto como com sua beleza e esplendor, com suas crueldades e perseguições assim como com todas as magníficas obras da mente e mão humanas; nós precisamos fazer isso caso desejemos conhecer nosso lugar apropriado no universo, conhecer quem nós somos e como devemos agir. Alguém poderia perguntar qual a utilidade de se repetir essas banalidades? A resposta é que é importante continuar a repeti-las, muitas e muitas vezes, porque essas são banalidades que frequentemente achamos conveniente esquecer; e se nós as esquecemos, e elas caem no olvido, nós iremos condenar nossa cultura, ou seja, nós mesmos, a uma ruína final e irrevogável (KOLAKOWSKI, 2003).¹

¹ A tradução do trecho é de Marcelo Tsuji.

É no mínimo curioso que essa precisão e simplicidade para definir uma orientação preocupada com a fragilidade das leis históricas e com a solidez do testemunho venham de um pensador conhecido pelas suas análises críticas do pensamento marxista, o que parece nos indicar um sentido relativizador para novas considerações sobre a manipulação do passado pelas formas de arte. Em outras palavras, se quisermos estudar registros e recriações de um determinado tempo pela prosa, pela poesia, pelas artes plásticas ou audiovisuais é preciso levar em conta, além dos recursos estéticos e estilísticos, o desinteresse na previsão de futuros acontecimentos e especialmente a ligação com o presente da criação. Dessa maneira, o valor testemunhal pode ser encarado com mais liberdade crítica, sem que orientações ideológicas suprimam aspectos relevantes da desenvoltura estética de uma obra ou classifiquem a importância de evidências do passado. Afinal, conforme observa Kolakowski, somente a experiência presente, nossa reconstituição do passado no presente, é que torna real um determinado tempo. O passado como tal não existe, ou seja, todo o domínio do passado só existe como uma porção de nossa consciência. Por outro lado, tudo com que entramos em contato hoje é produto de eventos anteriores, portanto, o passado se materializa em nosso presente. Grosso modo, todo nosso conhecimento sobre o mundo exterior é um ininterrupto fluir de atos através dos quais o passado se presentifica. Então, mesmo não sendo nada além de uma projeção de nossa consciência, o passado é tudo o que temos para explicar os fenômenos que nos rodeiam. Se isso é válido para nossa história individual, para nossas vidas e eventos tão voltados para o século XXI, também se aplica ao conhecimento histórico, que atinge maior plenitude quanto mais segue o propósito de não acreditar em leis de causalidade, mas, sim, em relações que bem podem ser explicadas por meio de imagens em sequência, como nos filmes.

Neste trabalho sobre o romance de Vasco Pratolini,² inserido em um projeto que analisa três romances italianos e suas respectivas adaptações para

² Vasco Pratolini (1913-1991) nasceu em Firenze. De família operária, interrompeu os estudos para assumir diversas ocupações (foi tipógrafo, vendedor ambulante, garçom) e se tornar autodidata. Em contato com o mundo literário, conheceu Elio Vittorini e publicou seus primeiros textos em 1937. Colaborou em várias publicações durante o fascismo, participou ativamente da Resistência em Roma e após a guerra se transferiu para Napoli. Escreveu roteiros e argumentos para o cinema, colaborando com Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Mario Bolognini, Franco Zeffirelli, Valerio Zurlini, Nanni Loy. Após os anos 1960, não escreveu mais em prosa. Além de *Cronache di poveri amanti* (1947), seus principais romances são *Il quartiere* (1944), *Cronaca familiare* (1947), *Le ragazze di San Frediano* (1949) e a trilogia *Una storia italiana* (*Metello*, de 1955, *Lo scialo*, de 1960, e *Allegoria e derisione*, de 1966).

o cinema, procuro examinar momentos históricos diferentes: o tempo da trama (anos 1920), o tempo da criação (1947 para o romance e 1953 para o filme de Carlo Lizzani³) e as reavaliações do neorealismo literário e cinematográfico italianos, que perduram até hoje. A intenção é especialmente destacar o estímulo ao conhecimento histórico via representação artística. Assim, as condições (dramáticas ou não) sob as quais a leitura de um tempo que pede reflexão é realizada também devem partir do fato de que a obra retrata uma visão particular de um contexto.

A interpretação será valorizada na medida em que se consideram as nuances dessa impressão, seja pelo momento de produção do romance que revisa os anos cruciais para a afirmação do fascismo e de sua violência, seja pela narrativa audiovisual que provoca novas questões para a leitura do passado. É como se pudéssemos mapear, no caso de *Cronache di poveri amanti*, as impressões do escritor em 1947 e, em seguida, nos fosse permitido sobrepor (tal como uma transparência em acetato) uma versão semelhante traçada pelo filme de 1953, para, enfim, podermos enxergar uma amplitude maior de experiências reconstituídas, de empenho ideológico, de frustração.

