Gillo Pontecorvo e a atualidade de um "dom"

KATARINA PEIXOTO[*]

A obsessão do cineasta Gillo Pontecorvo pela agenda da violência política pode ser entendida se levarmos em conta não apenas o mundo em que ele viveu, mas as escolhas que fez na vida e com a própria vida. Essas escolhas constituíram a medida única do seu realismo, do compromisso com a verdade e do afeto pela humanidade.

Gillo Pontecorvo (1920-2006), morto no último outubro, foi um dos maiores cineastas políticos do século XX. Ele tornou-se grande, como cineasta político, desde que realizou A Batalha de Argel (*La Bataille d'Alger, 1966*), três anos após ter sido declarada a independência da Argélia. Por ter realizado esse filme, sobre o levante popular que precedeu a independência política do país, o diretor italiano pode ser lembrado como uma das maiores expressões antifascistas que a arte da segunda metade do século XX ofereceu, no cinema. Essa lembrança, que quer ser homenagem pode ser feita com dois lembretes a respeito das escolhas políticas, estéticas e morais do diretor e das conseqüências das decisões que Pontecorvo tomou, na arte e na política.

No Documentário *Pontecorvo: a Ditadura da Verdade* (*Pontecorvo: The Dictatorship of Truth*, 1992), dirigido por Oliver Curtis, pode-se ver o crítico de arte Edward Said dizer que *"Pontecorvo era obcecado pela agenda da violência política*". Essa obsessão tem a marca de uma geração que conheceu o fascismo de perto e resistiu à sua barbárie. Para Pontecorvo, porém, essa obsessão ganha uma importância que alarga o horizonte humanista que a identificação entre estética e política pode oferecer. O seu cinema convoca a pensarmos se a obra de arte é exaustivamente descrita como uma maneira de ver na

[*] Doutoranda em Filosofia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

qual poderíamos estar, com algum privilégio, tacitamente treinados[1] e as suas escolhas políticas, tão claramente descritas na sua obra cinematográfica, ajudam a repor a seguinte questão: qual o sentido e a atualidade do artefato cultural, da maneira de ver, de Gillo Pontecorvo?

A possibilidade da crítica de arte crente na irrelevância da intencionalidade do autor é aqui desprezada. Estamos tentando dar conta de um certo artefato cultural – neste caso uma poética – que só pode ser entendido com o suporte da intencionalidade do autor. E, em se tratando de Pontecorvo, não há outra via de tratamento do seu legado ao cinema e à história[2]. É o seu engajamento, *antes e na sua obra,* que pode – e em certa medida deve – constituir o entendimento do artefato cultural adequado a sua memória. Não se confun-

[1] A expressão é de Arthur Danto, em *A Transfiguração do Lugar Comum*. Danto usa a expressão quando se depara com o problema, de difícil solução, da indiscernibilidade entre obras de arte e réplicas perfeitamente idênticas. O debate que ele abre com o filósofo Nelson Goodman, a respeito das dificuldades intrínsecas que a distinção da arte traz consigo, é parte do maior problema da filosofia, com respeito ao juízo estético, a saber, se a distinção do que é artístico obedece, grosso modo, a um conjunto de convenções mundanas e contingentes, ou se algum juízo determinante – para recuperar uma das grandes dificuldades apontadas na Crítica do Juízo, de Kant – teria alguma aplicabilidade especifica, de modo que o juízo estético obedeceria a alguma ordem de justificação que pudesse escapar à contingência e que conduziria as atribuições do belo segundo alguma estrutura, com auto-justificadas pretensões de universalidade e de necessidade. Esse problema aparece com nitidez nesta passagem, do texto de Danto, no qual ele se depara com uma espécie de fragilidade na tese da "discriminação perceptiva", defendida por Goodman, para dar conta do que distinguiria uma obra de arte de uma réplica perfeita: "Há muitas coisas a dizer em apoio à análise de Goodman. Não resta dúvida de que podemos aprender a discriminar o falso do genuíno e também a fazer distinções extremamente refinadas entre vinhos, por exemplo. E muitas vezes podemos aprender a ver coisas que antes nos eram invisíveis simplesmente porque nossos modos pessoais de ver são óbvios para nós, e somente nos damos conta deles quando deixam de ser nossas convenções visuais particulares. A história da arte está cheia de exemplos disso. Não tenho dúvida de que os contemporâneos de Giotto, espantados com o realismo de suas pinturas, somente viam homens, mulheres e anjos naqueles quadros, e não uma maneira de ver homens, mulheres e anjos que hoje reconhecemos como a maneira de ver de Giotto. **Esse modo de ver tornou-se uma espécie de artefato cultural que qualquer pessoa pode aprender a identificar**"(grifo meu, p. 85, Tradução Vera Pereira, CosacNaify).

