



**AVANCA**

**CINEMA**

INTERNATIONAL CONFERENCE

**2015**

## A Identidade como Facto Colectivo em *Palombella rossa*

Sérgio Dias Branco

Universidade de Coimbra, Portugal

### Abstract

*Palombella rossa* (1989) remains a fundamental work in Nanni Moretti's filmography. This film analysis focuses on the central theme of identity. Michele Apicella, the filmmaker's alter ego, a recurring character in Moretti's films who appears here for the last time, has a car accident and wakes up amnesiac. He finds out later that he is a member of the Italian Communist Party (PCI) and crosses paths with a group of characters during a water polo match. Little by little Michele reconstitutes his identity through these encounters, though doubts more than certainties. Moretti foresaw the danger of the party breakdown, before the end of the socialist states of Eastern Europe and the dissociation of the USSR two years later. Crucial for the understanding of this movie is Moretti's following work, *La cosa* (*The Thing*, 1990), which documents a series of plenary discussions promoted by the PCI. The film puts two questions in relation, as if they could not be considered separately: Who is Michele Apicella? What is a Communist? Michele could not rebuild the person he is by himself. *Palombella rossa* presents identity as a collective fact through an allegorical structure that does not dispense with realistic elements, supported by the *mise en scène*, the screenwriting of the characters, the music, and the crossing of three sequences of the images from the protagonist's past.

**Keywords:** Communism, Film analysis, Nanni Moretti, Politicized cinema, Identity.

### Introdução

*Palombella rossa* (1989) permanece uma obra fundamental na filmografia de Nanni Moretti. Esta análise do filme foca-se no tema central da identidade. Michele Apicella, *alter ego* do cineasta, personagem recorrente nos filmes de Moretti que faz aqui a sua última aparição, tem um acidente de automóvel e acorda amnésico. Descobre depois que é membro do Partido Comunista Italiano (PCI) e vai-se cruzando com um grupo de personagens durante um jogo de pólo aquático. Michele reconstitui a sua identidade através destes encontros a pouco e pouco, mais através de dúvidas do que de certezas. Moretti antevia o perigo de desagregação do partido, ainda antes do fim dos estados socialistas na Europa de Leste e da dissociação da URSS dois anos depois. Crucial para entender este filme é a obra seguinte de Moretti, *La cosa* (*A Coisa*, 1990), que documenta uma série de plenários de discussão promovidos pelo PCI. O filme coloca em relação duas questões, como se elas não pudessem ser consideradas em separado: Quem é Michele Apicella? O que é ser comunista? Michele não conseguiria reconstruir a pessoa que é por si próprio.

*Palombella rossa* apresenta a identidade como um facto colectivo através de uma estrutura alegórica que não dispensa os elementos realistas, suportada pela escrita das personagens, pela *mise-en-scène*, pela música, e pelo cruzamento de três sequências de imagens do passado do protagonista (em criança, em jovem adulto, e poucos dias antes do acidente num debate televisivo). A leitura que se segue estrutura-se em torno destes quatro elementos.

### 1. Conversas com Michele Apicella, Comunista

De obra para obra, parecia sempre que Michele ia aparecer pela última vez num filme realizado por Moretti. De facto, a personagem aparece pela última vez em *Palombella rossa* com 36 anos, cinco anos depois de *Bianca* (1983), no qual surge como um desequilibrado professor de liceu de matemática. Através de Michele, o cineasta foi traçando sucessivos retratos do desenvolvimento da sociedade italiana e da sua perspectiva pessoal sobre ela, desde *Io sono un autarchico* (*Eu Sou um Autárquico*, 1976), no qual Michele tem 23 anos, está desempregado, e participa numa companhia de teatro experimental. É neste filme que ele diz: "No cinema, os actores são a burguesia, a imagem é o proletariado, a trilha sonora é a pequena burguesia, eternamente oscilando entre um e outro. A imagem, como proletariado, deve tomar o poder no filme, após uma longa luta."<sup>1</sup> *Ecce bombo* (1978) e *Sogni d'oro* (*Sonhos de Ouro*, 1981) mostram ainda a personagem antes de chegar aos 30 anos. No primeiro, como parte de um grupo de jovens universitários insatisfeitos, vivendo o presente como um dilema, depois de terem estado envolvidos na contestação estudantil dos anos 1960. No segundo, como um jovem cineasta frustrado com a incompreensão que o seu trabalho artístico e os seus ideais de esquerda geram.

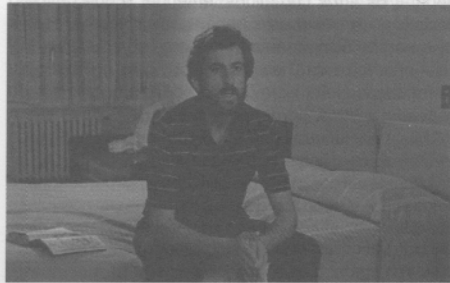


Figura 1 – *Palombella rossa*.

Em *Palombella rossa*, a amnésia de Michele é um motivo de angústia. Sem memória, é a sua história de vida que desaparece e com ela a sua identidade.