Ao tratar de produções cinematográficas que promovem uma releitura da Resistência francesa, Michel Foucault mapeia certa aversão de alguns meios pelo *retro*, ou melhor, denuncia o perigo de se evitar o olhar engajado sobre o passado. O argumento prova a necessidade de representação artística de um período passado, como a tomar posse dele, a ultrapassar as “histórias inteiramente oficiais”, colocando em jogo a chamada memória popular com uma espécie de retorno da verdade na história pela reescrita da história, mesmo no momento em que quase tudo se justifica por meio da conjuntura, digamos, favorável ao esquecimento do que foi contado oralmente através dos anos (FOUCAULT, 2009: 331-333). O filósofo estabelece uma relação interessante entre o presente (os anos 1970, em que o contexto político descrevia um panorama de novas relações com o aparato de go-

³ Carlo Lizzani (1922) nasceu em Roma e é um dos diretores e intelectuais importantes no panorama cultural italiano. Entre seus filmes mais significativos, além de *Cronache di poveri amanti* (1953) e *Fontamara* (1980) estão *Achtung! Banditi!* (1951), *Il processo di Verona* (1963), *La vita agra* (1964), *Mussolini ultimo atto* (1974) *Celluloide* (1995). Lizzani foi roteirista e assistente de direção de Roberto Rossellini em *Germania anno zero* (1948) e de Giuseppe de Sanctis em *Riso amaro* (1949). Foi um dos nomes que atuaram durante o neorealismo. O diretor escreveu uma *Storia del cinema italiano* (1953) e recentemente dirigiu *Hotel Meina* (2007), filme em que evoca um episódio esquecido da Segunda Guerra, voltando ao momento após o 8 de setembro de 1943.

verno e, especialmente, sinalizava a morte do gaullismo) e o passado (pelo menos desde o período entreguerras até a Libertação) pela manutenção da memória popular e sua recodificação em novos meios, mostrando às pessoas “não o que elas foram, mas o que é preciso que elas se lembrem que foram” (FOUCAULT, 2009: 332), para que mantenham vivas a consciência, a experiência e a disposição para lutar. Sem saber o que houve no passado, sem tomar posse da memória popular (incluindo as lutas de Resistência), é mais fácil acreditar nos heróis e no fato de que não houve, por exemplo, luta popular pela Libertação.

Pratolini recria vielas e ruas de Firenze com a ajuda da memória de infância, época em que residiu em Via del Corno, cenário principal da trama que se constitui, no entanto, de personagens fortemente simbólicos, criados para expor um passado em que os moradores de uma rua constituíam uma população reprimida pelas forças do poder. Os personagens e os eventos são compostos de acordo com sua preponderância em uma realidade psicológica que reconstitui o passado com base em uma experiência do presente, assim como acontece conosco nos processos regulares da memória ao buscarmos estímulos para a compreensão maior do presente.

Ao utilizar a “crônica” como denominação para seu registro, Pratolini alude à história medieval de Firenze e também ao modo de escrita no qual o narrador é testemunha e sua crônica registra a experiência direta e o conhecimento dos fatos. Trata-se quase de uma transcrição dos fatos vividos pelas personagens cuidadosamente descritas, a ponto de torná-las vivas com suas atitudes e emoções. Em *Cronache di poveri amanti* toda a primeira parte do livro penetra na vida das personagens intermináveis daquele ambiente simples onde se vivem as paixões, as agonias, as dúvidas sentimentais e políticas – não são apenas pobres amantes, as pessoas são pobres corajosos sob violência, martírio e opressão.

Na segunda parte, o romance praticamente se concentra sobre o episódio de uma noite de outubro de 1925, no qual é retratada a ação violenta dos *camicie nere* contra líderes de oposição em um atentado contra um personagem, retratando o que de fato acontecia naqueles anos de 1920 contra socialistas do calibre de Gustavo Console e Gaetano Pilati, assassinados pelo regime fascista. Na terceira parte do romance de Pratolini, as histórias individuais se amarram e, enquanto vemos as personagens antifascistas silenciadas, por meio de prisões e fugas, sabemos que é o tempo da transformação do fascismo em regime. Os jovens permanecem sozinhos, com certa esperança

depositada sobre eles, como que dispostos a sustentar os valores de amizade e solidariedade que, em vista das conclusões encaminhadas, parecem ruir.

