

## COM CHAPÉU SEMPRE ALTERNADO (AS ESCOLHAS DE GIOSUÉ)

José Edilson de Amorim<sup>1</sup>

**Resumo:** No texto que segue, dizemos que Giosué, no filme *A vida é bela*, narra a fábula da sua família *atualizando* sua percepção infantil; atualizar, aqui, significa voltar à infância e trazê-la para perto de si e para os espectadores, como *recordação*, a partir de uma perspectiva narrativa que realça a memória e suas escolhas. Essa estratégia narrativa exhibe a *experiência de formação* que Guido quis passar a Giosué: um delicado exercício de não mentir para o filho e de não conseguir, como desejava, esconder dele a dura *realidade* que os condiciona. É essa a experiência dramática e lírica que o filme nos apresenta.

Palavras-chave: Experiência; cinema

**Abstract:** In the following text, we say that the character Giosué, in the movie “Life is beautiful”, tells the story of his family, *refreshing* his childish perception. Refresh here means to go back to his childhood and bring it next to himself and to spectators, as a remembrance, from a narrative perspective that enhances the memory and its choices. This narrative strategy shows the development experience that the character Guido – the father – wanted to pass on to Giosué: the delicate task of not lying to his son and not achieving, as he wished, to hide from the boy the tough reality they find themselves trapped in. That is the dramatical and lyrical experience the film presents us.

Keywords: Experience; cinema

“Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras estava o minúsculo corpo humano.” (Walter Benjamin. “Experiência e pobreza”)

“(…) no mundo moderno, aqueles que são mais felizes na tranquilidade doméstica, como ele era, talvez sejam os mais vulneráveis aos demônios que assediam esse mundo; a rotina diária dos parques e bicicletas, das compras, do comer e limpar-se, dos abraços e beijos costumeiros, talvez não seja apenas infinitamente bela e festiva, mas também infinitamente frágil e precária; manter essa vida exige esforços desesperados e heróicos, e às vezes perdemos.” (Marshall Berman. *Tudo que é sólido desmancha no ar*).

O filme *A vida é bela* (1998) se anuncia aos olhos do espectador por uma imagem muito oportuna e expressiva: uma caixa escura se abre, ilumina-se e exhibe, na parte central, cenas do filme que o espectador irá ver; na parte lateral, passam os créditos do filme. É uma imagem que desdobra câmara e projetor como um só mecanismo. A imagem é a instância narrativa primordial do cinema: o filme começa aqui.

Logo depois, o espectador escuta e ou lê a seguinte fala: “Esta é uma história simples, no entanto, não é fácil de contá-la. Como numa fábula, há dor... e,

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Brasileira / UFPB; Professor da UFCG.

como numa fábula, ela é cheia de maravilhas e de felicidades.” Aqui se inicia a *narrativa*.

Nos dois recursos estão, bem demarcadas, as instâncias narrativas de base deste filme: a fala, que promete ao espectador contar uma história, confessando a dificuldade da tarefa, e a imagem que já vai simulando a projeção do filme. Fica claro, então, que se está diante de uma *narrativa em moldura*, um discurso dentro do outro, a narrativa imagético-discursiva *emoldurada* pela fala inicial e pela fala final que irá *fechar* a narrativa. Essa solução formal é simples, mas tem rendimento interpretativo complexo, exigindo do espectador um olhar mais detido para as imagens e um exame mais cuidadoso dos diálogos.

Para enfrentar a dificuldade de contar, o locutor remete à fábula, advertindo, já no início, que sua história poderá instaurar mais de uma perspectiva de *leitura*: nas fábulas há, pelo menos, dois modos de ver – bichos viram pessoas, pessoas pensam e agem como bichos em um cruzamento de experiência e imaginação.

As cenas iniciais, anunciadas em miniatura, e a fala introdutória me lembraram as reflexões muito boas sobre a *pobreza de experiências transmissíveis*, entre as pessoas, após a brutalidade da primeira guerra mundial. Essas reflexões estão resumidas na citação que abre esses comentários. Penso que é razoável imaginar Guido e Dora a caminho da escola, no início do século passado, por um percurso seguro e conhecido, sempre cheio de sonhos e de descobertas que o mundo da infância proporciona.

