

KAOS

KAOS

Tatiana Fonseca Oliveira¹

Resumo: O filme *Kaos*, dentre tantos aspectos, foi mais um modo encontrado por Paolo e Vittorio Taviani para falar da Sicília. Foi também nessa ocasião que os irmãos toscanos trouxeram pela primeira vez para o cinema, em suas carreiras como diretores, os contos do romancista e dramaturgo siciliano Luigi Pirandello (a ocasião se repetirá com o filme *Tu ridi*, traduzido no Brasil como *A gargalhada*, de 1998). Este artigo visa especificamente comparar a visão de mundo e, conseqüentemente, a forma de produzir uma obra que se pretende artística, entre os dois diretores e o autor de Agrigento, tendo sempre como referência para fazer tal paralelo o pensamento gramsciano e lukacsiano.

Palavras-chave: Cinema. *Kaos*. Pirandello. Paolo e Vittorio Taviani.

Abstract: The film *Kaos*, among other aspects, has been a way for brothers Paolo and Vittorio Taviani to talk about Sicily. That was the first opportunity in the career of the Tuscany-born directors to adapt short stories by Sicilian dramaturges and novelist Luigi Pirandello into a movie (the second one being the 1998 film *Tu ridi*, translated in Brazil as *A gargalhada*). This article aims to contrast the two directors of the “Agrigento”-born author in relation to their world views and, consequently, to their ways of producing art. We keep the philosophical works of Gramsci and Lukacs as framework from our discussion.

Key words: Cinema. *Kaos*. Pirandello. Paolo and Vittorio Taviani.

Io dunque sono figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perché sono stato nato in una nostra campagna che trovasi presso un intricato bosco, denominato Càvusu dagli abitanti di Girgenti: corruzione dialettale del genuino e antico vocabolo greco Kaos.

Luigi Pirandello.

APRESENTAÇÃO

O filme *Kaos*, de 1984, de Paolo e Vittorio Taviani é fruto da livre inspiração de alguns contos pertencentes às *Novelle per un anno*² de Luigi Pirandello. Inicialmente os diretores não pensavam em fazer um filme que retomasse os escritos de Pirandello para falar da Sicília. A ideia de reinterpretá-lo nasceu casualmente, no processo de procura por histórias que

¹ Doutora em Sociologia (UNICAMP). Fez pesquisa de pós-doutorado sobre a relação entre o pensamento de Antonio Gramsci e o cinema dos irmãos Paolo e Vittorio Taviani, na “Facoltà di Lettere e Filosofia” / “Università degli Studi di Roma ‘Tor Vergata’”. Este artigo foi escrito com o apoio da CAPES.

² No ano de 1922, Luigi Pirandello decide fazer uma seleção de seus contos, até então publicados de forma espaçada, estruturando-os unitariamente sob o título *Novelle per un anno*. A intenção era publicar vinte quatro tomos, com o total de 365 contos. Devido a sua morte no ano de 1936, o projeto é interrompido no décimo quinto volume, publicado, postumamente, no ano de 1937.

expressassem a beleza e a tragédia, a vida do povo daquele “deserto de fecundidade”³. É assim que os Taviani afirmam numa importante entrevista concedida sobre como nasceu o filme *Kaos*: “[...] começamos a percorrer a Sicília com o objetivo de colher fábulas, histórias. E, em meio a essa busca, dedicamo-nos a ler Pirandello e, assim, descobrimos que as fábulas e as histórias que procurávamos, haviam sido já escritas por ele”⁴.

No filme dos irmãos toscanos, os contos de Pirandello adquirem um outro corpo, um novo significado. Não existe uma transmissão fidedigna, literal de seus contos e, geralmente, encontramos outros desfechos, ligados as fantasias e, sobretudo, a forma de perceber o mundo que os distanciam daquela do escritor siciliano. A motivação de se estudar o autor de Girgenti (hoje, Agrigento) foi também embalada pela busca de um determinado Pirandello, que não era aquele famoso e metafísico do teatro, mas o que tinha compaixão pela gente que padece e trabalha, o Pirandello que deu voz a Maristella. Na mesma entrevista, anteriormente citada, relatam os diretores:

[...] Estes contos que selecionamos de Pirandello são ligados a uma determinada fase de sua vida, fase em que ele havia falado da gente que trabalha no campo, com piedade e com dor [...] Pirandello destaca que estes contos não foram escritos por ele, foram escritos por Maristella. Quem era Maristella? Maristella era a sua governanta, uma camponesa de Agrigento, que o acompanhava à missa de manhã, o fazia dormir e, contra a vontade dos pais, contava-lhe histórias que ela sempre ouvia na sua casa, ou seja, de sua família, de seus vizinhos. Histórias de homicídios, de amor, de licantrópia, de cemitérios [...] Assim, foi um pouco com Maristella e um pouco com Pirandello que fizemos o nosso filme [...]. (TAVIANI, 1984)

Todos os contos selecionados pertencem ao ambiente camponês da Sicília no século XIX, fazem referência ao processo de emigração, da não divisão de terras e dos grandes latifúndios, do cotidiano do povo que trabalha, de crenças populares, etc. Todavia, a visão irônica e muitas vezes cruel, dos contos de Pirandello, é substituída, nas lentes dos Taviani, por uma percepção ético-revolucionária e profundamente participativa sobre a dor e a tragédia de uma humanidade que não somente sofre as circunstâncias da vida, mas que, sobretudo, responde, reage, através das escolhas e na medida em que toma consciência de si mesma (de sua real condição sócio-histórica).