1. A matriz histórica e as leituras

As duas décadas de fascismo na Itália (período de 1922-1945, embora os sinais negativos possam ter sido sentidos desde antes) constituem uma fase emblemática na história do país, especialmente porque nela se engendram, de certo modo, contradições da vida nacional refletidas em outros períodos. É uma etapa que prepara o nascimento da identidade democrática italiana, mas são anos difíceis na memória quando se lança luz sobre erros e delitos cometidos. Os fenômenos relacionados ao fascismo, ao antifascismo e à Resistência ultrapassam seu contexto imediato e, assim como se tornaram objeto de análises históricas, puderam se transformar em matéria para representação artística capaz de revisitar os fatos, recriar situações e refletir sobre acontecimentos, seja em meio ao calor da hora ou em uma época em que a poeira ainda custava a baixar.

O romance de Vasco Pratolini (1947) e o filme de Carlo Lizzani (1953) tratam o passado através da recriação de um pequeno mundo fiorentino, uma rua e seus arredores durante os anos de 1920, nos quais se assiste a afirmação do fascismo. Via del Corno toma ares de palco teatral enquanto suas histórias também não deixam de ser narradas de acordo com os propósitos de outro gênero, a crônica, cujas origens têm relações com a história. A crônica daqueles pobres amantes e trabalhadores torna-se pública, assume uma dimensão provalada com intenção de tornar a micro-história parte significativa do que poderia ser relato histórico.

As forças dessas representações compostas no pós-guerra se complementam para ressaltar o momento em que o regime fascista chegava ao poder na Itália como uma espécie de segundo *Risorgimento*, como uma revolução política e social, recebido com simpatia mesmo por uma respeitada intelectualidade. Nos primeiros anos, não só o verdadeiro caráter conservador sob pretensões revolucionárias é revelado, como a face cruel e arbitrária do regime aparece. De um modo geral, a cultura italiana viveu tempos difíceis, sobretudo após 1925, com o limite das liberdades de expressão e com as consequências de restrições como as prisões e o exílio de pessoas ligadas à vida cultural e política, a censura de revistas e livros, o prejuízo da narrativa, que sobrevive retomando elementos do naturalismo para deformar a realidade e esconder problemas, assim como retorna ao romance histórico e incorpora o realismo mágico.

Na prática, o período fascista pode ser encarado como desastrosa consequência de um processo. Os efeitos devastadores da Primeira Guerra puderam ser vistos nas reviravoltas econômicas, políticas e morais por toda a Europa. Além das dificuldades na passagem de uma situação de guerra para uma situação de paz, as agitações sociais (do proletariado, da pequena burguesia) e as transformações de ideias, a Itália particularmente viveu um pós-guerra desastroso devido à fragilidade do governo de Francesco Nitti, no período entre 1919 e 1920.

O governo fascista promoveu as mais diversas formas de repressão e restrição de liberdades. Contudo, assim que a Itália declara guerra com a França, em 1940, esse governo começa a caminhar para a ruína, primeiro através da opinião pública bastante sensibilizada com o rompimento do regime com o povo italiano. As derrotas em campos de batalha e o recrudescimento da repressão fascista permitiram o surgimento e a difusão de uma luta antifascista e, além de tudo, os bombardeios que se intensificaram sobre o país, mais o desembarque de tropas inglesas e norte-americanas em julho de 1943 na Sicília (acompanhado de uma série de horrores incomparáveis), traçaram a destituição do líder Benito Mussolini.

Os últimos anos da guerra não foram nada pacíficos no território italiano. Em 25 de julho de 1943, o rei Vittorio Emanuele III assumiu o comando das forças armadas e destituiu Benito Mussolini, que foi preso e substituído pelo marechal Badoglio, formador do novo governo. Como o país se pronunciava contrário ao fascismo (nessa altura, dito nazifascismo), o partido fascista foi dissolvido, mas a continuação da guerra foi proclamada, com o país ainda aliado à Alemanha. São estabelecidos acordos secretos com os Aliados (que intensificavam os bombardeamentos contra a Itália) e, em 3 de setembro, o general Castellano assinou a capitulação das forças italianas (o “armistício curto”), anunciada somente no dia 8. Badoglio ordenou a cessação das hostilidades contra as tropas americanas e declarou guerra à Alemanha, cujas divisões numerosas haviam se tornado exército de ocupação, enquanto o rei, a corte e os membros militares de seu governo abandonavam Roma e se refugiavam no sul, em Brindisi, já nas mãos dos Aliados.