Quando lê um artigo que escreveu sobre um homem que faleceu, um camarada, chega à conclusão que é um comunista (fig. 1). É única certeza que ele tem. De resto, ou apesar disso, continua a não saber quem é. O facto de se saber comunista não resolve o problema de identidade porque levanta outra questão de saber o que é ser comunista. Quando ele sai da clínica onde foi tratado é raptado por um grupo de jogadores de pólo aquático, porque lhe é dito que ele faz parte da equipa. A maior parte da narrativa situa-se no jogo deste desporto, que se desenrola ao mesmo tempo que ele vai tentando descobrir quem é. À margem do jogo, surgem personagens que o cercam, falando com ele, fazendo-lhe questões. A pouco e pouco, Michele vai fixando a sua identidade, mas nesse processo vai também questionando o que é a identidade. São dois traços da obra cinematográfica de Moretti: traçar um retrato social a partir das relações pessoais, ao mesmo tempo reflectindo sobre a desagregação e definição da identidade.

Neste caso, o contexto era o que ocorria no PCI e na política italiana. E é relevante referir a dimensão autobiográfica deste tema. O cineasta era membro do PCI e assume-se como comunista. Viveu este período intensamente e os seus filmes contêm muitos comentários ou muitas referências às lutas políticas em Itália do passado e do presente, sempre com um sentido de grande perda devido ao desaparecimento do partido. Em vez de optar por uma discussão abstracta, de ideias sem corpo, tudo passa através da situação dramática de Michele. No entanto, *Palombella rossa* é uma comédia. Todos os encontros, conversas, e reflexões, mesmo a aflição, da personagem são atravessadas por um fino humor. O filme foi produzido quando decorriam muitas discussões no partido. Daí que o filme seguinte de Moretti seja fundamental para a análise e interpretação de *Palombella rossa*. *La cosa* é um documentário sobre uma série de plenários de discussão promovidos pelo PCI em diversas cidades italianas: Génova, Bolonha, Nápoles, Turim, Milão, e Roma. Todas as discussões andam em torno do mesmo problema com duas faces: o que se passava a nível internacional, particularmente no Leste da Europa, e a nível nacional, com o PCI. Tentava-se apontar os erros cometidos, entender o que define o socialismo, analisar as experiências existentes, decidir se o partido devia manter a mesma linha ou refundar-se — como acabou por acontecer, com o Partido da Refundação Comunista,<sup>2</sup> com cedências ao centro do espectro político, perdendo a influência política que o PCI teve nas décadas de 1950 e 60 quando tinha uma forte base operária e trabalhadora.

Michele vai conversando com as outras personagens e fazendo sentido de quem é, tendo esta convulsão política e social como pano de fundo. Podemos dizer que ele vai escrevendo a sua personagem através das palavras que troca e das palavras com que pensa. Uma das personagens mais extravagantes do filme é um teólogo interpretado pelo realizador chileno Raúl Ruiz. Quem lhe fala deste homem é um católico que persegue Michele, de modo insistente e maçador, repetindo que eles pensam da mesma maneira e

partilham os mesmos ideais. Michele discorda, por vezes de uma forma até bastante violenta. A dado momento, o católico diz-lhe que conheceu uma pessoa que mudou a vida dele, alguém que ele vai apresentar como teólogo. É claro que a primeira afirmação que esse homem faz, depois de Michele o conhecer, é que não é teólogo. Está num limbo, num estado de indefinição. Apresentam-no de uma maneira e ele apressa-se a desmentir essa apresentação. Esta característica revela a dificuldade em situar esta personagem no panorama social italiano do final da década de 1980. Percebemos bem de onde vêm as outras personagens que interagem com Michele.

Entendemos que o católico emerge, não apenas da religiosidade da maioria do povo italiano, mas de aspectos da história do PCI na sua relação com os católicos. Na década de 1940, o Movimento Católico Comunista (1943), fundado por Franco Rodano, foi assimilado no PCI. A Igreja Católica reagiu localmente a movimentos como este, embora muitos padres e outros religiosos (como Giulio Girardi) pertencessem a eles. A peça mais poderosa dessa reacção foi um Decreto do Santo Ofício de 1949, *Adversus Decretum Communistarum* (*Decreto Contra o Comunismo*), que deliberava, com vista à observância, a proibição dos católicos pertencerem a organizações comunistas ou colaborarem com elas.

Entendemos o sindicalista, muito preocupado com o "ecletismo genérico" e em encontrar "pontos fortes"<sup>3</sup> para organizar os trabalhadores, fala, no fundo, de uma inquietação expressa nas discussões de *La cosa*. O que o desassossega é o afastamento cada vez maior entre o PCI e a classe operária e as massas trabalhadoras e populares.

Até entendemos a função do duo de pasteleiros que oferecem bolos a Michele cada vez que se cruzam com ele. São claramente comunistas, embora não o afirmem, que vieram pedir explicações a Michele sobre o que ele disse num debate político recente na televisão.