O drama no cinema dos Taviani equivale, como bem afirma Cattini, ao “epos brechtiano” (CATTINI, 2002, p.221), sem isso significar um retorno aos limites do neo-realismo cinematográfico italiano, na medida em que vários filmes deste movimento (e certamente com várias exceções, como por exemplo, os primeiros filmes de Rossellini, os filmes de Visconti, quase em totalidade, são verdadeiras obras de arte) apresentam uma visão subjetivista da realidade, revelam um indivíduo desintegrado e solipsista⁵. No filme *Kaos*, o indivíduo (ou personagem singular) nunca é desintegrado do contexto histórico-social, de uma visão de totalidade, ou ainda, não há uma artificiosa separação entre indivíduo do ambiente sócio-histórico e político-cultural

³ Palavras de Goethe lembradas por Paolo Taviani na entrevista, concedida sobre o filme *Kaos*, intitulada em francês “Deux frères en Sicile”. In: *KAOS*. Direção de Paolo e Vittorio Taviani. Itália: Rai Radiotelevisione Italiana e Filmte S. r. L / Sacis. 1984. 1 filme DVD (190 min.): son., color. Distribuição na França pela mK2 éditions, com a participação da CNC.

⁴ Cf. TAVIANI, Paolo na citada entrevista, intitulada em francês “Deux frères en Sicile”. In: *KAOS*. Direção de Paolo e Vittorio Taviani. Itália: Rai Radiotelevisione Italiana e Filmte S. r. L / Sacis. 1984. 1 filme DVD (190 min.): son., color. Distribuição na França pela mK2 éditions, com a participação da CNC.

⁵ Sobre os avanços e os limites do movimento neo-realista cinematográfico italiano, ler: OLDRINI, 2006, p. 293-303.

que o envolve. Não é por acaso as grandes tomadas dos irmãos diretores, ou melhor, a constante recorrência a planos gerais. A profunda integração entre discurso e imagem, onde nada é inanimado ou por acaso, mas contém a força e a velocidade de revelar, ainda que substancialmente, de “forma antropomórfica” (LUKÁCS, 1990, p.228-237), a realidade.

IL CORVO / O CORVO

O primeiro episódio, *Il corvo*, é inspirado numa determinada passagem do conto *Il corvo di Mizzarro*. Os irmãos Taviani reproduzem em linguagem cinematográfica a passagem da descoberta inesperada e da captura de um corvo, no momento em que este protegia o seu ninho. O pássaro do mau augúrio é agarrado pelas patas, por um dos integrantes do grupo de sicilianos que se encontram no cume de uma montanha. O personagem sinaliza que a ave pode servir de mira para se atirar os seus próprios ovos – “ainda tépidos”, como observa um segundo personagem, no momento em que se apossa também do ninho da ave da predição. Um terceiro personagem, também descobridor da ave, perturba-se com o ritual, interfere, pega a ave e mostra um sino. Anuncia: Música! Amarra-o no pescoço da ave e a liberta.

Enquanto voa, o tilintar do sino transforma-se na música de Nicola Piovani, que tem a força de uma profecia. Como bem observa Omero Antonutti⁶, em uma entrevista que concede sobre o filme *Kaos*, a música para os Taviani não é nunca um recurso de decoração, ou algo para tapar um buraco de determinadas cenas, mas é um verdadeiro personagem e tem muito a oferecer.

A cena da ave sobrevoando a antiga Magna Grécia, o templo grego de Segesta, junto com a música, enquanto participe daquele episódio, sugere o que é a sorte e a liberdade para escolher. A compreensão de que não existe o destino fatalisticamente posto, mas que a vida pode ser transformada na medida em que é um caminho cotidianamente construído, um vôo, um ato de eleger a vida milagrosamente.

É essa mesma ave, com o sino no pescoço, e unida à música de Piovani, que costurará todos os episódios do filme *Kaos*.

L'ALTRO FIGLIO / O OUTRO FILHO

A primeira cena do episódio *L'altro figlio* é de uma analfabeta, a velha Mariagrazia (interpretada por Margarita Lozano) ditando mais uma nova carta, a uma personagem de nome Ninforosa, endereçada aos seus dois filhos que emigraram, há mais de quatorze anos para Santa Fé, e nunca mandaram notícias.

Em meio ao conturbado evento de partida para as Américas de uma nova caravana de emigrantes, aparece no céu o corvo do mau agouro e todos desesperados começam a jogar pedras na ave para “espantar” um possível infortúnio. Mariagrazia observando os integrantes da caravana não se convence, no primeiro momento, de ter encontrado um portador de sua carta, resolve, posteriormente, entregá-la a um pai que decide improvisadamente de levar consigo o

⁶ Cf. a entrevista de Omero Antonutti concedida sobre o filme *Kaos*, intitulada em francês “Trois contes, trois acteurs, trois rencontres”. In: *KAOS*. Direção de Paolo e Vittorio Taviani. Itália: Rai Radiotelevisione Italiana e Filmre S. r. l / Sacis. 1984. 1 filme DVD (190 min.): son., color. Distribuição na França pela mK2 éditions, com a participação da CNC.

filho e apartá-lo da mãe. Um outro pai, revoltado com a expatriação dos sicilianos, pega a carta de Mariagrazia e a rasga. Anuncia com ferocidade que as cartas nunca revelam a verdade, nunca manifestam os infortúnios daqueles que abandonam a terra onde nasceu.