Os dois revivem uma experiência assim, agora em três, na infância do filho Giosué. No entanto, essa parte da vida – e do filme – é interrompida, brusca e brutalmente, no dia em que a família iria comemorar o aniversário do menino. Pai e filho são presos, a mãe se deixa prender para não se distanciar deles. A partir daí, o medo e a morte iminentes reduzem as expectativas das pessoas. A vida começa a desandar; *outra* narrativa se inicia; os nazistas ocupam a Itália e o espectador irá conhecer o avesso da *utopia* até então assistida. Mas o importante é que Guido não joga fora o aprendizado de sua experiência anterior. Ele irá ajudar o espectador a experimentar, a cada momento, a dupla perspectiva (às vezes, múltipla) que o filme passa a comunicar a partir daí.

Lembro algumas cenas em que essa perspectiva ampliada se oferece aos olhos dos espectadores:

1. O capitão médico, que Guido conhecera em sua aprendizagem de garçom, é apresentado como um homem de vida chã, sem densidade ou profundidade; sua vida interior se compraz em fazer e resolver charadas num hábito juvenil renitente. Por um momento, o espectador é levado a pensar que o capitão, pela amizade que tinha a Guido, pudesse patrocinar a fuga da família presa dos nazistas. Minha frustração foi enorme, quase me senti fraudado quando os gestos expectantes do capitão apenas revelaram seu interesse e sua ansiedade por decifrar uma charada, em prazo estipulado, recorrendo, para isso, à capacidade analítica e interpretativa de Guido, sendo este quem precisa de ajuda. Tive uma raiva danada de sua fraqueza e de sua colaboração pusilânime com os alemães. No entanto, é um gesto trivial do Capitão que permite a Guido ter o filho perto de si, com alguma segu-

rança, em um momento crucial, quando velhos e crianças eram exterminados. Aqui, o diálogo entre Dora e outra prisioneira, mais o diálogo entre Guido e Bartolomeu, constroem uma perspectiva com um variado ângulo de visão da história. Quando Guido quase se desespera, buscando esconder o filho, o Capitão o convida para servir de garçom na festa dos oficiais nazistas; Guido *inclui* seu filho entre as crianças alemãs; naquele momento, foi o *lugar* mais seguro que ele encontrou. Que beleza de garçom e que exemplo de pai Guido tem a oportunidade de protagonizar nessa festa.

2. O espectador já viu que Guido povoara do seu talento criativo o mundo de Dora e de Giosué; também percebe que ele leva seu modo de ver e de viver os fatos para os momentos de violência e de perigo que o filme narra em sua *segunda parte*. Feito Carlitos, ele é um dos “os heróis que o mundo esqueceu (...) que iludem a brutalidade e prolongam o amor” (Drummond, “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin). Quero dizer que Guido *é por inteiro*; ele não deixou de ser o Guido que era antes da prisão; ele era este e, agora, mais outro. Há duas seqüências em que esse *duplo* olhar de Guido quase soçobra frente à banalidade da guerra. Primeira: mesmo sem saber alemão, ele atende à chamada de um oficial nazista para traduzir as ordens deste aos prisioneiros de sua cela; ele não traduz nada; cria outra fala, dirigida ao pequeno Giosué, explicando, mágica e pedagogicamente, as regras de um jogo em que pai e filho se meteram para ganhar um prêmio caríssimo à imaginação do garoto. Curioso: nenhum prisioneiro reclamou da comunicação confusa, cruzada e rasurada, solidarizando-se com aquele pai zeloso, em situação periclitante, pela saúde emocional e pela segurança física do filho.