A personagem do teólogo (que diz não o ser) é mais árdua de entender. Parece estar ao lado de tudo, até pelo próprio discurso opaco, quase impenetrável. Quem escreveu as linhas de diálogo da personagem foi o próprio Ruiz, o que explica o seu travo surrealista, integrado no filme e mantendo uma ligação directa ao seu cinema. Ele fala, por exemplo, de quatro tipos de silêncio: o literal, o alegórico, o moral, e o divino. Testi descreve o que se passa no filme como "combate moral" (1992, 15). Segundo ele, é preciso encontrar um modo de os juntar e de chegar à harmonia. Que dizer sobre esta ideia e a sua relação com os restantes elementos do filme? Num momento, ele diz que "[u]m golo é um silêncio" e "[o] silêncio é um golo"<sup>4</sup> e estas frases são repetidas mais tarde por Michele — o que quer dizer que lhe dizem algo, a ponto de permanecerem no seu pensamento. Assim sendo, as palavras do teólogo não podem ser desligadas daquilo que atormenta Michele. Vale a pena registar o que o teólogo diz quando tenta responder à questão: "O que significa ser comunista?" "É um sentimento de totalidade",<sup>5</sup> responde ele. Isso

é certamente verdade do ponto de vista da filosofia materialista e dialéctica de Karl Marx, que pensa a partir do conceito de totalidade, não isolando nem rarefazendo as coisas e os fenómenos, procurando uma compreensão ampla das suas interligações e processos reais:

O homem — por muito que seja portanto um indivíduo particular e, precisamente, a sua particularidade faz dele um indivíduo e uma comunidade individual real — é tanto a *totalidade*, a totalidade ideal, a existência subjectiva para si da sociedade sentida e pensada como também existe na realidade, quer como intuição e fruição real da existência social quer como uma totalidade de exteriorização humana de vida. (Marx 1993, 95)

O teólogo continua: "Mas o que é esta totalidade? O que é esta totalidade? O que é? Um campo de jogo." "Uma piscina", exclama Michele. "Uma piscina. Ao redor estão os anjos, o público, que te olha, grita, te vê",<sup>8</sup> complementa o teólogo. Uma vez mais, as associações podem parecer estranhas, mas fazem sentido para Michele. Retomarei a discussão do significado que ele dá a estas palavras adiante, deixando-a por enquanto em suspenso.

## 2. Jogos da Encenação e da Fala

*Palombella rossa* é um filme de uma simplicidade enganadora, uma obra entrecida de detalhes. Repare-se no modo como Moretti encena o sentimento da personagem no início, o vazio de Michele, a sua ausência de si. Para além do seu trabalho como actor, do seu olhar vago, uma presença corporal sem identidade, há uma utilização muito precisa dos movimentos de câmara. Já quando ele está entre os jogadores, sucedem-se planos panorâmicos, de baixo para cima (*tilt*), da direita para a esquerda. Nestes movimentos, a câmara roda sobre o eixo horizontal ou vertical, ou seja, são movimentos que dão a ver a fixidez de uma perspectiva óptica que se move, um olhar fixo num lugar determinado que olha ao redor. Michele/Moretti está no espaço sem nele se conseguir deslocar ou situar, não sabendo para onde vai, olhando à sua volta em busca de um sinal que lhe diga para onde ir. Ali está, imóvel, deitado (panorâmica de baixo para cima) ou sentado (panorâmica da direita para a esquerda).

Um elemento fundamental da encenação é a voz *off* de Michele. Depois de um golo da equipa adversária, surge a voz da personagem a reflectir sobre o desassossego no partido. Os golos que vão acontecendo e o desafio que se vai travando entre as duas equipas na piscina liga este jogo ao momento decisivo da vida dele e da vida do partido. As imagens do protagonista em jovem adulto mostram bem que a pertença ao partido é uma pedra angular da sua história pessoal, definindo aquilo que ele foi sendo. A seguir ao golo, ele diz: "Estamos todos muito preocupados. Mas se pensarmos de forma ordenada e racional, talvez possamos resolver os problemas que enfrentamos."<sup>7</sup> Note-se o plural. Ele

não fala a título individual, expressa aquilo que pensa ser um sentimento colectivo. Nesta cena, é notória a capacidade de observação de Moretti sobre o que se passava no partido, que ele haveria de registar no filme seguinte. Michele afirma a necessidade de uma racionalidade colectiva: vamos pensar em conjunto, identificar os problemas, encontrar soluções remando na mesma direcção. Por isso, acrescenta que há o perigo de se deixarem atulhar de "perguntas, dúvidas, angústias, incertezas..."<sup>8</sup> O que o preocupa é o risco de paralisia, perante as perguntas que não têm respostas únicas, os erros e desvios identificados, num círculo vicioso. A procura da personagem é, então, a procura de uma saída desse círculo, numa busca da sua identidade que a vai delineando como sendo muito do que ele já foi, mas também outra coisa distinta, igual mas diferente. No geral, ao longo do filme, a voz *off* de Michele é utilizada como um comentário de alguém que perspectiva os acontecimentos de forma abrangente, colocando-se de fora, olhando para si mas também para a sua situação.



Figura 2 – *Palombella rossa*.