Um jovem doutor (interpretado por Carlo Cartier), que procurava conduzir e ajudar o grupo, oferece-se para copiar a carta, pega os pedaços da mesma recolhidos por Mariagrazia e descobre que ali continha apenas garranchos, uma vez que também Ninforosa é analfabeta e ludibriou Mariagrazia. Nesse ínterim, também toma conhecimento que a velha mãe tem outro filho – por ela denegado – que não emigrou e que vive na redondeza cuidando de um pedaço de terra e de um rebanho. Na medida do possível, esse filho rejeitado procura aproximar-se da mãe. Mas, Mariagrazia nega qualquer contato e não aceita dele nenhum tipo de ajuda.

O doutor a constrange a contar a sua história e a faz beber o leite deixado pelo outro filho sobre a mureta onde ela encontrava-se encostada, pergunta o porquê dela rejeitar o filho que mora próximo e como foi morto o seu marido. Ela se dá por vencida, resolve falar de seu passado, mas certifica-se de que, em troca, ele escreverá a sua carta aos amados filhos que partiram para Santa Fé.

Explica Mariagrazia que tudo começou com a passagem de Garibaldi - “Cunebardo”, nas suas recordações - na Sicília.

Numa seqüência de cenas de *flashback*, aparece num “plano geral” uma imagem de uma praça e, em seguida, um personagem representando Garibaldi a cavalo com uma bandeira tricolor. A cena posterior é o da distribuição de trigo - e não de terras⁷ - para o povo. Seguidamente, anuncia Mariagrazia que “Cunebardo” deu ordem para que fossem abertos todos os cárceres da Sicília, de onde saíram “[...] os bons, mas também os malvados [...], os piores ladrões, os piores assassinos, bestas selvagens, enraivados de tantos anos de correntes [...]”, palavras da personagem.

Numa superposição de cenas, aparecem dois personagens que representam o banditismo na Sicília. O primeiro, montado sob um boi negro, conhecido pelo nome de Cola Comizzi, um “ex *briganti*”, o segundo, Rocco Trupia, este último, devido a sua farda, um ex-militar bourbônico. Ambos seguiam pelas terras a recrutar todos os miseráveis que encontravam pela frente, entre estes, os pobres camponeses desafortunados, para participar do seu bando, quem manifestava resistência era por eles assassinados. No primeiro momento, o marido de Mariagrazia foi obrigado a entrar no banditismo, não suportando esta condição escapa. O que é mostrado no filme é o retorno à casa do marido de Mariagrazia e a angústia que ele sofria ao olhar para suas próprias mãos.

7 O início do movimento conhecido como “Brigantaggio” na Sicília, remete ao final do período da Sicília espanhola (1513-1716), passa pelo período da Sicília piemontesa (1713-1718) e toma maior força ao longo do período burbônico (1734-1860). Nesse último período, foram instituídos um grande número de cárcere, a pena de morte, reformas nos órgãos policiais, polícias privadas, torturas, dentre outras formas de opressão contra o movimento dos “Briganti”, que nasce, efetivamente, como um movimento camponês - oprimido pelos barões e dominadores estrangeiros - que aspirava a chamada “Divisione dei terreni demaniali” (ou seja, divisão das terras públicas de origem feudal ou comunal). Com a unificação italiana, o “Risorgimento”, Garibaldi, de fato, na sua campanha na Sicília, abre os cárceres, distribui trigo ao povo faminto, mas não institui a Reforma Agrária. O chamado “grande brigantaggio” foi liquidado completamente com a chamada “repressão de Cialdini”, no correr dos anos de 1862-63 (onde metade das forças armadas da Itália unificada, comandada pelo general Cialdini exterminou com o movimento), restou apenas, por mais algumas gerações, um “brigantaggio” degenerado em banditismo (composto por ex-briganti, por camponeses em completa miséria e sem a direta proteção de famílias, sobretudo, mafiosas, ex-militares burbônicos, ex-carcerários, etc) que será, posteriormente, instrumentalizado pela máfia. Cf. LO PRESTI, 1996 e VAIANA, 2002.

Explica a velha mãe que a pobreza impediu que o marido permanecesse escondido, uma vez que tinha que trabalhar para sobreviver. Assim, voltou ao campo e desapareceu. Não retornando a casa, Mariagrazia decidiu procurá-lo. Saiu desesperada e deixou seus dois filhos sozinhos e trancados. A decupagem desse momento do filme é maravilhosamente bela, ainda que profundamente triste: uma seqüência de planos gerais em que engloba Mariagrazia correndo - e intuindo a direção onde podia encontrar o marido - entre a paisagem siciliana, entre as montanhas, os campos desérticos, as muretas, os cactos (que num certo momento a machucou, quando ela colheu um pedaço do arbusto para beber a água), até chegar a uma antiga abadia aparentemente desocupada. Uma bonita integração entre indivíduo-personagem (o particular) e a totalidade (a condição e o ambiente sócio-histórico).