[2] É o caso de registrar que a outra possibilidade, purista, de consideração do que seja a obra de arte, a despeito da intenção do autor, não escapa de desconfortos ontológicos também incontornáveis, como insiste Danto: "Os puristas que insistem em pedir que nos concentremos na obra em si supõem que já exista uma obra, mas não fica claro o que eles diriam a respeito de objetos de que não são obras de arte" (Op cit, p. 84), quer dizer, a dificuldade imposta pela exigência de um critério do que seja e do que não seja descritível como arte não é, rigorosamente, privilégio dos engajados politicamente, como era decerto o caso de Gillo Pontecorvo.

da o seu engajamento, porém, com muito mais que uma posição ética e não se confunda o seu realismo, no cinema, com algo mais que um compromisso com a verdade.

Da luta anti-fascista ao cinema anti-fascista

"Eu sempre acreditei que a luta dos homens para melhorar a própria condição é decisiva. A luta contra o colonialismo é uma delas. Eu gosto de fazer cinema porque tenho um certo afeto pelo homem e sua condição", disse o diretor italiano, no *A Ditadura da Verdade*. Talvez essa declaração singela só possa ser levada a sério com o testemunho que a sua biografia oferece: jovem, resistiu ao fascismo, enfileirando-se no Partido Comunista e liderando a resistência em Milão; em seguida, resiste ao stalinismo, na trincheira da esquerda européia que repudiou a invasão soviética da Hungria, em 1956; afastando-se do Partido Comunista; dirigiu um dos primeiros filmes sobre campos de concentração, *Kapò*, em 1960. Poucos anos mais tarde, fez *A Batalha de Argel* e depois, em 69, refinou a crítica ao colonialismo, apresentando Marlon Brando como uma mistura de capataz e porta-voz dos interesses ingleses, na América Latina, a manipular a população local, visando a submetê-la a um novo padrão de colonização (*Queimada!*).

Em cada uma dessas escolhas, sobressai o caráter de uma tomada de partido a respeito do mundo, e da relação entre dominadores e dominados. Em todas e em cada uma dessas decisões, pode-se ficar sabendo que a sua singela declaração *faz sentido* e que a passagem ao ato de fazer cinema, para Pontecorvo, só poderia ser feita com o suporte da obediência ao seu caráter. É nessa obediência que aparece o seu compromisso com a verdade, cujo lirismo deixa, para quem quiser ver, a desconcertante possibilidade de mirar *a linguagem de volta ao chão*[3], sobretudo para desfazer alguns treinamentos tácitos, e sem precisar buscar qualquer passo profundo onde, supostamente, estaria o argumento de um roteiro e o mérito da direção de um filme. No cinema de Pontecorvo, o retorno da linguagem à realidade não é um artifício

[3] Não deixa de ser surpreendente a adequação dessa expressão, que é de Wittgenstein, nas *Investigações Filosóficas*, para dar conta da exigência que Pontecorvo parece fazer do cinema como capaz de estabelecer um critério do verdadeiro. A expressão é usada para reclamar da linguagem filosófica a sua legitimidade gramatical: "Quanto mais precisamente consideramos a linguagem real, tanto mais forte se torna o conflito entre ela e a nossa exigência. (A pureza cristalina da lógica não se deu a mim como resultado; ela era, sim, uma exigência). O conflito torna-se insustentável. A exigência corre o risco de se converter em algo vazio – Entramos por um terreno escorregadio, onde falta o atrito, onde as condições, em certo sentido, são ideais, mas nós, justamente por isso, também não somos capazes de andar. Queremos andar. Então precisamos do atrito. De volta ao chão áspero!". *In: Investigações Filosóficas*. Tradução Marcos G. Montagnoli, 2ª Ed, Petrópolis, Vozes, 1996, p. 70, seção 107).

convencionado, como uma estipulação contingente, mas um critério inegociável para que a verdade esteja a salvo no que é apresentado cinematograficamente.