Sem secundarizar a dimensão visual, o filme dá uma importância central às palavras e ao seu uso. Numa cena, uma jornalista que entrevista Michele como deputado é atingida por uma bofetada dele por utilizar uma avalanche de estrangeirismos, atribuindo-lhe alguns deles, apesar dele insistir que nunca os empregou, que nunca falou daquela maneira (fig. 2). "Quem fala mal, pensa mal e vive mal. Tem de encontrar as palavras justas. As palavras são importantes!",<sup>9</sup> teima ele. A relevância da linguagem (e a rejeição de uma linguagem emprestada, de outra cultura, de outro pensamento) anda de mão dada com a necessidade de uma nova linguagem (ou de uma linguagem rearticulada) para voltar a falar, para voltar a ser escutado. Sem isso, perdemos o contacto com a continuidade histórica, com a evolução das formas humanas de comunicação e pensamento. Moretti descreve esta como "batalha justa", não só a da escolha de como falar mas também a da escolha do que dizer, porque é preciso encontrarmos uma maneira de nos opôr à vulgaridade dominante: se eu disser aquilo que penso num programa de televisão, eis que me torno folclore e faço espectáculo divertindo no "luna park" dos outros. Ou posso parecer rancoroso porque quem lê os jornais e vê televisão já não está habituado aos debates

apaixonados, mas apenas às polémicas pessoais. Pensa sempre haver alguma aldrabice. De qualquer maneira na televisão a dissidência às vezes está como que prevista, institucionalizada e acarinhada: vem cá dizer a tua opinião que o debate fica animado. (AA.VV. 1992, 22)

Estas questões estão, mais uma vez, ligadas ao debate interno no PCI. O título do documentário que fez sobre esse debate, *La cosa* (*A Coisa*), evidencia isso — *a coisa*, algo sem especificação nem definição, algo que “partindo [...] deste grande património, coloque como objectivo construir uma ‘coisa’, uma ‘coisa’ maior e, se me é permitido mais bonita”.<sup>10</sup> Quando o debate se torna circular e abstracto, deixa de se saber do que se estava a falar. Ainda se estava a falar de comunismo, da luta por uma sociedade sem classes, sem exploração? O que era essa coisa vaga de que se estava a falar? A ideia segundo a qual quem fala mal pensa mal, ecoa em *La cosa*, colecionando sinais dos perigos do revisionismo, que é a solução de começar de novo, apagar o essencial do que foi feito, em vez de continuar, reconhecendo e aprendendo com os erros. Também neste debate se joga a questão da identidade, ou melhor, a identidade como questão, sempre premente, sempre por resolver em definitivo, num mundo em permanente mudança.

A identidade de Michele vai-se refazendo e fazendo, reconstruindo e construindo, a partir de pequenas informações que as outras pessoas lhe vão dando sobre diversos aspectos da sua vida — sozinho não consegue fazê-lo. Mesmo o facto de ser comunista só é reconhecido por ele depois de ser confrontado com um elemento externo, ainda que escrito pelo próprio. Assim vai sendo ao longo do filme, quando se cruza com a sua filha, com a jornalista, com o sindicalista, com outros amigos e conhecidos. As personagens que o circundam, que por vezes o cercam, não representam apenas aspectos da vida dele, mas desafios que ele tem de enfrentar. Esta dimensão é reflectida no cenário onde os encontros entre Michele e as outras personagens têm lugar. Moretti fez questão de rodar a maior parte do filme, que se passa dentro de uma piscina e em seu redor, fora de Roma (AA.VV. 2007a). Sendo este um filme sobre a inquietação política que se estava a viver na altura, o cineasta entendeu que era necessário sair do lugar onde se sentia em casa para um sítio desconhecido. Encontrado o sítio, foi preciso criar um cenário, nomeadamente através da utilização de cores que destacam cada um dos elementos do cenário: a piscina, a bancada, o bar, os balneários, entre outros. Também os figurinos sinalizam diferenças através das cores: nos equipamento das equipas, o vermelho que associamos ao movimento comunista surge nos fatos de banho da equipa adversária à de Michele, que tem fatos de cor azul, tendo as toucas as mesmas duas cores mas ao contrário.

Este jogo de cores no cenário e nos figurinos dá forma visual às contradições que habitam o filme. Mario Testi salienta esta dimensão de conflito num apontamento sobre estes elementos, ligando este filme ao resto da obra do realizador:

Piscina-marquise-esplanada (mas também um pouco de cinema, vestiários, sala de baile), o set de *Palombella* é sobretudo na construção do espaço uma fortaleza que as imagens tentam erigir contra a federação das palavras unidas contra as quais o cinema está em luta desde os tempos de *Io sono un autarchico*. (Testi 1992, 15)

As jogadas e os golos, tudo que ocorre no campo de jogo, que não se cinge à piscina, tem a ver com a sobrevivência da sua identidade e a do partido a um momento de crise profunda. Tanto em *La cosa* como em *Palombella rossa*, sobressaem, por isso, mais as questões do que as respostas nas discussões entre membros do partido e nas conversas de cada pessoa consigo — só falando bem, pensando bem, questionando bem, o impasse pode ser superado.

### 3. Musicar Equilíbrios e Contrastes

Moretti não sacrifica a dimensão narrativa do filme a uma mensagem simplista. Isso não invalida que o filme trace um percurso claro, do início ao fim, com uma estrutura basicamente simétrica em que a parte final espelha a parte inicial e uma parte central que se passa em torno da piscina. Na primeira cena, Michele faz caretas para as crianças que seguem no automóvel à frente do seu, antes de embater contra outro veículo. Na última cena, Michele conduz um automóvel com a filha a dormir ao seu lado e fala para a sua mãe, dizendo que as pessoas não estão felizes, que estão à espera deles, que eles sabem para onde ir, sabem o que fazer, têm muitas ideias, até se despistar encosta abaixo. Surgem então um conjunto de personagens, que vimos ao longo do filme, a descer a encosta.