Em meio à total falta de direção no comando, o exército italiano se dispersou: parte voltou para casa, outros entraram na guerrilha contra os alemães. Civis e militares foram presos e deportados para campos de concentração ou para fábricas de material bélico na Alemanha. O país estava dividido. No Sul libertado pelos Aliados, Badoglio governava em nome da Monarquia. O Cen-

tro e o Norte estavam ocupados pelas tropas nazistas. Em 12 de setembro de 1943, Mussolini foi libertado da prisão pelos alemães e proclamou, no dia 23, a República Social Italiana (RSI), que vigorou até 25 de abril de 1945. A sede desse governo se estabeleceu no norte do país, em Salò (na região de Brescia, às margens do Lago de Garda). Durante essa chamada República de Salò, o fascismo, em seus estertores, se tornou ainda mais brutal e sanguinário. Enquanto isso, em Roma, o Comitato di Liberazione Nazionale (CLN), que unia os partidos antifascistas, não é reconhecido pelos anglo-americanos como governo legítimo, estatuto concedido apenas ao rei e ao marechal Badoglio.

Em 26 de setembro, Badoglio assinou o “armistício longo”, traduzindo a “rendição incondicional” que o 3 de setembro tentara evitar. Em outro documento, os Aliados reconheciam a aliança com a Itália, desde que esta declarasse guerra à Alemanha, o que aconteceu em 13 de outubro. Depois disso, Vittorio Emanuele renunciou em favor do filho e Roma foi libertada em 4 de junho de 1944, com o avanço dos Aliados, movimento que decresce no centro da península durante o inverno de 1944-1945. A Resistência não recuou até abril de 1945, quando a “linha gótica” foi vencida. Em 28 de abril, Mussolini foi executado após tentar uma fuga para a Suíça e, no dia 29, as tropas alemãs na Itália assinaram sua rendição. Terminava a luta pela libertação e, embora em ruínas, a Itália saía moralmente renovada dos fatos trágicos do período 1943-1945.

Esse intervalo fermenta posições artísticas e intelectuais cujos efeitos serão vistos no país nos anos seguintes. É possível entender certas atitudes como algo semelhante a “tomar as rédeas” de um conhecimento histórico e de uma memória que, após o final do conflito, poderiam ser manipulados por uma visão oficializada, em nome de uma identidade nacional que, no fundo, falsificaria o passado. O papel desses artistas e intelectuais foi, essencialmente, o de assumir o desafio de fornecer narrativas e perspectivas sobre a história imediata, ainda que tratassem de assuntos indigestos e tocassem em problemas ainda presentes.

2. A coralidade orquestrada e o empenho ideológico

As personagens de *Cronache di poveri amanti* formam, naquele tempo de *debut* do fascismo, um universo humano sufocado por vários agentes: o espaço físico e social, a repressão ideológica e psíquica, a submissão imposta pela influência ou pela força. Vale a pena explorar o tom coral que afirma o caráter coletivo à luz das considerações sobre a relação entre obra e público, sobre a idealização ou transfiguração do povo representado e sobre o impacto da modernidade nos ideais, amores, amizades e rebeliões. A abertura do

romance nos dá uma ideia das intenções da composição, disposta a assimilar características do meio social e a expressar as aflições coletivas por meio das sensações táteis, auditivas e olfativas orquestradas pela revelação do cenário:

Ha cantato il gallo del Nesi carbonaio, si è spenta la lanterna dell'Albergo Cervia. Il passaggio della vettura che riconduce i tranvieri del turno di notte ha fatto sussultare Oreste parrucchiere che dorme nella bottega do via dei Leoni, cinquanta metri da via del Corno. Domani, giorno di mercato, il suo primo cliente sarà il fattore do Calenzano che ogni venerdì mattina si presenta con la barba di una settimana. Sulla Torre di Arnolfo il marzocco rivolto verso oriente garantisce il bel tempo. Nel vicolo dietro Palazzo Vecchio i gatti disfanno i fagotti dell'immondizia. Le case sono così a ridosso che la luce lunare sfiora appena le finestre degli ultimi piani. Ma il gallo del Nesi, ch'è in terrazza, l'ha vista ed ha cantato.

Spenta la lanterna elettrica dell'Albergo, in via del Corno resta accesa una sola finestra, nella camera della Signora che trascorre la notte in compagnia delle sue piaghe alla gola. Il cavallo di Corrado maniscalco scalpita di tanto in tanto: ha la mangiatoia sistemata nel retro della forgia. È maggio, e nell'aria notturna, senza alito di vento, affiorano i cattivi odori. Davanti alla mascalcia è accumulato lo sterco dei cavalli ferrati durante la giornata. Il monumentino, all'angolo di via dei Leoni, è colmo e straripa ormai da mesi. I fagotti e le biche della spazzatura domestica sono stati seminati fuori delle porte come di consueto⁴ (PRATOLINI, 1974: 7).