Dentro do edifício, no parapeito que dá visão ao pátio interno, Mariagrazia reconheceu, entre as cabeças que rolavam no chão lançadas pelas mãos dos bandidos num jogo macabro, a cabeça de seu marido. Após um grito de cólera, lançou-se em meio ao grupo, quase morreu a paulada pelo líder Cola Comizzi, quando é “salva” por Rocco Trupia, que a carregou nos braços.

No final da seqüência de *flashback*, a câmera volta para imagem da velha que finaliza de contar a sua tragédia ao jovem doutor, explicando que Rocco Trupia a deteve violentamente por três meses, depois a liberou, e após nove meses nasceu o outro filho, que recebeu o nome de Rocco, fruto do estupro, da violência.

Após a última frase da velha, ouve-se o choro do filho que tinha escutado toda a confissão da mãe do outro lado da mureta. A tragédia passa a ser anunciada e a fazer parte também daquela outra vida.

Para além do final niilista do conto de Pirandello, os Taviani fecham o episódio com a cena da velha avistando o grupo de emigrantes, já muito distante, e lamentando que eles foram embora sem a sua carta. O jovem doutor explica que na próxima semana terá uma nova caravana e ela poderá entregar sua correspondência, mas pergunta se ela ainda deseja que ele a escreva para poder enviá-la. Ela se vira, olha o outro filho que caminha, o filho faz um leve movimento com a cabeça, ela tenta aceitar o contato, mas ao verificar na mureta as abóboras deixadas por ele para ela, pega uma delas e a lança no chão em direção ao filho por ela rejeitado, e mais uma vez lembra a trágica história da cabeça de seu marido que rolava entre o grupo de bandidos. O rolar da abóbora (que faz o mesmíssimo barulho das cabeças que rolavam) a remete novamente ao passado.

A fotografia fixada da abóbora na linha de direção do outro filho nos remete a ideia da ininterrupta relação entre o passado e o presente e do particular e universal. A Sicília de hoje é fruto da Sicília de ontem. A Sicília constantemente invadida, violentada, que teve sua classe camponesa massacrada. Da Sicília sem reforma agrária e que se transformou numa colônia da própria Itália, após a unificação e, em parte, pelas mãos das próprias famílias oligárquico-mafiosas.

Mesmo negando o seu passado, Mariagrazia não deixa de ser vítima das circunstâncias e, concomitantemente, participe ativa de sua história. Existe, no filme, um paralelo entre a recorrente rejeição ao filho que vive na Sicília - como concretização da negação de seu passado, que é também fruto do seu ventre - e a incessante busca pelos filhos que emigraram: para reivindicar a perda, denunciar sua dor e sua condição. Em outras palavras, existe uma constante

busca de Mariagrazia e uma ininterrupta vontade de comunicar-se, de protestar, de falar sobre o hoje, ainda que em parte presa a miséria, como uma antiga geração, como se fosse um destino.

“Meus caros filhos, é vossa mãe que vos escreve na vossa bela terra de ouro, desta terra de pranto...”. Últimas palavras do episódio *L'altro figlio*.

MAL DI LUNA / O MAL DA LUA

Inicialmente, uma história de sovinice. Uma mãe escolhe, para casar com sua filha Sidora (interpretada por Enrica Maria Modugno), um humilde camponês de nome Batà (interpretado por Claudio Bigagli), que possui um pouco de “roba”⁸, e não o primo da filha, que se chama Saro (interpretado por Massimo Bonetti), um belo jovem pescador, por quem Sidora é apaixonada, mas sem nenhuma propriedade para oferecer.

Após vinte dias da celebração do seu casamento, Sidora, ao anoitecer, presencia uma estranha manifestação do marido: com o aparecimento da lua cheia, Batà começa a ficar profundamente agressivo como um lobo, a ponto de poder matar, devido às dores que sente.

A doença⁹, explica Batà, de frente à casa da sogra – onde se encontrava Sidora que foi desesperada revelar a mãe o acontecido da noite anterior – é atribuída ao encantamento lunar que ele sofreu quando era ainda bebê. Na época em que sua mãe o expunha ao luar, enquanto trabalhava incessantemente dia e noite no campo de trigo para sobreviver, até falecer.

Como resposta à insatisfação de Sidora, sua mãe se compromete de comparecer em todas as noites de lua cheia na casa do casal, e levar consigo, nestas ocasiões, Saro – para num acordo tácito ressarcir a filha do amor por ela interceptado.

Em Pirandello, o conto se fecha numa tragédia de tom irônico: o jovem Saro, após o assédio de Sidora, não consegue consumir a noite de amor com a jovem, devido ao medo que sente das manifestações do “Batà-lobisomem”. Nesse mesmo momento, chama a mãe de Sidora, para testemunhar a situação, e começa a ralar a prima, chamando-a de maluca. E assim, desta situação ridícula “[...] a lua parecia que ria, beata e desrespeitosa, pela não bem-sucedida vingança da mulher [...]” (PIRANDELLO, 1990, p.290) de Batà. Visão própria, como sublinha Gramsci, de quem “[...] observa a vida com o olho físico do literato mais do que com o olho simpático do homem artista e a deforma por um hábito irônico que é mais hábito profissional do que visão sincera e espontânea” (GRAMSCI, 1978, p.223).