Como fosse a extensão da própria vida – e nisso resida talvez a atribuição de lirismo de Said –, a tomada de partido histórica exige a escolha de não-atores, em grandes papéis. De modo especialmente refinado se pode ver, na *Batalha de Argel* e também em *Queimada!,* a realização *avant la lettre* da tese que Godard apresenta, em *Nossa Música*[4], num seminário em Belgrado, a respeito do conflito entre israelenses e palestinos. A cena é documental e Godard apresenta para estudantes de cinema – e para a câmera – em que consiste a diferença entre plano e contra-plano, atribuindo ao primeiro a ficção e ao segundo o documentário. O plano, segundo Godard, pertence aos vencedores – que na cena são apresentados com uma foto de um navio de judeus chegando em Israel, recém fundada –, a quem cabe e coube a narrativa ficcional, no cinema, diz Godard. O contra-plano, por outro lado, pertence aos vencidos – apresentados também com uma foto, também de uma embarcação, desta feita cheia de palestinos, partindo em exílio, desterrados -, a quem cabe e coube a narrativa documental. Godard apresenta as duas fotos, deslizando uma por cima da outra, na mais longa das etapas da sua trilogia testamental, não por acaso chamada de purgatório.

É certo que parte das críticas ao engajamento político na arte se justifica bem e não apenas porque a expressão artística estaria ameaçada de todo com o seu uso na propaganda política. Uma das coisas que pode, justificadamente, pôr a arte engajada sob suspeita é a apresentação deslocada e dissimulada de prescrições de ordem religiosa. Assim, a redenção prescrita no sofrimento, *enquanto sofrimento*, dos oprimidos ou o deslizamento do bem e do mal mascarando a inocência como virtude tornam-se suspeitos privilegiados de uma arte cuja maneira de ver é simplesmente, e para dizer o mínimo, tosca.

Esse não é o caso do cinema de Godard, obviamente, e menos ainda do de Pontecorvo. E não porque ambos teriam posto de lado as rigorosas lições que a estética religiosa pode trazer consigo. O que faz com que vencedores tornem-se contadores de ficções, no cinema e na história – lembra Godard –, faz com que os vencidos se dediquem ao documentário. Esse não é um diagnóstico religioso, propriamente, mas de uma tomada de posição frente à história e ao mundo. Não se trata de diminuir ou desprezar o valor da ficção, da representação que se sabe simulacro e dessa condição faz depender a expressão artística. Trata-se, isso sim, de comprometer um critério para o cinema como expressão da verdade. Esse critério toma a posição do realismo e assim

[4] *Notre Musique*, França/Suíça, 2004, realização Jean-Luc Godard.

estabelece exigências não de pouca monta. Sobretudo porque, para Pontecorvo, há beleza e lirismo na intransigência da lente realista. Uma beleza e um lirismo que derivam, como um deslizamento necessário (e que foi necessário no combate ao fascismo em todas as suas facetas), do seu caráter.

De que é feita *A Ditadura da Verdade:* a musicalidade das imagens

É por isso que não há simulacros religiosos deslocados, nem dissimulações estampando a prescritiva atribuição do bem e do mal, a despeito da realidade do "chão áspero". Pontecorvo escolhia atores dentre não-atores, buscando incessantemente a expressão adequada, sem que qualquer aparato puramente representacional se fizesse auto-suficiente. Não é uma técnica de representação o que entra em jogo nesse tipo de escolha: é a possibilidade de ter na e com a realidade a tradução da tomada de posição quanto ao mundo, numa face que seja como a *carne lingüística* do filme a ser realizado enquanto experiência *documental* de uma representação autorizada pela verdade ou por um compromisso intransigente com a sua busca[5]. O que entra em jogo, para obedecer ao tipo de exigência que Pontecorvo se fez, é a difícil e cada vez mais banida noção de experiência. É com a experiência, como carne lingüística do que aparece objetivamente, que se pode entender o que é e do que se pode fazer, a sua, de Pontecorvo, *Ditadura da Verdade*.