Figuras 3-4 – *Palombella rossa*.

Ainda sem discutir o sentido destes acontecimentos finais, podemos pelo menos dizer que são antecipados por outras cenas e outros momentos. A influência do cinema de Federico Fellini é manifesta na estética realista que abre espaço para que o inesperado, com uma tonalidade onírica, irrompa. Esta suspensão surge neste filme, por exemplo, com a utilização da canção de Bruce Springsteen, "I'm on Fire", como uma música de fundo que se torna num elemento de transfiguração. A canção italiana "E ti vengo a cercare" de Franco Battiato é outro exemplo, ligando o estúdio de televisão à piscina — Michele começa a cantar a canção como deputado comunista (fig. 3) e continua a cantá-la como jogador de pólo aquático, rapidamente acompanhado em uníssonos por quem está na bancada a ver o jogo (fig. 4). Esta canção toca em temas como o desejo de emancipação e a construção de uma unidade num estilo místico. Como noutras cenas em que a cadência é alterada pela intermitência da narração, de repente, o ritmo de *Palombella rossa* muda. Na textura sonora e visual do filme há uma contínua desunião e adensamento, na qual, como escreve Testi, "as seqüências, como os corpos nas bancadas ou na piscina, concentram-se e dispersam-se, a acção intensifica-se e suspende-se, a água torna-se turva e cheia de espuma ou fica calma e tersa" (1992, 17).

Nicola Piovani, um compositor com uma vasta obra no cinema italiano que trabalhou com Fellini, compôs a música para o filme. Piovani tinha colaborado com Moretti na longa-metragem anterior do cineasta, *La messa è finita* (*A Missa Acabou*, 1985), e havia de colaborar mais vezes, nomeadamente em *Caro diario* (*Querido Diário*, 1993) e no drama *La stanza del figlio* (*O Quarto do Filho*, 2001). As particularidades destes filmes revelam-se também na música e no modo como é usada. Como as seguintes análises demonstrarão, as composições musicais de *Palombella rossa* confirmam este padrão.

"Palombella rossa" tem o mesmo título do filme e evoca uma canção de embalar. É a primeira música que ouvimos, ainda durante o genérico inicial, aquela que dá um tom encantatório ao filme ligando-o à infância. *Palombella* é um tipo de arremesso no pólo aquático em que a bola entra na baliza, passando por cima de uma guarda-redes distraído e descrevendo um arco lento. *Rossa* (*vermelha*) introduz uma referência cromática associada ao comunismo. A narrativa está construída tendo como clímax o pénalti, que é repetido várias vezes e finalmente falhado por Michele. Talvez seja menos importante marcar um golo naquela altura e mais importante imprimir força no lançamento. O facto é que quando ele marca a grande penalidade, à terceira e última vez já é alguém diferente, com outra consciência de si, independentemente de conseguir marcar o golo ou não.

Usado nos *flashbacks* de Michele em criança, "Le mamme ci asciugavano i capelli" ("As Mães que Secam o Cabelo"), é melancólico e alegre em simultâneo, mantendo um equilíbrio entre opostos. Toda a música composta por Piovani para este filme procura equilibrar tons distintos. A urdidura musical

transmite a situação de alguém que embarca numa procura constante, no curso da qual é confrontado com diversas formas de sentir e de pensar.

"La memoria in acqua" ("A Memória na Água") foi uma das composições que o compositor não tinha a certeza se seria incluída no filme. A utilização que Moretti fez desta música está relacionada com a sua fluidez, encadeando-a com a presença da água. Surge, por exemplo, no primeiro mergulho de Michele quando bóiam diversos elementos publicitários em cartão. É também utilizado na transição para as imagens da infância da personagem. Esta composição não é muito irregular, segundo as palavras de Piovani (AA.VV. 2007b), repetindo o mesmo desenho melódico, como se fosse um fluxo que pode continuar sem parar, eternamente.

A referida cena final, de reunião de personagens, emprega "Il sol dell'avvenir" ("O Sol do que Virá"). A imagem do sol brilhante, tal como a cor vermelha, pertence ao imaginário comunista, mas também o transcende — e o filme tira partido disso. A melodia é a mesma de "Palombella rossa", mas é tocada de forma mais lenta e com mais instrumentos de orquestra. A circularidade é apenas aparente. Ganha assim um aspecto quase crepuscular, expressão de uma perda por assimilar, conjugada com uma dimensão confiante, expressão de uma esperança em diálogo.