Nos Taviani, o desfecho é completamente diferente. É exatamente o sentimento de compaixão que faz com que Saro desista de consumir a traição. Todos os personagens são movidos pelo medo da perda, pelo pavor à carência, ou seja, da perda do amor e do temor à ausência de bens, de “roba” (motivo pelo qual a mãe casou a filha com Batà e não com Saro) e sentem como únicos culpados pela situação em que se encontram (recordar o discurso de Saro à Sidora, ao se sentir responsável pela sua condição de pauperismo). Porém, na totalidade do filme *Kaos*, diante do manifestado egoísmo imperante e da patente incompreensão de suas

⁸ Dentre outros significados, a expressão dialetal “roba” significa propriedade, bens, todos os objetos que pode possuir uma pessoa.

⁹ A licantrópia (*lycanthropia*) é uma doença psicológica que o doente se acredita transformado em lobo ou em outro animal selvagem.

próprias condições de existência, é o sentimento de solidariedade e identidade (no primeiro momento, de Saro por Batà) que dá freio à perfídia.

Os Taviani coligam a lua ao tema da água e do seio materno, no momento da narração de Batà sobre sua tenra infância, todavia isso não significa uma redução da problemática à dimensão puramente subjetiva, como constantemente presente na obra de Pirandello. Embalados pelas considerações sobre estética de Goethe, da unidade entre subjetividade-objetividade¹⁰, os Taviani evidenciam o tema da natureza, portanto, da vida, da eterna e não interrompida relação do homem com a natureza, do mundo da necessidade, das carências e da importância das satisfações das mesmas no decurso da formação humana (e da tragédia da não satisfação dessas carências), na construção do ser e da arte que o revela.

Batà é a conseqüência, em linguagem fantástica de um homem-animal e, ao mesmo tempo, a conseqüência de uma criança que cresceu sem amor, proteção e instrução (ainda que tudo isso possa, ou não, ser sanado ao longo do percurso individual), devido à trágica precoce morte da mãe, por excesso de trabalho. De fato, ao término de cada crise, que é uma explosão de gritos de selvageria, na qual muitas vezes ele se agarra numa árvore, pela fúria do desamparo em que viveu e manifestação de dor pelo o que vê e sente, Batà assume uma posição fetal, representação, no sentido restrito, o desejo do retorno ao ventre (Freud), mas também ao “fenômeno originário”, ao nascimento da vida (na esteira de Goethe).

É também na noite de comparecimento da mãe de Sidora, junto a Saro, para proteger a filha, que Batà acreditou, por alguns minutos, que estava curado. No momento em que Sidora e Saro trancafiaram-se em casa e a sogra no estaleiro, e a lua apareceu cheia, os ataques de Batà não se manifestaram. Porém, ao aproximar-se da casa, ele vê o vestido de Sidora jogado no chão no canto da cama e, neste exato instante, recomeça os seus ataques de dor e de lobo, agarrando-se a uma árvore, selando mais uma vez nela o seu pertencimento.

O episódio se fecha com a desistência de Saro da “noite de amor” com Sidora, ao ouvir os gritos de dor e desespero de Batà. Saro deixa a casa e aproxima-se de seu “rival”, não identificando nele um inimigo, mas se identificando com ele. O coloca nos braços, como se fosse um filho. Também Sidora manifesta piedade, vergonha (ao abotoar o vestido) e, por fim, aproxima-se do marido. Limpa, com um pequeno pano úmido, o rosto de Batà e coloca a sua cabeça no seu colo. Pouco instante depois avizinha-se também a mãe de Sidora, que recebe um sinal de Saro, para juntos ir embora, deixando o casal numa natural quietude. Uma larga compaixão os une, naquela árida terra siciliana, na penumbra da madrugada.

REQUIEM / RÉQUIEM

O episódio *Requiem* retrata fundamentalmente o drama dos camponeses da colônia margaritana que vão até a cidade para pedir ao prefeito que interceda a favor deles, junto ao latifundiário local, por um pedaço de terra para a construção de um cemitério. Quando os camponeses, após horas de espera diante da prefeitura, são escoltados pelos policiais que agem em defesa “do espírito público e da segurança”, descobre-se que em cima de um monte está para ser enterrado o patriarca da colônia (ainda vivo, mas que espera sentado a sua morte, diante

¹⁰ Sobre a estética de Goethe, ler LUKÁCS, 1971, p.116-137.

de sua cova) e que, no mesmo lugar, já está sendo construído um pequeno pedaço de muro do desejado cemitério nas terras do barão de Màngari.

No conto de Pirandello, intitulado *Requiem aeternam dona eis Domine!*, a trama termina com a intervenção dos policiais, que constringem o patriarca a retornar a sua casa para esperar o final de sua vida sob o seu leito de morte (sem lhe garantir um lugar embaixo da terra), e o efetivo impedimento da construção do cemitério. No cinema dos Taviani existe outro desfecho: os camponeses astutamente alcançam uma vitória. Forjam a morte do patriarca, fazendo com que os policiais retirem-se, por respeito supersticioso ao defunto, e desistam de abater o pequeno muro já construído do futuro cemitério e liberem o campo para a escavação da tumba.

Se não é tão explícito, devido à rapidez da linguagem cinematográfica, e as diversas intenções ligadas ao roteiro de um filme e ao discurso estético propriamente, o referimento mais agudo à inexistência de uma reforma agrária na Sicília, no episódio *L'altro figlio*, é no episódio *Requiem* que os Taviani põem em maior evidencia a questão.