A coralidade das *Cronache* de Pratolini aparece aqui neste primeiro capítulo, onde todos os elementos parecem dialogar: animais, homens e casas;

⁴ Cantou o galo do carvoeiro Nesi, apagou-se a lanterna do Albergo Cervia. A passagem do bonde que reconduz os motorneiros da turma da noite fez estremecer Oreste, o barbeiro, que dorme na loja de Via dei Leoni, a cinquenta metros de Via del Corno. Amanhã, dia de feira, seu primeiro freguês será o feitor de Calenzano que aparece toda sexta-feira com a barba de uma semana. Na Torre di Arnolfo, o *marzocco* voltado para o oriente, garante bom tempo. Na viela atrás de Palazzo Vecchio, os gatos desfazem os embrulhos de lixo. As casas são tão juntas umas das outras que o luar apenas banha as janelas dos últimos andares. Mas o galo de Nesi, no terraço, viu a lua e cantou.

Depois de apagada a luz do hotel, só uma janela permanece iluminada em Via del Corno, a do quarto da Senhora, que passa a noite em companhia das feridas de sua garganta. O cavalo de Corrado, o ferreiro, bate de vez em quando com as patas: sua manjedoura fica atrás da forja. É o mês de maio, e dentro da noite, sem a menor aragem, surgem os maus cheiros. Diante da oficina do ferreiro, acumula-se o esterco dos cavalos ferrados durante o dia. O pequeno mictório, na esquina de Via dei Leoni, está completamente cheio e já transborda há meses. Os embrulhos e montes de lixo foram jogados pelas portas das casas, como de costume (PRATOLINI, 1963: 5).

luzes, sombras, rumores e odores. A indicação das personagens, no entanto, é sumária, e a descrição é uma panorâmica cinematográfica, trazida por um narrador onisciente intruso que parece conhecer tanto o ambiente quanto a índole e os hábitos de cada personagem. A distância em relação ao narrado parece-nos menor, a descrição das coisas adere-se ao descrito como se não houvesse a intervenção do narrador. A luz do dia que está chegando permite a expansão da descrição, que em seguida passa a “apresentar” os *cornacchiai*.⁵ O narrador está sempre mediando. Ele introduz o leitor em cada casa e em cada íntimo, mas faz “pausas” para suas digressões e sondagens. Quanto às imagens, parece haver alguém que acende as luzes desse palco, o que a primeira página do romance exemplifica perfeitamente. Aqui, o estilo do cronista opera elementos na construção que declaram sua articulação interiorizada, o seu olhar sobre as cenas. Cada frase dessa página tem um movimento interior que não prejudica a linearidade de uma descrição. Há expedientes curiosos, como a identificação das pessoas. As profissões dão seus “sobrenomes”: Nesi *carbonaio*, Oreste *parrucchiere*, Corrado *maniscalco*.⁶ Os homens se definem por aquilo que fazem (e produzem), não por aquilo que pensam. Sua nomeação é mais social que psicológica, traz a função que exerce no grupo. São personagens quase épicos.

“Come di consueto” é uma expressão sintomática. Todos na rua estão acostumados aos maus cheiros, ao sufocamento e à falta de beleza daquele cenário. A expressão também inclui o amargo da ideia do dia após dia: de tão acostumados ao seu ambiente, os *cornacchiai* não sentem mais nenhuma estranheza. Suas mentes são entorpecidas e seus corpos fatigados.

As primeiras vozes da madrugada da rua (em *showing*) são de personagens que estão em liberdade condicional. Parece-nos uma prolepse muito bem operada pelo autor, talvez não proposital. Via del Corno está sob vida condicional. A situação de Nanni e Giulio nesse início já antecipa o caráter de uma coletividade vigiada, ou seja, tudo o que se faz em Via del Corno é bem sabido por todos.

O ritmo da voz que narra parece ser o ritmo de Via del Corno; não se trata de uma descrição superficial, nem de uma memória simplificada, muito menos de um naturalismo fotográfico. O narrador homogeneiza seu tom

⁵ Os habitantes da rua (Via del Corno) são chamados de *cornacchiai* (plural de *cornacchiaio*).

⁶ Respectivamente, Nesi carvoeiro, Oreste cabeleireiro, Corrado ferreiro.

com as imagens que cria, como no trecho dos despertadores que vão tocando um a um. A proximidade do narrador com os hábitos da rua é tanta que no espaço de uma hora a ordem dos cinco despertadores é precisa; e mais: cada despertador tem suas características, em sintonia com os donos. O primeiro é o de Osvaldo, um trinado; um quarto de hora depois, o da família Cecchi, como a sineta de um bonde; mais ameno, mas ainda berrante, o despertador de Ugo, “fraco e incerto”; Maria Carresi trava o seu, para o marido continuar dormindo e não vê-la acordada a admirar seu inquilino; seguido por um praguejar, é acionado o mecanismo do quinto despertador, na casa de Antonio *terrazziere*. A sintonia com as índoles e os hábitos é impressionante.