O diretor disse de sua preferência de tornar uma coletividade e não indivíduos, protagonistas, dispondo dos mesmos critérios que utilizou na escolha dos atores. No caso de *A Batalha de Argel*, essa escolha é determinante, porque o filme oferece como *parti pris* da "carne lingüística" o povo fazendo história, sem que os protagonistas sejam outra coisa que não a própria coletividade. Daí Pontecorvo dizer que a única maneira de "acostumar" as pessoas com o que iam ver no cinema ser um compromisso com uma "espécie de ditadura da verdade", que desse ao público a sensação de estar vendo um documentário, um noticiário.

Onde é que aparece, então, o lirismo e o romantismo da extensão do caráter do diretor na sua obra, como extensão, por sua vez, das suas decisões políticas biográficas? E por que esse lirismo não pode – e, sobretudo, não deve – ser jogado no rol dos barbarismos es-

[5] A expressão *carne da linguagem* é de Husserl, citada por Giorgio Agamben, no seu comentário da relação entre a experiência e a linguagem, legada pela Crítica da Razão Pura, que teria – absorvendo a Crítica de Hamann a Kant –, segundo Agamben, impedido uma distinção clara entre transcendental e lingüístico: "Uma proposição rigorosa do problema da experiência deve, portanto, fatalmente deparar-se com o problema da linguagem. A crítica de Hamann a Kant, segundo a qual uma razão pura 'elevada a sujeito transcendental' e afirmada independentemente da linguagem é um contra-senso, pois '[...] a linguagem é também o ponto central do mal entendido da razão consigo mesma' encontra aqui todo o

téticos, do engajamento político carregado de palavrório retórico? A pertinência do engajamento de Pontecorvo aparece na relação que ele estabeleceu, de maneira primorosa, entre a música e a imagem, de maneira exemplar na *Batalha de Argel*. Pois, além da deliberação cuidadosa, meticulosa, obsessiva, pela realidade das faces, pelo tipo de película, pelas cores e texturas, Gillo Pontecorvo priorizou, como só os grandes cineastas conseguiram fazer de modo suficientemente romântico, a força da musicalidade das imagens. Essa musicalidade, que organiza e, em certo sentido, *é* a narrativa de seus filmes, ajuda a entender o caráter e a obra desse grande diretor. "Para mim, a música é decisiva. No contraponto entre imagem sonora e imagem visual, em que o filme se baseia, nem sempre a imagem visual é a mais importante. Às vezes, a imagem sonora é mais importante e eu chamo imagem sonora para dar a idéia de relação estreita entre os dois componentes".

Dizer que um filme se baseia num contraponto entre imagem sonora e imagem visual é decerto assumir um compromisso estilístico pactuado com o lirismo. Um compromisso desconcertante porque, afinal de contas, nenhuma ditadura pode estar, em princípio, apta a conceder à subjetividade a pretensão de se estender, cravando nas obras de arte a sua intenção inegociada. Que lirismo é esse, então? E qual a sua, se há alguma, atualidade? Qual poderia ser o sentido do artefato cultural realista e lírico que Gillo Pontecorvo encarnou de maneira exemplar?

---

seu peso. [...] É o fato de ter orientado o problema do conhecimento pelo modelo da matemática que impediu Kant, bem como Husserl, de perceber a situação original da subjetividade transcendental na linguagem e, portanto, de traçar com clareza os limites que separam transcendental e lingüístico. Esta omissão faz com que, na Crítica, a apercepção transcendental apresente-se, quase como se isso fosse natural, como um 'eu penso', como um sujeito lingüístico e, até mesmo, em um trecho extremamente significativo, como um 'texto' ('Eu penso' é o único texto da psicologia racional, a partir do qual ela deve desenvolver toda a sua ciência'). É esta configuração 'textual' da esfera transcendental que, na falta de uma colocação específica do problema da linguagem, situa o 'eu penso' em uma zona em que transcendental e lingüístico parecem confundir-se e onde, conseqüentemente, a razão de Hamann podia fazer valer o 'primado genealógico' da linguagem sobre a razão pura./ É significativo que, em um trecho da Origem da geometria, interrogando-se sobre a objetividade ideal dos objetos geométricos, Husserl seja levado a colocar o problema da linguagem como condição dessa objetividade: 'Como pode a idealidade geométrica [...] chegar a sua objetividade ideal a partir de seu originário desabrochar intrapessoal, no qual ela se apresenta como formação no interior do espaço de consciência da alma do primeiro inventor? Vemo-lo imediatamente: é através da mediação da linguagem, que lhe providencia, por assim dizer, a sua carne lingüística...'". *In: Infância e História: Destruição da Experiência e Origem da História* – Nova edição aumentada. Tradução Henrique Burigo, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2005, pp. 54-55.

