



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
DEPARTAMENTO CULTURAL

GRUPO EXPERIMENTAL DE CINEMA

Acervo Digital

Walter
da Silveira

ESPETÁCULOS

DE

FILMES DE ARTE

16 de Março de 1968, 21 horas

SALÃO NOBRE DA REITORIA

« O BANDIDO GIULIANO »

(“SALVATORE GIULIANO”)

FICHA TÉCNICA.

Realização — Francesco Rosi

Argumento e roteiro — Francesco Rosi,
Suso Cecchi d'Amico e Enzo Proven-
zale

Fotografia — Gianni di Venanzo

Interpretação — Salvo Randone, Frank
Wolff, P. Cammarata, camponeses da
Sicília

Produção — Lux-Vides, 1961

Se esquematicamente o cinema italiano de pós-guerra pode ser dividido em três períodos correspondentes às suas três décadas, 40, 50 e 60, Francesco Rosi inscreve-se no último. Ao lado de Pier Paolo Pasolini (“*Il vangelo secondo Matteo*”), Gillo Pontecorvo (“*Kapo*”), Ermanno Olmi (“*Il posto*”), Vittorio de Seta (“*Banditi a Orgosolo*”), Marco Bellocchio (“*Pugni in tasca*”), Bernardo Bertolucci (“*Prima della rivoluzione*”). Não obstante a diferença de idade e de formação (os mais velhos, Pontecorvo, Pasolini, Rosi, estão próximos dos cinquenta anos; os mais moços, Bellocchio e Bertolucci, ainda não chegaram aos trinta), identificam-se por uma nova tomada de posição em face do cinema e da realidade italiana: num país europeu só pela metade desenvolvido, a análise crítica da sociedade parece ser o elemento fundamental da criação de um cinema de autor. Cada cineasta deve achar o que corresponda ao seu temperamento, à sua possibilidade de ser ao mesmo tempo popular e precursor de novas formas de expressão. Daí, duas tendências maiores assinalando essa nova geração: de um lado, mais procura de linguagem, mais pesquisa de estilo (Pasolini e Bertolucci); do outro, mais senso do engajamento, tomado este num sentido mais evoluído, como um testemunho da realidade (Rosi, Pontecorvo). Enquanto Pasolini entende que a câmara deva ser um protagonista do drama, Rosi faz dela apenas um instrumento.

“SALVATORE GIULIANO” comprova essa posição. Que não foi feita de improviso. Seu autor, um napolitano de 1922, após seus estudos de direito, aprendeu cinema como assistente de direção durante dez anos: de Lucchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Luciano Emmer, Monicelli. Só em 1957 realizou o primeiro filme longo: “*A provocação*” (“*La sfida*”), o segundo em 1959: “*I magliari*”. Em ambos, numa preparação para este terceiro, já tratava de problemas sociais de sua cidade. Mas, ainda que artisticamente bem

resolvidos, não indicavam a força e a autenticidade magníficas de “*O bandido Giuliano*”: chega-se a pensar num autor novo, de estilo surpreendente.

Sem dúvida que as suas raízes são as do neo-realismo. Um neo-realismo, entretanto, fecundado pelo tempo corrente. Além de ver a Itália com olhos contemporâneos, mesmo quando descreve uma época passada, Rosi vai adiante da escola no seu empenho documentarista. Parecendo haver aprendido com Eisenstein a levantar um afresco histórico, em seu verismo situa-se como um fotógrafo de atualidades que tivesse gênio, segundo lembra Pierre Billard.

Há no filme uma inspiração humanista, cujas conotações regionais com a Sicília não o distanciam da universalidade. Com um tema ainda quente — o assassinato de Giuliano, em 1950 —, bastante dedicado até à atualidade por suas implicações permanentes no país meridional (a *maffia* não perdeu importância na oposição de sua estrutura feudal ao arsenal das leis oficiais), a fita de Rosi apresenta-se como um fato sociológico a examinar.

Metáfora talvez de toda a vida italiana, a se aplicar a outros países no mesmo estágio de desenvolvimento, sobretudo no “terceiro mundo”, esse filme sobre a *maffia* vale-se para sua originalidade e seu vigor dos processos mais modernos de reconstrução cinematográfica do real, desde entrevistas com personagens verdadeiras da história de Giuliano a um ávido devassamento da paisagem que o cercou, casebres rurais, grandes espaços queimados de sol, noites de escuro e de terror.

Um filme-manifesto? A sensação é a de que teria sido realizado sem qualquer digressão lírica, numa cronologia contínua, só mais tarde desarti-

culada, para lhe dar outro ritmo, à base de sucessivos retrospectos. Havendo chegado próximo do estilo de alguns primitivos, da "vida tal qual é", anterior ao período dramatúrgico do cinema, Rosi partiu em seguida para aquela inversão temporal que desde "O Cidadão Kane" de Orson Welles se tornou um dos caminhos filmicos, principalmente depois que Alan Resnais lhe atribuiu novos significados em "Hiroxima meu amor" e "O ano passado em Marienbad". O filme começa com Giuliano morto. A partir desse plano, instala-se a investigação acronológica sobre sua vida e as consequências de sua morte.

Embora todo o assunto seja o famoso bandido, Rosi tomou o partido de não mostrá-lo: quando a câmara o foca é dentro da obscuridade de um quarto, ou à longa distância. Poderia dizer-se que a idéia foi conservar Giuliano um mito.

Não obstante, o filme determinou enorme polémica na Itália, inclusive no Congresso, abrindo-se um inquérito parlamentar para apurar a procedência do relato sobre a importância e as ramificações da **maffia**.

A conclusão é de que importa talvez menos aqui a figura do bandoleiro legendário do que o retrato de sua região durante os anos imediatos à guerra. A ocupação da aldeia de Giuliano pelos carabinieri, a revolta das mulheres cujos maridos foram presos, o fusilamento dos camponeses que retomavam as terras, o assassinato de Giuliano, a exposição de seu cadáver no pátio, são altos momentos cinematográficos que se transformam em altos instantes sociológicos.

Walter da Silveira

UMA PROGRAMAÇÃO
DO CINEMA UNIVERSITARIO