3. Por um momento, o *jogo* de Guido alcança o limite de suas possibilidades. Quase que ele fica sem *trunfo* que lhe permita continuar no jogo segundo as expectativas que ajudou o filho a nutrir. Giosué se impacienta com um jogo que não compreende direito; exaspera-se frente a uma situação de desconcerto e de sobressalto e diz, peremptório, que não quer mais jogo nenhum, quer ir para casa logo. Chove; para além do limiar da porta, o pai sai do alojamento, disposto a se molhar, e convida o filho a irem embora; o menino hesita um pouco, considera a chuva e volta, correndo, para o beliche desconfortável. O tempo não estava nada bom – pode ter dito a intuição da criança. Mas não só isso! Essa foi, certamente, a primeira escolha vital de Giosué; a segunda foi sua recusa a ir *tomar banho*... Não sabemos o que aconteceria se Giosué firmasse convicção e movesse ação firme de voltar para casa. Ao final, o espectador vai saber que Giosué tem direito a essa especulação; mas ele não o faz. Sua escolha afirma, então, que cabe aos espectadores buscar compreender a narrativa que vêem, não a que desejam, ou seja, o filme que se desenvolve a sua frente, não aquele que queriam dirigir. A verdade cruel que Guido vê e, com ele, os espectadores, não é a mesma que deseja que o filho veja, embora não consiga impedir que alguns cacos e estilhaços daquela iniquidade atinjam o garoto.

4. Julgo ter indicado no filme, pelas seqüências lembradas, sua perspectiva narrativa estruturalmente complexa, estimulando nos espectadores uma *leitura* variada e inquieta das imagens a que assistem combinadas com as falas que ouvem.

Acrescento mais uma boa seqüência para exemplificar o rigor da fatura e a riqueza interpretativa que o filme oferece: lembram daquele gatinho que uma garotinha aninha no colo, dentro do caminhão, quando as famílias são conduzidas para a prisão? Pois bem; fiquem com a imagem deste gatinho. João Batista de Brito, no ensaio “Sobre cinema e poesia” (*Imagens amadas*. Ed. Ateliê, 1995), atualiza uma reflexão semiótica muito oportuna para a *leitura* do cinema: o signo, na linguagem da vida ou da arte, se expressa como *ícone*, como *índice* e como *símbolo*. A dimensão icônica do signo, que é imagem, está na base da linguagem cinematográfica; ora, para escapar à *evidência* dessa linguagem de origem, o cinema busca ser poesia; para tal, vai se aproximando da literatura ao explorar as possibilidades *simbólicas* da imagem. Então, aquele gato que a menina tinha no colo, com ser a imagem de um gato pequeno, tem essa imagem significativamente enriquecida, indiciando companhia, afeto e proteção mesmo no espaço hostil de um carro que vai para um campo de concentração; ou, sobretudo, por isso mesmo (a ternura se insinua na *parte brutal* da narrativa da mesma forma que a estupidez estivera presente em sua *parte lírica*). Em seqüência posterior, Dora procura, desolada e aflita, as roupas de Giosué entre as roupas das crianças e dos velhos mortos no *banho* a que foram levados. Mas trata-se de uma procura insólita: Dora procura na expectativa de não encontrar. O gatinho também procura, a olho e faro, débil e tateante, as roupas que o levassem a sua *companheira de viagem*. De insólita, essa busca se converte em trágica; certamente, o gatinho encontrará a roupa da menina. Nesse momento, a imagem acumula camadas significativas e complexas: sozinho, o gatinho indicia a morte da menina e simboliza desamparo e solidão, carência e perda – fragilidade irreparável.

Finalmente, onde a estupidez na *parte lírica* do filme? Dou dois exemplos: numa *antecipação indiciária*, uns garotos truculentos invadem a casa do tio Eliseo, quebram, reviram móveis e o agridem fisicamente; noutra, a diretora da escola, com sua pedagogia da intolerância, expõe, em jantar na casa do prefeito, a assimilação pragmática da racionalidade nazista, ao invocar o argumento meramente estatístico como base do planejamento social: o resultado dessa racionalidade técnica todos conhecemos – a eliminação sumária de velhos, crianças e *deficientes*.

As estripulias herói-cômicas de Guido se insurgem contra essa aprendizagem estúpida; com uma pedagogia do afeto, ele compensou a aflição do filho ao vê-lo tomado pelos *rumores* e pela intuição do mal iminente. É essa a lição que Giosué comunica neste filme que narra sua experiência.