A obsessão de Pontecorvo pela agenda da violência política pode ser entendida se levarmos em conta não apenas o mundo em que ele viveu, mas as escolhas que fez na vida e com a própria vida. Essas escolhas constituíram a medida única, do seu realismo, do compromisso com a verdade e do afeto pela humanidade, e se fizeram apresentar, no seu cinema, como "imagens musicais". *A Batalha de Argel* oferece um conjunto primoroso de seqüências que, não fosse a sua musicalidade, poderiam soar apenas como mera réplica da dureza realista que marcou o cinema italiano nos anos sessenta. Como se sabe, a Frente de Libertação Nacional – FLN – explodiu bares e danceterias em Argel, durante os acontecimentos de que o filme trata. A resposta do exército francês teve basicamente duas facetas: a primeira, a tortura indiscriminada; a segunda, a guerra ideológica, via propaganda radiofônica e panfletária, no grande bairro árabe de Argel, o Kasbah.

O que sobressai, na apresentação dessa guerra, estendida em imagens de rigorosa e implacável violência, é a sua musicalidade. A violência é muda, mesmo quando a cena conta com um longo discurso propagandístico do exército francês. O único som, diante da brutalidade, que pode fazer algum sentido é um tema musical comum aos mortos de ambos os lados, sob a violência de ambas as partes: "Os mortos franceses e os mortos argelinos têm a mesma música, um tema religioso, bachiano. Mas isso era apropriado, porque eu queria dizer que o sangue da guerra dos dois lados tem direito à dor e, portanto, ao mesmo tratamento, ao ser contada".

Essa equiparação do sofrimento humano dá o que pensar sobre a atualidade da relação entre política e estética, que Pontecorvo encarnou tão extraordinariamente. No tratamento musical – que nesse caso é textual e imagético – que ele oferece às cenas de violência e brutalidade, que se pode acompanhar nos seus filmes e na sua maior obra prima, a atualidade dessa relação pode – e deve – ser reclamada como humanismo.

A atualidade de um dom

Cabem ainda algumas observações sobre o lugar desse humanismo, atualmente. Olhar para trás e ver na musicalidade das imagens a expressão do antifascismo desse cineasta não diz tudo a respeito da força de sua obra. A musicalidade, junto à textura, à escolha de não-atores e à denúncia implacável da violência do fascismo e do colonialismo, não diz tudo a respeito da força de sua obra. É preciso ter em conta uma lição marxista, de legado hegeliano, para que a força de sua obra cinematográfica seja clareada. A lição é a do privilégio do presente. Segundo essa exigência, a força da obra de Gillo Pontecorvo está na sua potência de fazer sentido nos dias que correm.

O mundo pós-colonial e pós-guerra fria parece mais complexo e menos nítido, em sua correlação de forças hegemônicas da política, do que aquele em que Pontecorvo filmou. Será mes-

mo adequada essa afirmação, com respeito ao passado, quer dizer, ao período em que Pontecorvo fez as escolhas que fez e realizou os filmes que realizou? Dito de outra forma: será adequada esta afirmação com respeito aos dias que correm? Uma das maiores vozes nos estudos pós-coloniais, o jamaicano Stuart Hall, propõe que o período pós-colonial só pode ser devidamente abarcado dos últimos 500 anos para cá[6], de modo que a partição da história das lutas anticolonialistas, marcadamente africanas, do início da segunda quadra do século passado, não poderia dar conta do impacto civilizatório e destruidor que o colonialismo promoveu, em todos os continentes, para colonizados e para colonizadores. Mesmo sendo o leque temporal aberto por Hall muito mais vasto do que certamente importou a Pontecorvo, tanto na escolha de realizar a *A Batalha de Argel* como na de *Queimada!*, o que ele propõe é a perseverança da atualidade das agendas abertas e ainda não conclusas. Uma perspectiva muito diferente da que defende um certo senso comum, segundo o qual o romantismo dos anos sessenta e setenta perdeu o seu *enjeu*, no rastro da "indiscutível" perda de nitidez política e estética que esteve supostamente disponível, cinqüenta, quarenta ou trinta anos atrás.