Os momentos de tensão vividos pela pequena rua são realçados pelo clima, pela atmosfera, pelo vento, pelo luar, como na Noite do Apocalipse (capítulo XV). No episódio, toda a paisagem noturna atíça a perversidade dos fascistas e carrega a narrativa com suspense. “Via del Corno è tutta udito” (PRATOLINI, 1974: 270) nessa noite (a rua está em vigília, não somente as personagens). Há um trecho bastante significativo no capítulo que trata das descrições “del cobardo visitato dall’audacia”, o “aprendiz” Osvaldo, dos seus companheiros fascistas (*i cavalieri neri*) e dos *cavalieri bianchi* Maciste e Ugo (PRATOLINI, 1974: 261-265). Aqui percebemos a oposição Mal x Bem que se desdobra em Morte x Vida, Realidade x Sonho, denotando o claro maniqueísmo. De um lado, as personagens “negativas”, os fascistas, cujos símbolos macabros são o Pisano (“l’Arcangelo con la spada levata”), o mais calmo da Squadra, e Osvaldo, que correu como o Mal, irado, para não perder a expedição, “il viaggio incontro alla morte”; de outro, o sidecar, como uma “stella cometa che annunzia il diluvio agli uomini di buona volontà”, com um São Jorge de dois metros (ou anjo da Anunciação, ou ainda um Sansão, um *centauro infuriato*). Esse Hércules que se apresentara no início da história mais como Vulcano (o deus artesão que forja o ferro), passa a ser o argonauta que, agindo pelos sentimentos e instintos, surpreende-se com a tempestade.

O embate pode ser tomado, de fato, como uma luta mitológica. Os fascistas correm de encontro à morte, os comunistas de encontro à vida: sempre para frente, como a vida que levam. A lua é cúmplice das paixões, mas a Morte está com os fascistas em cada gesto e pensamento, assim como cada pedra está atenta para registrar a história que se passa. Maciste age impulsionado pelos sentimentos, e talvez não tenha lido Marx, tamanha impetuosidade. Sob o campo aberto da praça San Lorenzo, *bianca di luna*, resta a última chance de fuga para o centauro – há apenas a indicação da espera de Pisano para esse alvo perfeito...

A cena seria igualmente grandiosa no cinema, porém Lizzani não a explora. A lua é o *spotlight* e parece ajudar no peso das emoções, que chegam ao descontrole por parte dos fascistas, quando derrubam Maciste e gritam “Dentro le fiamme, il comunista!” (PRATOLINI, 1974: 285). O recurso de aliar paisagem e sentimentos parece funcionar para o autor como instrumento para credibilizar a luta de paixões.

O sonho coletivo, utópico, a negação da realidade ou o desejo de outra realidade emanam do destino que Pratolini dá a Mario e Milena. Após longa espera, os jovens realizam seu amor, com uma paisagem de fundo que prolonga o desejo. Eles seguem a pé ao encontro de Margherita, no campo, distantes de seu dia a dia, mas sem abandonar Via del Corno em seus pensamentos. A descrição dos campos é idílica, o silêncio se alia aos sons da natureza que se concatena com os sons dos apaixonados. As imagens do capítulo XXIV são tão poderosas que o idílio não chega a ser abalado pela prisão de Mario, quando os jovens se beijam cheios de amor e de esperança, esta que não está nas imagens de Lizzani, quando da mesma prisão. E, se o sapateiro Staderini explode com violência no filme ao saber de tudo, para depois abaixar a cabeça diante de um fascista, Pratolini priva-o de qualquer força física, colocando-lhe apenas na boca e nas mãos elevadas para o céu a retumbante “Ma ci sei? Ma dove sei?” (PRATOLINI, 1974: 487). O filme faz surgir a frustração com muito mais força, dada a atitude que antecede o baixar da cabeça. No romance, o tom de Staderini é mais desafiador.

Este romance marca a obra de Pratolini não apenas por ser um dos exemplos mais representativos do neorealismo literário, mas também, especialmente, porque o livro, planejado durante a última década da guerra, é escrito e publicado sob o impacto da reconstrução, diversamente dos primeiros romances, predominantemente líricos, elegíacos e de tom intimista. As *Cronache* trazem memória coletiva nas histórias interconectadas, o que, para reforçar os preceitos benjaminianos, assinala o caráter de história cujas vozes são redimidas. A crônica de Via del Corno passa, inevitavelmente, pelo dia após dia de seus moradores, expresso no romance (e também no filme) através da coralidade, que, por sua vez, estabelece uma dimensão igualitária entre as personagens na narrativa e nas cenas. Ainda que as histórias apresentem gradações do bem e do mal, o romance é maniqueísta como a narrativa popular, como alguns exemplos da narrativa oral, de modo a oferecer exemplaridade, como se àquela altura o fascismo devesse aparecer via atitudes mais funestas.