Todavia, os irmãos diretores discutem a problemática de uma maneira ainda mais universal: o trabalho (e sua relação com a natureza, com a terra) como pertencente ao “mundo da necessidade”, é uma relação vital do homem com a natureza, *ad eternum*. Ao mesmo tempo em que nas sociedades em que existiu uma revolução burguesa e uma reforma agrária (que não foi o caso da Sicília e, muito tardiamente foi o caso da Itália) e naquelas do *socialismo real*, o trabalho alienado, a exploração do homem pelo homem não foram superados.

Além do mais, a identidade de cada indivíduo não está necessariamente ligada a sua condição de classe, na medida em que existe uma identidade e uma não identidade entre indivíduo e sociedade. No próprio contexto do filme, é o patriarca dos margaritanos (e não o barão) que apresenta um caráter autoritário (imagem, inclusive, ligada, no episódio, a uma espécie de ditador). Em contrapartida, o Barão de Màngari, não apresenta um perfil cruel e nem muito menos dotado de um caráter puramente covarde o obsessivo pelo massacre mental que sofre através da vergonha da condenação pública, como no personagem do conto de Pirandello que, em parte, se guia para escrever na tese do “relativismo psicológico”.

O episódio, portanto, reflete que para além da não divisão de terras, da faltosa reforma agrária na Sicília, a condição hierárquica, ditatorial e de subsunção ao trabalho não foi efetivamente superada em nenhuma sociedade e nem naquelas do *socialismo real*. Além também de frisar o “aprisionamento” do indivíduo a circunstâncias reais, determinadas historicamente; consideremos, por exemplo, o discurso do barão de Màngari (que é tal como Don Lolò, do episódio *La Giara*, um dono da “renda absoluta da terra”) quando manifesta em alta voz no balcão de sua casa, diante dos integrantes da colônia margaritana na praça, que a terra é para trabalhar, para produzir. Do contrário, o Barão de Màngari comprometeria a sua própria existência, o seu próprio *status social* (burguês/civil). É, assim, que se contrapõe a construção de um cemitério, como símbolo de improdutividade e, sobretudo, de invasão de propriedade.

Porém, com a mesma fé, afirma um líder espiritual dos margaritanos, na frente da prefeitura que “[...] nenhum pobre cristão não pode viver sem colocar os pés em algum lugar e dizer *isto é meu*”. Ainda que seja na luta e na organização de classe que se conquista um pedaço de terra, é a condição em si civil (ou burguesa) que não liberta o homem, mas o torna escravo,

não detentor de um trabalho livre. Reincidentemente, a vida confirma, no reflexo da cena da cova debaixo dos pés, que a morte vem para o patrão burguês, e também para o patriarca (ditador) e para o povo com/ou sem terra. A vida assinala a necessidade de renovamento e que para além de uma liberdade civil, do direito ao trabalho livre (e ao enterro), é fundamental uma integral emancipação humana.

LA GIARA / O VASO

Os Taviani não modificam o desfecho do conto *La Giara*, mas o transforma numa cômica metáfora sobre o antagonismo social.

A primeira cena deste episódio (pertencente à minissérie, e não ao filme, *Kaos*) é a do corvo sobrevoando um grande campo de plantações de oliveiras. Seguidamente, aparece uma enorme jarra que deve ser entregue ao dono desse imenso latifúndio de produção de azeitonas: Don¹¹ Lolò (interpretado pelo comediante Ciccio Ingrassia).

Encantado com sua bela jarra que soa como um sino de uma abadia, Don Lolò reserva o centro do pátio onde trabalham os seus colhedores de azeitonas para colocá-la em exposição. No dia seguinte, a sua jarra aparece quebrada ao meio, em dois grandes pedaços. Lamentando a perda da jarra, como se fosse a perda de um ente familiar – de fato, a cena se assemelha a um homem de joelhos com o rosto sobre o ventre e o peito de uma mulher –, Don Lolò exprime seu sentimento de culpa por não ter cuidado bem de sua jarra e, sobretudo, atribui a sua perda à inveja alheia. Aproxima-se, neste ínterim, a sua amante de nome Sara (personagem inexistente no conto de Pirandello), que é na realidade uma de suas servas, e o aconselha a repará-la. Explica que na cidade, existe o melhor artesão da Sicília que é dono de uma cola milagrosa: Zi' Dima, “il conciabrocche”¹² (interpretado pelo comediante Franco Franchi).

A divertida cena da chegada de Zi' Dima, ao pátio onde se encontravam Don Lolò, sua jarra e seus servos, tem um significado ontológico. No primeiro momento, mostra como a mão humana “faz milagres”, é “mágica”, é capaz de criar e recriar, de produzir e reproduzir. O homem é o demiurgo do mundo, é a força criadora. O próprio Zi' Dima, no discurso jocoso para a criança que o ajuda no trabalho de reparar a jarra, expressa que ele é o filho do diabo, justamente por ser portador desse poderes, do seu qualificado trabalho de artesão. No segundo momento, a cena mostra Don Lolò que, inicialmente aos berros, ordena e depois adula para que Zi' Dima conserte a sua jarra, numa clara dependência do senhor ao servo (Hegel), ou ainda, numa clara relação de dependência entre o indivíduo que personifica o capital e àquele que vende a sua força de trabalho (Marx).