Suponhamos que esse diagnóstico, repetido à exaustão nas páginas dos jornais e nos programas de tevês e nas mídias mais variadas, seja verdadeiro, e que Pontecorvo não mereça mais do que uma ou duas linhas, ou quem sabe o esquecimento total[7]. Qual o preço a pagar ou qual o custo com que arcar, diante dessa alegação de que hoje não estão mais disponíveis a colonização, a

---

[6] "Em termos de periodização, contudo, o 'pós-colonial' retém alguma ambigüidade, pois, além de identificar o momento posterior à descolonização como momento crítico para um deslocamento nas relações globais, o termo também oferece – como toda periodização – outra narrativa alternativa, destacando conjunturas-chave àquelas incrustadas na narrativa clássica da Modernidade. Vista sob a perspectiva 'pós-colonial', a colonização não foi um subenredo local ou marginal de uma história maior (por exemplo, da transição do feudalismo para o capitalismo na Europa Ocidental, esse último se desenvolvendo 'organicamente' nas entranhas do primeiro). Na narrativa reencenada do pós-colonial, a colonização assume o lugar e a importância de um amplo evento de ruptura histórico-mundial. O pós-colonial se refere à 'colonização' como algo mais do que um domínio direto de certas regiões do mundo pelas potências imperiais. Creio que significa o processo inteiro de expansão, exploração, conquista, colonização e hegemonia imperial que constitui 'a face mais evidente', o exterior constitutivo, da modernidade capitalista européia e, depois, ocidental, após 1492". Stuart Hall, *In:* Liv Sovik (Org.) *Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*, Belo Horizonte, 1ª reimpressão revista, ed. UFMG, 2006, pp. 105-106.

[7] Como foi o caso na mais recente Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, cujo tema central foi o cinema político italiano dos anos 60 e 70 e que ignorou solenemente a figura de Pontecorvo.

ocupação militar, a barbárie do autoritarismo, o racismo, os instintos genocidas, as invasões militares, as lutas por independência, o terrorismo, de maneira que ao cinema nenhum compromisso com essas "agenda ultrapassada" resta?

Gillo Pontecorvo foi exposto a um gigantesco insulto, pouco antes de morrer. O Pentágono utilizou *A Batalha de Argel* para treinar os militares que estavam se dirigindo à ocupação iraquiana. Esse não foi o único dos insultos com que Pontecorvo teve de arcar. Também recentemente alguns críticos de cinema franceses, talvez num exercício atávico de revanche inconsciente, cometeram o resgate de uma denúncia delirante de antisemitismo, contra o diretor italiano.

Esses insultos, porém, compõem um cadinho de reconhecimento que merece atenção. Mesmo que a propaganda política triunfante dos dias que correm estivesse minimamente fincada na realidade, o cinema de Pontecorvo restaria como marca da expressão artística da luta antifascista que trouxe para o sangrento século XX alguma dignidade e um legítimo reclame de rememoração. E então, o preço a pagar pela alienação do estado de coisas acima enumerado não merece respeito a quem cultiva o apreço pela verdade. E não há espetáculo triunfante, como se pode saber, sem o empedernido sombreamento da realidade pelo "sol que nunca se põe no império da passividade moderna" e que "recobre toda a superfície do mundo e está indefinidamente impregnado de sua própria glória"[8].

O que faz de Pontecorvo atual, no seu rigoroso cinema, é a urgência, inclusive – ou sobretudo – estética, do seu caráter; e o que exige atualidade no seu caráter é o estado das coisas no mundo. Esta, sem o perdão da expressão, dialética que atravessa ou pretende atravessar períodos históricos tão longínquos e referências tão escassas – ou aparentemente escassas – no presente, repõe a força da carne lingüística de que se faz o artefato cultural de sua obra, como um olhar esteticamente preciso e imagética e "musicalmente" devastador, sobre toda a forma de barbárie, que parece não cessar de vencer.

Por fim, mais um lembrete a respeito da contrapartida obsessiva que marcou o olhar de Pontecorvo sobre o fascismo e a condição humana para mudar a vida. Trata-se da faceta obsessiva de sua personalidade, destacada por vários de seus parceiros, por Edward Said e também assumida por ele, com recato e pouco lamento. Ele produziu pouco, abandonou projetos já na fase de pré-produção, diante da questão – mortal, diriam muitos – que se punha a si mesmo: "por que devo fazer este filme?". Um dos resultados aparentemente tristes desse quadro paralisante do cineasta, que também é parte definidora

[8] Guy Debord, *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu, 2ª reimpressão, Rio de Janeiro, Contraponto, 1997, parágrafo 13, p. 17.

dele, é que o diretor magistral do cinema político do século terminou fazendo propagandas de sabão em pó e de remédios.