#### 4. Passado, Alegoria, Imaginação

A densidade da música e o ajustamento de personagens no fim de *Palombella rossa* vêm no seguimento da expansão da moldura humana que acompanha o jogo. Ao longo do filme, os espectadores vão-se multiplicando, juntando-se à medida que o jogo se intensifica e o seu carácter decisivo se torna mais evidente. Esta massa de gente que vai crescendo, cresce acompanhando o compasso das questões que vão inquietando Michele e das respostas provisórias que ele vai encontrando e elaborando. O jogo não é, portanto, o único foco de atenção dessas mulheres e desses homens, como se vê quando dirigem o seu olhar para a ecrã de televisão, onde passa *Doctor Zhivago* (*Doutor Jivago*, 1965), imediatamente antes da marcação bem-sucedida do pénalti. O filme realizado por David Lean, como o romance de Boris Pasternak que adapta, oscila entre a crítica e a indiferença no retrato que faz da revolução socialista russa de 1917 e do desenvolvimento da URSS, dando maior relevo à estória de amor entre um médico e uma enfermeira, Yuri Zhivago (Omar Sharif) e Lara Antipov (Julie Christie). O que prende tanta gente ao ecrã, como se estivessem a seguir o jogo, é essa estória que se sobrepõe à história, principalmente a cena em que ele a vê de um eléctrico a caminhar numa rua em Moscovo, anos depois da sua separação.

Como noutras filmes dirigidos por Moretti, o universo próprio desta obra tem uma forte componente pessoal, patente na centralidade de Michele e nos três tipos de imagens do seu passado: como criança, como jovem adulto, e como adulto (num programa de televisão, poucos dias antes do acidente rodoviário).



As cenas em redor da piscina são entrecruzadas com estas cenas do passado, momentos que foram e são constitutivos daquilo que ele é, mesmo que lhe falte a memória. Na sua infância, encontramos Michele apreensivo, na piscina, impulsionado pela mãe e pelo pai. Sem esse impulso não se teria tornado jogador de pólo aquático. Também o realizador praticou este desporto, o que faz com que a prática de pólo aquático, como a militância comunista, seja um eco autobiográfico. Nos primeiros anos da idade adulta, encontramos Michele pensativo sobre o compromisso que escolheu firmar com o PCI e a via dos seus ideais revolucionários que optou seguir.



Figura 5 – *Palombella rossa*.

O menino e o jovem Michele reaparecem na última cena do filme. Depois de descerem a encosta, invertem a marcha quando Michele e a filha sobem a mesma encosta, e estendem a mão em direcção ao sol de papel que se elevou atrás deles. Esta cena tem um traço alegórico, desde logo porque nela ressurgem personagens que são desdobramentos do protagonista. Esta conclusão é coerente com o resto do filme, mas acentua uma forma alegórica que tem um cunho mais disperso ao longo de *Palombella rossa*. O que as personagens que se atravessam no caminho de Michele lhe dizem e os eventos bizarros que protagonizam (nomeadamente, dois homens que lhe pedem explicações e oferecem bolos cada vez que o vêem) também vão para além do campo literal. A cena final recupera ainda o sabor infantil da cena inicial. A última imagem que o filme nos oferece é, aliás, de Michele em miúdo, tal como aparece nos cenas do passado mais longínquo. Tenta estender o braço direito e alongar os dedos, sem conseguir manter o equilíbrio e (aparentemente) sem conseguir manter os olhos abertos — talvez por não aguentar o brilho do sol, talvez por não aceitar o que vê. Por fim, sucumbe ao riso e tapa os olhos com a mão (fig. 5). As suas gargalhadas são vibrações humanas que não fazem caso da retórica de um futuro abstracto. Este catraio traquina condensa e reitera o concreto do que foi, do que é, e do que será. É uma imagem que ecoa as palavras escritas pelo francês Paul Vaillant-Couturier: “o comunismo é a juventude do mundo” (apud. Lobo 2015, 29).<sup>11</sup>

A alegria é enfatizada sobre a tristeza e é ancorada na imaginação. Na primeira cena, Michele faz caretas para as crianças que viajam no outro automóvel

e a sua boa disposição é contagiante. A vivência imaginativa de Michele, expressa nas irradiantes contracções burlescas do seu rosto expandidas pelas suas mãos abertas junto às orelhas, tem um efeito de transfiguração dos outros, como se vê pela reacção das crianças. No fim, esta transfiguração, potencial de transformação do mundo, é mais uma vez ligada às crianças e à sua capacidade de deslumbramento com tudo o que encontram, que vem acompanhada da sua disposição de ver outras possibilidades de existência. Como se exprimissem pelas suas acções a necessidade de perceber o modo como o mundo é, a mudança que lhe é inerente, afirmando também, passo a passo, que não tem de ser assim.



Figura 6 – *Palombella rossa*.

O passado recente do programa de televisão, sobre o qual muitas personagens lhe vêm falar, felicitando-o pela coragem que demonstrou no seu discurso, vai emergindo progressivamente à medida que ele se vai lembrando do que disse. No contexto do filme, a questão crítica que Michele enfrenta no debate televisivo (“O que é ser comunista, hoje?”) remete para a primeira sequência dele como jovem adulto, na qual explica as razões de ser comunista (fig. 6). “Porque eu penso que é justo”, começa por dizer, acrescentando:

Porque não te sentes isolado. Porque estás com outras pessoas que acreditam como tu em certas coisas, que as vivem como tu, contigo. És parte de um movimento que avança em todo o mundo. Vês o que é esta realidade e tentamos transformá-la. Porque amas a humanidade, e uma vez que amas a humanidade real, procuras um modo de a soltar.<sup>12</sup>

O que é ser comunista, hoje? Qual a direcção do PCI? O que propõe? Nas relações internas que a montagem do filme constrói, a procura de respostas para estas perguntas situa Michele como alguém que tem de se lembrar, e que não se pode esquecer, do que o levou a aderir ao partido e a assumir-se como comunista para poder encetar e prosseguir esta busca enraizada na prática. A questão fundamental da identidade é inscrita neste percurso histórico no qual se decide, entrelaçados, o ser e o sentido do partido e de Michele.