Zi' Dima fica preso dentro da jarra que ele próprio consertou, quando procura rompê-la, colocar ponto final àquela condição, chega Don Lolò que o impede, em defesa de seu pertence. Em meio ao litígio, Zi' Dima nega-se a reembolsar qualquer dano, uma vez que escolheu não romper a jarra e, assim, permanecer preso dentro dela. Enraivecido, Don Lolò paga o serviço de Zi' Dima e corre para a casa do advogado na cidade para discutir o caso e saber de seus direitos civis.

¹¹ Don: forma de tratamento utilizada, especialmente na Itália meridional, para o patronato. A expressão é usada também para os sacerdotes da igreja católica. A palavra é de origem latina, *dominus* que significa <<senhor patrão>>.

¹² Aquele que repara recipientes de terracota, especialmente, jarras (onde se conserva o azeite, vinhos e etc.).

O advogado, explodindo-se em gargalhadas, pela cômica situação em que encontrava Don Lolò e seu empregado, explica que isso significa seqüestro de pessoa e que Don Lolò deve liberá-lo. Don Lolò argumenta que ele não seqüestrou ninguém, mas que o artesão seqüestrou a si mesmo (alienação do trabalho). A conclusão é então que Don Lolò deve liberar imediatamente o artesão e, portanto, deve romper a jarra, que já foi inclusive uma vez quebrada. Explica Don Lolò que o advogado engana-se, que a jarra agora é como uma jarra nova e é ainda mais valorosa (concentração de mais trabalho cristalizado, Marx) e esse é mais um motivo para que ele seja ressarcido duplamente de seu bem móvel.

No impasse, Zi' Dima afirma insistentemente que não vai fazer nenhum tipo de ressarcimento a Don Lolò e confirma que ali se encontra e ali permanecerá. Don Lolò, furioso, pede para que os servos retirem a jarra do centro de seu pátio e recolhe-se em sua casa para descansar. Em contrapartida, Zi' Dima, com as cinco liras recebidas como pagamento pelo seu serviço, convoca os outros trabalhadores para juntos fazerem um belo jantar no pátio de Don Lolò, sob a luz do luar, para inaugurar o seu novo domicílio: a jarra. Após o jantar dos trabalhadores, um deles começa a cantar uma lamentosa canção sobre a condição do trabalho, seguidamente, todos juntos começam a dançar uma dança ancestral, uma espécie de baile de conscientização de classe, um ritual de reverência à fecundidade e do acesso à fartura, tão estranho ao princípio da propriedade privada.

Don Lolò acorda no meio da noite ao perceber que sua amante não se encontrava mais no seu quarto (uma vez que estava junto dos outros camponeses) e ao ouvir a barulheira da algazarra que o artesão, junto com os camponeses em seu pátio faziam. Não contendo a sua grande fúria, ao aparecer no pátio, dá um grande chute na jarra e a quebra em pedaços, liberando assim Zi' Dima (acreditado morto no primeiro momento) que ganha, junto com os outros camponeses, o que antes parecia um impasse.

A cena da liberação de Zi' Dima é uma alusão direta a Charlie Chaplin, aos movimentos do grande cineasta-ator dos *Tempos Modernos*, que também no seu particular e genial modo discuti a alienação do trabalho.

Enquanto em Pirandello, como observa Gramsci, “[...] capta da vida mais a burla do que o sorriso, mais o ridículo do que o cômico [...]” (GRAMSCI, 1978, p.223), os Taviani, praticamente com o mesmo desfecho do conto, revelam a união e a força, mais uma vez os homens que trabalham tomam consciência de sua condição (sem ser vítima do escárnio) e obtém uma vitória na luta, não somente individual, mas, sobretudo, coletiva.

COLLOQUIO CON LA MADRE / COLÓQUIO COM A MÃE

Colloquio con la madre é tratado como um epílogo do filme *Kaos* e é inspirado numa passagem do conto pirandelliano *Colloqui con i personaggi*. Os Taviani enfocam neste episódio a viagem de Pirandello à Sicília, para atender um “chamado” de alguém que, inicialmente, não consegue identificar. Somente com a sua chegada na casa dos pais, reconhece que o apelo foi feito por sua mãe, após dois anos em que esta morreu: assim, dá-se o colóquio entre Pirandello e sua falecida mãe.

Os Taviani transformam, mais uma vez, o conto do autor siciliano. No lugar de evidenciar a obsessão de uma mulher marcada pelo seu passado e descrever o movimento interno ligado apenas a uma tristeza pessoal, os irmãos diretores colhem, a partir do próprio Pirandello, o espírito de uma mãe em nenhum momento apática ao mundo ao seu redor, reduzida somente a pensar na vida dos filhos. Os Taviani evidenciam a força e a experiência de algo vivido pela mãe de profundamente novo, de uma “viagem ao desconhecido” e que foge a compreensão de Pirandello. Daquilo, como observa Cattini (CATTINI, 2002, p.220) que a mãe teria cultivado no coração na viagem de barca em 1848, e com maior razão, sobre aqueles distantes eventos de outubro de 1917, data que não por acaso se fecha o filme *Kaos*.