O que essa atitude dá a entender aparece em sua obra: rigor, intransigência, lirismo, antifascismo, afeto pela condição humana de querer mudar a vida. A dimensão ética da paralisia obsessiva que marcou Pontecorvo tem como contrapartida a atualidade da agenda da violência política, para quem, é claro, tem os olhos voltados ao chão áspero e traz as palavras de volta para o solo que lhe deu origem: o compromisso em dizer a verdade, com base na realidade. Uma das testemunhas da dimensão ética da recusa de Pontecorvo em sucumbir ao espetáculo talvez se encontre numa das passagens dos *Comentários a Sociedade do Espetáculo*[9], com a pretensão incontida de desagravo e reparação: "Para dizer a verdade, acho que ninguém no mundo é capaz de se interessar pelo meu livro, a não ser os inimigos da ordem social existente, e que agem de fato a partir dessa situação".

Gillo Pontecorvo, recatado e intransigente, dizia-se de esquerda, como todos os judeus que puderam resistir ao fascismo. Morreu tendo entre suas frustrações a desistência de fazer um filme sobre a primeira Intifada, na Palestina, recusando a indicação de atores cuja face não tivesse o "cheiro da verdade". Talvez nada do que aqui foi dito esteja à altura de sua figura e de sua obra. Se assim é, que esta lembrança, do maior de todos os teólogos judeus, venha se postar diante do sol que nunca se põe, e que ameaça, incessantemente, os nossos mortos:

> Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo 'tal como ele propriamente foi'. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. [...] Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugá-la. Pois o Messias não vem somente como redentor; ele vem como vencedor do Anticristo. O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado

[9] Guy Debord. *Comentários a Sociedade do Espetáculo: "*Para dizer a verdade, acho que ninguém no mundo é capaz de se interessar por meu livro, a não ser os inimigos da ordem social existente, e que agem de fato a partir dessa situação. Minha certeza a esse respeito, bem fundamentada em teoria, é confirmada pela observação empírica das raras e indigentes críticas ou alusões que ele suscitou entre os que detêm, ou estão se esforçando para adquirir, a autoridade de falar em público, no espetáculo, diante de outros que se calam. Esses diversos especialistas das aparentes discussões – que ainda se chamam, abusivamente, culturais ou políticas – tiveram de ajustar sua lógica e sua cultura de acordo com as do sistema que pode utilizá-las; não apenas porque foram selecionados por ele, mas sobretudo porque nunca aprenderam nada além disso", *Apêndice a Sociedade do Espetáculo,* Op. Cit., p. 148

> pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer[10].

Qual a atualidade do artefato cultural de Pontecorvo? A lente desse historiador, que salvaguarda a presença, a ética e a intransigência da centelha da esperança. Essas marcas compõem o "dom" de Gillo Pontecorvo e nos interpelam a restituir e a nunca esquecer, o seu legado.

***

Cinematografia de Gillo Pontecorvo:
I Corti Italiani (1997)
Ogro (1979)
Queimada! (1969)
A Batalha de Argel (1966)*
Kapò (1960)
A Grande Estrada Azul (1957)

Documentários:
Firenze, il nostro domani (2003)
Un a/ltro Mondo è possibile (2001)
Retorno a Argel
L'Addio a Enrico Berlinguer (1984)
La magia (1965)

---

[10] Walter Benjamin. Teses Sobre o Conceito de História. *In:* Michel Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio. Uma leitura das teses 'Sobre o Conceito de História'*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2005, *Tese VI*, p. 65.

[*] Lançado no Brasil pela produtora VideoFilmes, juntamente ao documentário referido ao longo do texto, de Oliver Curtis, *Pontecorvo: a Ditadura da Verdade.*

PEIXOTO, Katarina. Gillo Pontecorvo e a atualidade de um “dom”. *Crítica Marxista*, São Paulo, Ed. Revan, v.1, n.24, 2007, p.128-138.

Palavras-chave: Gillo Pontecorvo; Cinema; Política.