## 5. Identidade Individual e Colectiva

O misterioso teólogo que diz não o ser — como um crente que diz não o ser para abrir espaço para

questionar o que é ser crente, evitando assim mal-entendidos e lugares-comuns — é um esteio na discussão que o filme desenvolve sobre a identidade pessoal e colectiva. Esta personagem de Ruiz leva Michele a pensar de outra maneira sobre as mesmas coisas, as coisas recorrentes que o preocupam. “Nós somos iguais, mesmo se somos diferentes”,<sup>13</sup> é uma das frases que o protagonista mais repete e na qual o cineasta insistiu na conferência de imprensa sobre o filme no Festival de Veneza de 1989 (AA.VV. 2007c). Sendo sobre o PCI como força social e política entre outras forças, mas também sobre a composição do partido, esta é uma ideia-chave do movimento e pensamento comunistas, com um cariz e horizonte práticos: o múltiplo que se une, a unidade diversa. Esta é também uma ideia essencial na teologia cristã, expressa na imagem da trindade, enquanto *tri-unidade* ou *três-em-unidade*; uma definição de Deus como relacional entre iguais e uno entre distintos, mais verbo do que substantivo.

O diálogo entre o teólogo e Michele reflecte outras conversas com outras personagens. Antes do jogo, o protagonista discute com o árbitro a identidade comunista, afirmando-se como comunista, que é uma forma de afirmar para si próprio que, apesar da amnésia, sabe quem é. O árbitro interpela-o de forma intrigante: “São um partido a refazer! Desapareceram. Flutuam no ar. [...] Falta-vos identidade. Têm pelo menos três almas. [...] Quem são vocês? Um partido inútil e inócuo.”<sup>14</sup> Este diagnóstico de que PCI deixou de perceber a necessidade que fundamenta a sua existência e a sua intervenção e de desempenhar a tarefa histórica de transformação social que lhe cabe coincide em muitos pontos com aquele que sobressai do mosaico de personagens e da reflexão de Michele, apesar da solução de “refazer” o partido ser um ponto de discórdia. O teólogo nada diz sobre três almas, mas medita sobre três silêncios como se fossem estados de alma, se excluirmos deste grupo o silêncio divino. Ao falar dos espectadores do jogo como anjos, ou seja, como centelhas (Eckhart 2009, 318), o teólogo inscreve-se numa linha de pensamento teológico da qual fazem parte teólogos como o dominicano Mestre Eckhart. Silêncio divino implica uma perspectiva divina que, nesta linha, corresponde a uma aspiração ao todo e à unidade, envolvendo uma perspectiva que transcende a situação particular de uma pessoa, numa tentativa de compreender a situação de forma inteira. O desafio de alguém se colocar fora de si, olhando para si do exterior, situando-se para agir, agindo para se situar, é o de recusar a sociedade “como uma abstracção face ao indivíduo” e de reconhecer o indivíduo como “ser social” (Marx 1993, 95). Este é o trilha aberto tanto para Michele como para o PCI perante a massa de gente que segue o jogo, imagem da batalha entre classes sociais.

Neste sentido, o fim de *Palombella rossa* só podia optar por ser um ponto de interrogação em vez de um ponto final. As camadas temporais que se confundem evidenciam que Michele é o produto de tudo que aconteceu na sua vida, dos receios de menino, do activismo político de jovem adulto, do

discurso na televisão como dirigente comunista há poucos dias. Mas a insistência do filme na urgência indefinida do presente faz com que ele seja também outra coisa — um futuro que já pertence à actualidade, desejado e real. Escolhendo a suspensão em lugar do desenlace, *Palombella rossa* repudia, em simultâneo, o afundamento no “luto da derrota” e o contentamento do sonho da vitória (cf. Testi 1992, 15).

Por esta razão, estas palavras de Moretti são de um rigor contundente, concordantes com a análise sobre a realização colectiva da identidade que aqui termina:

O meu é um filme sobre a dificuldade de ser comunista, mas também sobre a necessidade de o ser. Não se trata de falhanço nem de derrota. Dificuldade e necessidade. Nem pensava encontrar uma fórmula tão bem conseguida. E funciona por tudo, pelo PCI, pelo cinema, e também pelo pólo aquático. [...] Afinal, não queria fazer o habitual filme de esquerda sobre as contradições de um comunista. Procurei um caminho menos linear, menos fácil. (AA. VV. 1992, 21)

## Notas finais

<sup>1</sup> Em *Io sono un autarchico*: “Nel cinema, gli attori sono la borghesia, l’immagine è il proletariato, la colonna sonora è la piccola borghesia, eternamente oscillante tra l’una e l’altro. L’immagine, in quanto proletariato, deve prendere il potere nel film, dopo una lunga lotta.”

<sup>2</sup> O fim do PCI também deu origem ao Partido Democrático de Esquerda, entretanto desaparecido.