Escritor e diretor expressam particularidades na representação da realidade com disposições diferentes, porém com vistas ao presente das produções. Pratolini escreve no momento favorecido pelo contexto democrático sob a república parlamentar e o pluripartidarismo, enquanto Lizzani filma em uma época em que os horizontes se fechavam com a restauração de forças conservadoras. O narrador do romance não é um dos personagens – ele conta as histórias deles, dialoga com quase todos, solicitando que tomem a palavra. Esse narrador faz questão de se inserir nas impressões, porém está em posição de controle e de superioridade, por meio de uma estratégia capaz de oferecer o senso de realidade próprio da crônica, em que os acontecimentos são tão irreais quanto possíveis.

O filme diminui o foco visionário do romance, reduzindo ao máximo a presença da esperança e abaixando o tom épico – o narrador passa a ser Mario, o mais novo morador de Via del Corno, que relata suas experiências na medida em que o discurso fílmico permite, pois a narrativa se apresenta com poucos momentos da voz de Mario em *off*. Se há uma inabilidade proposital no aproveitamento das descrições de Pratolini (como em duas cenas exemplares: a abertura que descreve o fim de noite na rua e o assassinato do herói Maciste em praça pública), o filme privilegia, por outro lado, alguns aspectos “narrativos”, como a proximidade entre o narrador e os acontecimentos, o desempenho desse personagem memorialista que se insere e é acolhido pelos *cornacchiai*, moradores da ruela constantemente vigiados uns pelos outros. A vida em função do outro é, a propósito, uma constante no enredo, mas a conotação cômica não se estabelece plenamente na tela, embora surjam oportunas cenas quase burlescas. Insinuações caricaturais da bisbilhotice e da vida em comum transformam-se, no filme, em cenas imediatamente seguidas pela supressão da leveza.

Carlo Lizzani se forma como cineasta durante os anos do neorealismo, que podem ser tomados como o período em torno de 1945 e 1951. Embora seus limites de duração e seus integrantes sejam objeto de controvérsia entre os críticos, o neorealismo cinematográfico italiano (que, para alguns, inclui os prolongamentos e as heranças) utiliza como matriz a Segunda Guerra, propondo servir de testemunho com produções muito simples interessadas na história coletiva, sem ocultar instâncias constrangedoras. Algumas vezes, os filmes chegaram a apontar soluções sob a crítica ferrenha a um determinado estado de coisas. No que diz respeito às tendências que se disseram discípulas do neorealismo, houve um retorno da temática da Resistência

nas produções após 1948, quando o país entrava nos anos do centrismo ao restaurar as forças conservadoras. Se houve motivos para retomar pontos de discussões anteriores, o perigo da visão estereotipada se fez sentir em alguns casos no final da década de 1950 e durante os anos de 1960, o que é sintomático da ausência de uma reflexão crítica mais profunda e de uma discussão histórica séria sobre a guerra e a luta partigiana.

A narrativa italiana dos anos 1930 é representada por novas posições, mas é a partir de 1943 que o termo neorealismo passa a se referir também à literatura, marcando também uma relação sem precedentes entre essa forma de arte e o cinema. É possível detectar a necessidade de assumir a tendência realista, de fugir do clima hermético e especialmente de considerar elementos locais, regionais, de modo a transparecer o interesse pelo povo. Ideais antiburgueses e proletários se ajustavam a uma retórica urbana, frequentemente buscando a representação de realidades sufocadas pela ordem. Embora esse tipo de atitude caminhe em uma direção progressista, há quem assinala nela características pequeno-burguesas, provincianas e politicamente moderadas. Isso poderia denotar uma dimensão populista, especialmente se lembrarmos que algumas gerações de intelectuais italianos assumiram um comportamento redentor, enquanto outras literaturas europeias negavam-se a desempenhar esse papel.