Com os pais, ele teve a oportunidade de ver o mundo a céu aberto; depois, foi obrigado a vê-lo em perspectiva restrita. Nesse *depois*, seu pai simula e dissimula; mostra e entremostra a vida e seus horrores. Naquela caixa exígua e escura, que o espectador vê no início do filme, qual uma câmara voltada para o centro dramático do cenário, se há um olhar restrito, há uma consciência em formação: Giosué tem informações, sabe da mãe no outro lado do alojamento e vai aprendendo, com o pai, quão perigoso ia se tornando aquele jogo, cada vez mais *real*, em que ele é a caça que os “homens maus” procuram de verdade. Portanto, no jogo de simular e dissimular situações, a cada lance de Guido corresponde uma

atitude concreta sua para proteger o filho. Essa é a complexidade de pontos-de-vista que as cenas vão montando aos olhos dos espectadores.

Fora da caixa de ferro, por cuja abertura via as coisas que conseguia alcançar, como a consciência perspectiva daquela *câmara escura* (fundamento técnico do cinema), Giosué teve a oportunidade de avaliar, em vária direção temporal, o cruzamento de visões que, agora, se tornaram múltiplas: nem sempre as crianças carecem de ver tudo; o pai não queria que o filho visse, como *evento* seu, aquele *jogo de horrores* que era a guerra; o pai omite, mas não mente, apenas transfigura: mentir e omitir são formas diferentes de olhar os fatos e de comunicá-los; transfigurar a realidade não significa negá-la, mas buscar outras possibilidades de encarar os acontecimentos. Carlitos sabia disso; Guido e Giosué também. Sua história é uma *narrativa de tensão transfigurada que toca a poesia e a tragédia*. Por isso, o seu *discurso* não é um libelo contra a guerra (pelo menos, um libelo ao estilo do verismo neo-realista); não é um manifesto contra a iniquidade do autoritarismo. Ou é tudo isso, também, porque uma forma eficaz de expor a banalidade da violência é não perder a oportunidade de exercitar o afeto e a compreensão; e até o riso se a dor der trégua.

A par de tudo isso, o filme brinda a todos com uma fábula a favor da beleza e da vida, uma fábula que educa pela magia e pela imaginação porque, afinal, as portas da percepção do mundo não são abertas, apenas, pela razão – no aprendizado das crianças e no dos adultos também. Giosué teve suas escolhas; seu pai, nem sempre; suas opções foram se estreitando. Guido não conseguiu salvar a própria vida. Num jogo brutal, como aquele, nem sempre se logram todos os lances. Mas Dora e Giosué terão o resto de suas vidas, se puderem sair da tela, como sugeriu Woody Allen em *A rosa púrpura do Cairo*, para se orgulharem do marido e do pai que tiveram. Dora, em sua sobriedade, com amor e reconhecimento; Giosué com paixão e gratidão.

Salvo pelo pai, Giosué não desperdiça a oportunidade de trazê-lo de volta, para si e para os espectadores, a quem, tendo prometido uma fábula, acrescenta a delicadeza de sua mais cara *recordação*. A vida é bela e feia – Giosué sabe disso. A perspectiva especialíssima que engendra o filme, na qual fala e imagem são instâncias narrativas igualmente significativas, traz à cena dois momentos privilegiadíssimos da sua vida. Primeiro momento: o Giosué que o espectador vê na tela vive uma experiência conduzida pela visão mágica do mundo; ele teve sua verdade, vivida por uns instantes – que são a eternidade no mundo mágico da infância –, naquele tanque inglês, logo abandonado assim que Giosué encontra a mãe... porque a vida continua. Segundo momento: o Giosué que conta sua história, agora adulto, fez mais uma escolha vital: “Essa é a minha história, o sacrifício que meu pai fez, o presente que ele me deu.”

Precisamos julgá-lo? Penso que não; devemos escutá-lo. Walter Benjamin ficaria contente com a *riqueza dessa experiência*. Pena que tenha desistido tão cedo.

Os comentários acima foram escritos, em fevereiro de 2008, pensando em três meninas – Inara, Juliana e Silvana; elas me ensinam que o mundo pode ser melhor; e em mais quatro – Kátia, Edna, Ana e Lela – com quem aprendo a ver a vida com visão mais ampla. A Silvana, em particular, devo o indicação de cenas e de falas indispensáveis para a compreensão do filme; seu olhar privilegiado vê coisas de que o cão duvida; guiado por ele, revi o filme e revi cenas mais de uma vez.