<sup>3</sup> Em *Palombella rossa*: “eclettismo generico” e “punti forte”.

<sup>4</sup> Em *Palombella rossa*: “Ogni gol è un silenzio. Il silenzio è un gol.”

<sup>5</sup> Em *Palombella rossa*: “Cosa vuol dire essere comunista? È un sentimento di totalità.”

<sup>6</sup> Em *Palombella rossa*: “Ma cos’è questa totalità? Cos’è questa totalità? Cos’è? È un campo di gioco. “Una piscinal!” “Una piscina. Intorno sono gli angeli, il pubblico, che ti guarda, urla, ti vede.”

<sup>7</sup> Em *Palombella rossa*: “Siamo tutti molto preoccupati. Però se riusciamo a ragionare in modo ordinato e razionale, forse riusciamo a risolvere i problemi che abbiamo di fronte.”

<sup>8</sup> Em *Palombella rossa*: “gli interrogativi, i dubbi, le angosce, le incertezze...”

<sup>9</sup> Em *Palombella rossa*: “Chi parla male, pensa male e vive male. Bisogna trovare le parole giuste. Le parole sono importanti!”

<sup>10</sup> Em *La cosa*: “Partendo da questo, da questo grande patrimonio, si pone l’obiettivo di costruire una ‘cosa’ più grande e, se me consentite più bella.”

<sup>11</sup> Domingos Lobo cita o poema de Vaillant-Couturier através de uma citação do livro de Filipe Chinita e Manuel Gusmão, *Cantata Pranto e Louvor* (Lisboa: Edições “Avante!”, 2009), demonstrando como estas palavras têm sido apropriadas de geração em geração de comunistas.

<sup>12</sup> Em *Palombella rossa*: “Perché penso che sia giusto. Perché non ti senti isolato. Perché sei con altre persone che credono come te in certe cose, le vivono come te, con te. Sei parte di un movimento che va avanti in tutto il mondo. Vedi cos’è questa realtà e cerchi di trasformarla. Perché ami l’umanità, e siccome ami quella vera, fai in modo che venga fuori.”

<sup>13</sup> Em *Palombella rossa*: “Noi siamo uguali, anche se siamo diversi.”

<sup>14</sup> Em *Palombella rossa*: “Siete un partito da rifare! Siete scomparsi. Galleggiare a mezz’aria. [...] Mancate d’identità. Avete almeno tre anime. [...] Chi siete? Siete un partito inutile, innocuo.”



## Referências bibliográficas

- AA.VV. 1992. "Moretti do Primeiro até ao Próximo Filme" [1977-91], entrevistas de Christian Biegalski, Christian Depuyper, Memmo Giovannini, Enrico Magrelli, Mario Sesti, Ferdinando Adornato, e Anna Maria Mori. Traduzido por Luciana Fina e Nuno Bizarro. In *O Cinema e Uma Geração Italiana*. Organizado por Luciana Fina, 18-22. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- AA.VV. 2007a. "Intorno al film" ("Em Redor do Filme"). In *Palombella rossa*, DVD. Lisboa: Midas Filmes.
- AA.VV. 2007b. "La musica" ("A Música"). In *Palombella rossa*, DVD. Lisboa: Midas Filmes.
- AA.VV. 2007c. "Venezia 1989" ("Veneza '89"). In *Palombella rossa*, DVD. Lisboa: Midas Filmes.
- Chinita, Filipe e Manuel Gusmão. 2009. *Cantata Pranto e Louvor*. Lisboa: Edições "Avantel".
- Eckhart, Mestre OP. 2009. *Tratados e Sermões*. Traduzido por Jorge Telles de Menezes. Prior Velho: Paulinas.
- Lobo, Domingos. 2015. "A Reforma Agrária em Quatro Registos Literários". *Avantel*, n.º 2165, 28 Maio, 29.
- Marx, Karl. 1993. *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844* [1932]. Traduzido por Maria Antónia Pacheco. Lisboa: Edições "Avantel".
- Testi, Mario. 1992. "Imagens e Palavras" [1991]. Traduzido por Luciana Fina e Nuno Bizarro. In *O Cinema e Uma Geração Italiana*. Organizado por Luciana Fina, 15-17. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

## Filmografia

- Bianca*. 1983. Realizado por Nanni Moretti. Itália.
- Caro diário (Querido Diário)*. 1993. Realizado por Nanni Moretti. França/Itália.
- Cosa, La (A Coisa)*. 1990. Realizado por Nanni Moretti. Itália.
- Doctor Zhivago (Doutor Jívago)*. 1965. Realizado por David Lean. EUA/Itália/Reino Unido.
- Ecce bombo*. 1978. Realizado por Nanni Moretti. Itália.
- Io sono un autarchico (Eu Sou um Autárquico)*. 1976. Realizado por Nanni Moretti. Itália.
- Messa è finita, La (A Missa Acabou)*. 1985. Realizado por Nanni Moretti. Itália.
- Palombella rossa*. 1989. Realizado por Nanni Moretti. França/Itália.
- Sogni d'oro (Sonhos de Ouro)*. 1981. Realizado por Nanni Moretti. Itália.
- Stanza del figlio, La (O Quarto do Filho)*. 2001. Realizado por Nanni Moretti. França/Itália.