Houve diferentes momentos teóricos dispostos a explicar atitudes e posições ideológicas do neorealismo. Após a Segunda Guerra, as interpretações de Benda, Mannheim, Ortega y Gasset sobre o papel dos intelectuais pareciam ter se tornado anacrônicas e equivocadas, pois era preciso não se alienar, realizando uma escolha própria, expressando-a de modo claro. O tema do engajamento se opõe à atitude de recolhimento. De acordo com uma orientação historicista como a de Antonio Gramsci, traçada já nos anos de 1920, a função dos intelectuais pode mudar de acordo com o período histórico. A distinção entre intelectuais tradicionais e intelectuais orgânicos elaborada pelo pensador sardo não era apenas uma proposta política, tratava-se da constatação histórica de que todos os grupos sociais possuem seus intelectuais orgânicos, integrados em seu meio. Se, por um lado, a crítica de Gramsci contribuiu para o surgimento de facções críticas prontas para acusar produções pela dimensão populista disfarçada de organicidade, por outro lado suas considerações estimularam a criação de um grande número de narrativas nacionais-populares, muitas das quais são ainda hoje interessantes tanto como documento histórico e sociológico quanto como trabalhos de arte (RE, 2003: 121).

Nunca houve um manifesto neorrealista. Contar e ouvir a verdade nesse tipo de narrativa talvez tenham sido ações que coincidiram com o desmantelamento de mistificações fascistas, como as representações herméticas e ambíguas apoiadas pelo regime. Seja como for, um dos preceitos neorrealistas seguido pelas versões de *Cronache di poveri amanti* é o tratamento dos eventos, como se o leitor/espectador pudesse se colocar na mesma perspectiva dos personagens. Tanto o narrador de Vasco Pratolini, no romance, quanto Mario, que conduz as histórias, tendo, no filme, a sua vida como fio condutor, não estão muito interessados no realismo puro, nem mesmo em uma repetição de ideais veristas. A narrativa neorrealista, de modo geral, revela a situação social e política que constrói a tragédia real dos grupos menos favorecidos.

Referências Bibliográficas

ASOR ROSA, Alberto. *Scrittori e popolo: Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*. Torino: Einaudi, 1988.

ATTOLINI, Vito. *Dal romanzo al set*. Bari: Dedalo, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERTONCINI, Giancarlo. *Il romanzo di Pratolini*. Modena: Mucchi, 1993.

BETELLA, Gabriela Kvacek. Um voo sobre via del corno e um mergulho no mundo moderno. *Insieme* 4/5, p. 103-111, 1993-1994.

BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano 1895-1945*. Roma: Editori Riuniti, 1979.

CRONACHE di poveri amanti. Direção: Carlo Lizzani. Produção: Cooperativa Spettatori-Produttori Cinematografici. Intérpretes: Gabriele Tinti, Antonella Lualdi, Marcello Mastroiani, Anna Maria Ferrero, Cosetta Greco, Bruno Berellini, Giuliano Montaldo, Wanda Capodaglio. Roteiro: Sergio Amidei, Carlo Lizzani, Massimo Mida, Giuseppe Dagnino, baseado no livro homônimo de Vasco Pratolini. Fotografia de Gianni Di Venanzo, Música de Mario Zafred. Itália, 1953 DVD (103 min).

FABRIS, Mariarosaria. *O neorealismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: Edusp, 1996.

FOUCAULT, Michel. Anti-retro. In: _____. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 330-345.

GRAMSCI, Antonio. *Letteratura e vita nazionale*. Roma: Editori Riuniti, 1979.

GRAMSCI, Antonio. *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*. Roma: Editori Riuniti, 1979.

KOLAKOWSKI, Leszek. What the past is for. *Information Bulletin*, The Library of Congress, Dec. 2003. Disponível em: <<http://www.loc.gov/loc/lcib/0312/kluge3.html>>. Acesso em: 25 ago. 2010.

LUPERINI, Romano; MELFI, Eduardo. *Neorealismo, neodecadentismo, avanguardie*. Roma; Bari: Laterza, 1990.

MICCICHÉ, Lino. Per una verifica del neorealismo. In: MICCICHÉ, Lino (Org.). *Il neorealismo cinematografico italiano: atti del convegno della X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*. Venezia: Marsilio, 1978.

NOETHER, Emiliana P. Italian intellectuals under fascism. *The journal of modern history* v. 43, n. 4. p. 630-648, 1971.

PRATOLINI, Vasco. *Cronache di poveri amanti*. Milano: Mondadori, 1988.

PRATOLINI, Vasco. *História de pobres amantes*. Tradução de Carla Inama de Queirós. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

PRATOLINI, Vasco. *Cronache di poveri amanti*. Milano: Mondadori, 1974, v.1.

RE, Lucia. Neorealist narrative: experience and experiment. In: BONDANELLA, Peter; CICCARELLI, Andrea. *The Cambridge companion of the Italian novel*. Cambridge: Cambridge Press, 2003. p. 104-124.

SALVATORELLI; MIRA, Giovanni. *Storia d'Italia nel periodo fascista*. 3. ed. Milano: Mondadori, 1970. 2 v.

Recebido em fevereiro 2012
Aceito em maio 2012