Na primeira cena do filme, aparece Omero Antonutti, que interpreta Pirandello, fazendo uma viagem, sozinho e dormindo, de trem em direção à Girgenti (hoje chamada de Agrigento), terra natal do autor. Ao chegar a Girgenti, é como se autor siciliano entrasse no seu passado, na Sicília que, no seu particular modo, dá-lhe as boas vindas: seja, através de um amigo de infância (não pertencente a sua classe social), que Pirandello não se recorda (e que no filme mostra como seria bela a possibilidade desse reconhecimento), mas que o leva, na sua charrete, até as ruínas do teatro grego e seguidamente até a casa dos pais de Pirandello, seja, através da própria terra-ventre siciliana, de quando Pirandello abre a janela de sua casa e é invadido por um ramo de laranjeira, na qual colhe um fruto e começa a descascá-lo sentado no sofá, onde poucos minutos depois terá o colóquio com sua mãe.

Nesta conversa, Pirandello reconhece inicialmente a música, “[...] uma das árias mais misteriosas e inocente de Mozart [...]” (CATTINI, 2002, p.220), que a mãe tanto cantarolava e, assim, pede para ela contar-lhe novamente àquela história sobre a sua infância, que ele nunca conseguiu descrever na sua literatura: de quando ela tinha 13 anos e teve que fazer um viagem, junto com sua mãe e com seus irmãos, para encontrar o seu pai, o avô de Luigi Pirandello¹³, que foi perseguido pelos Bourbon após a revolução de 1848, em exílio na ilha de Malta, e na particular experiência vivida por ela, na fantasiosa linguagem dos Taviani, na “ilha de Pomicé”.

Após os lamentos de Pirandello pela inexistência da mãe, pelo fato dela não poder mais pensar nele, uma vez que havia morrido, a sua mãe adverte que o chamou até a Sicília para apenas dizer-lhe:

Aprenda a ver as coisas também com os olhos daqueles que não vêem mais, experimentarás a dor, certamente, mas aquela dor te fará ver o mundo de forma mais sagrada e mais bela. Ser forte não significa viver assim [estreita o pulso com vigor e mostra a mão ao filho com os dedos fechados]. Significa saber viver também assim [abri os dedos, como uma flor que abre suas pétalas].

Nas cenas de *flashback* diz a mãe que a viagem foi um grande vôo em direção ao desconhecido, ao novo. A tristeza pelo abandono da terra existia, mas também o desejo pelo inesperado, pelo ignoto. Recorda que na parada na “ilha de Pomicé” (onde as cenas são

¹³ O avô materno de Luigi Pirandello, o advogado Giovanni Battista Ricci Gramitto, era um republicano fervoroso e um anti-bourbonico, participou do levante dos palermitanos no ano de 1848, junto a Ruggero Settimo. Mas quando, no ano sucessivo, as forças borbônicas reconquistaram Palermo e a Sicília, ele foi coagido a exilar-se na ilha de Malta e nunca obteve anistia política. Sobre o episódio ler MUCCIOLI, 2006, p.48-51.

ambientadas na ilha Lípára, *Lipari* em italiano), ela junto com os seus irmãos sobem uma duna de areia branca e, como uma espécie de *balé*, descem em direção aquele imenso e belo mar azul.

O recurso à juventude como expressão de renovação da existência humana. O enfoque, em seguida, do olhar da criança de 13 anos (a então mãe de Pirandello) que prefigura o sonho de mudar o mundo. Todos reunidos na mesma barca com a vela vermelha, remando conjuntamente, estimulados pela voz dos marinheiros no prosseguimento. Em contraposição, ao olhar conservador e envelhecido, de incompreensão e tristeza de Pirandello, sentando na poltrona que era de sua mãe na última cena do filme *Kaos*.

REFERÊNCIAS

CATTINI, Alberto. *Strutture e poetiche nel cinema italiano*. Bulzoni Editore: Roma, 2002.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. 2 ed. Tradução e seleção de Carlos Nelson Coutinho. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1978.

Kaos. Direção de Paolo e Vittorio Taviani. Itália: Rai Radiotelevisione Italiana e Filmre S. r. l / Sacis. 1984. 1 filme DVD (190 min.): son., color. Distribuição na França pela mK2 éditions, com a participação da CNC. Neste DVD encontramos as entrevista concedidas sobre o filme *Kaos* de Paolo e Vittorio Taviani e também a de Omero Antonutti.

LO PRESTI, Salvatore. *Briganti in Sicilia*. Gelka: Palermo, 1996.

LUKÁCS, Gyorgy. *Prolegomeni a un'estetica marxista*. Sulla categoria della particolarità. 2 ed. Editora Riuniti: Roma, 1971.

MUCCIOLI, Nino. *Breve storia di Palermo*. Roma: Newton, 2006.

OLDRINI, Guido. *Il cinema nella cultura del Novecento*. Mappa di una storia critica. Firenze: Le Lettere, 2006.

PIRANDELLO, Luigi. *Nouvelles pour une année I / Nouvelle per un anno I*. Edição bilíngue (italiano e francês). Tradução para o francês de Georges Piroué. Gallimard: Paris, 1990.

VAIANA, Salvatore. La repressione del brigantaggio a Canicattì e dintorni da Francesco Bonanno a Cesare Mori. Publicado su "Canicattì nuova", n. XXIX, febbraio-settembre, 2002. Disponível em: <http://www.solfano.it/tradizioni/briganti.html>.