## Cinema na quarentena: O bandido Giuliano

Por **ROBERTO NORITOMI***

*Comentário sobre o filme clássico do cinema político dirigido por Francesco Rosi.*

*O bandido Giuliano* não é uma biografia cinematográfica de Salvatore Giuliano. O cadáver é o máximo de proximidade, e intimidade, que se alcança do famoso e breve fora da lei. Giuliano vale mais morto do que vivo. Não à toa, é pelo corpo presente que começa o filme.

Na sequência inicial, um preâmbulo, a câmera alta enquadra o corpo de Giuliano estendido no chão e vários homens no seu entorno, como a emoldurá-lo. São policiais e peritos esquadrinhando a cena do crime. A posição de Giuliano de bruços, no chão, e suas armas caídas ao lado conformam uma espécie de emblema do guerreiro. Parece ter havido um confronto que levou à morte aquela variante siciliana de Robin Hood, imagem insinuada pelo vendedor de refrescos a um jornalista. Ali jaz um herói do povo, que, parece, tombou resistindo às forças opressoras.

Francesco Rosi, no entanto, não é cineasta dado a heroísmos ou personalidades. Por isso, ao invés de saltar para a origem do bandido, desde sua infância ou dos motivos que o levaram à transgressão da lei, a narrativa retroage cinco anos antes de sua morte, ao término da segunda guerra, em 1945. O narrador, em chave documentária, explica as circunstâncias da luta pela independência da Sicília.

A câmera mostra, em panorâmica a partir de cima, as massas portando bandeiras independentistas e digladiando nas ruas de Palermo. O movimento da câmera vem da direita para a esquerda e, no exato momento em que a voz *over* menciona os interesses (“americanos, ingleses, latifundiários e a máfia”) por trás do separatismo siciliano, são enquadrados, num plano de conjunto, vários senhores num balcão. Aqueles são os líderes separatistas, representantes difusos dos interesses citados, que observam do alto, distinguindo-se das bases populares que estão nas batlhas campais. Em seguida, voltando-se para o interior de um salão, eles discutem como reagir às incursões do governo central e arquitetam, no mesmo instante, o recrutamento de bandidos (os *picciotti*) para compor o braço armado da causa.

A sequência seguinte se inicia com uma panorâmica em plano geral das montanhas de Montelepre. É assim que Salvatore Giuliano é alçado para dentro da história. Como uma peça de artilharia nas mãos daquele conluio de interesses separatistas. Mas se Giuliano abrira o filme na concretude plástica de seu cadáver, agora em vida ele pouco aparecerá em cena. Será apenas uma figura fugidia, caminhando pelas sombras ou invocado pelo nome ou apelido (“Turiddu”).

Suas raras aparições, vestindo invariavelmente seu sobretudo branco, ocorrerão ao longe, rápidas, como quando acompanha nas montanhas o embate contra os soldados que tentam prendê-lo. Ele não age efetivamente. Não há individualização dos gestos e decisões. O que se vê são simulacros de ações, de ataques, cuja função não é propriamente dramática, mas indicativa (excetuando uma sequência, fundamental, que se verá mais à frente).

As tomadas de decisão ou os acertos políticos do grupo ocorrem fora de cena. Giuliano quase não tem voz, a fala é diminuta. Nada se ouve nada se vê de suas atitudes ou reações. Os comandos e informações chegam por terceiros, por algum subordinado que ouviu dizer sabe-se lá de qual fonte. O sujeito é indeterminado. A narrativa é elíptica, descontínua. Há eventos, porém não há o alinhavo; o sentido é fraco, presumido. No fundo, os seguidores de Giuliano agem à escuras, sem consciência. Certamente nem ele a tenha, mas isso pouco importa ao diretor.


© 2025 A Terra é Redonda. Todos direitos reservados. ISSN 3085-7120.

O fato é que a urdidura da narrativa não está nas montanhas; ela é encenada nos gabinetes das vilas e cidades. Foi do salão em Palermo, primeiramente, que se desencadeou a ida a Montelepre. São nas cenas dos gabinetes ou de algum porão, onde se reúnem policiais, mafiosos e políticos, que se definem os mandos e as manobras que repercutem sobre os bandidos e todos os demais moradores. Há, portanto, uma ordem das coisas, cujo eixo está muito além do poder regional, que escapa à compreensão e que põe e dispõe daquela população pobre que vive nas áridas terras sicilianas.

E assim como construiu Giuliano, aquela ordem o descartou. De forma escusa, sem nenhuma pompa. Se a estreia Giuliano na história ocorrera fora de cena, agora se dá o mesmo com a saída. Seu fim, ao contrário do que prometera a sequência inicial, não fora decorrência de alguma fuga mirabolante e de um confronto com as forças policiais. Conforme a boa receita do gênero policial, havia algo por trás daquilo. Na verdade, a execução do bandido resultara de um ato de traição formulado entre autoridades policiais e líderes mafiosos. O acerto espúrio, feito em cena, tem mais importância do que o assassinato, do qual apenas se ouvem os tiros disparados pelo braço direito de Giuliano, que dormia indefeso. A execução é irrelevante. Não há porque inspirar qualquer compaixão por ele. Até mesmo sua morte foi uma farsa.

Uma farsa que serviu tão bem às forças dominantes, que ao final entregaram à Justiça um bode expiatório e ao povo um mito. O bode expiatório, resolvido pela chave do gênero policial, se confirmou um artefato nas mãos de um intrincado consórcio de criminosos, policiais e políticos. Quanto ao mito, Francesco Rosi faz o acerto de contas implacável pela via dramática. Não bastasse ter destituído Salvatore Giuliano de qualquer capacidade ativa ou individualização, o filme realiza uma espécie de profanação de seu cadáver.

Há um determinado ponto, praticamente no meio do filme, em que a sucessão de duas sequências, cronologicamente invertidas, acaba explicitando uma contraposição de efeito contundente. São as duas únicas situações carregadas de intensa dramaticidade.

A primeira sequência é aquela em que a mãe e a irmã estão no cemitério para o reconhecimento de Giuliano. Logo que se abre a porta da sala de velório, do ângulo de visão mãe, o enquadramento tem no centro o corpo sobre uma laje de mármore, sem camisa e descalço, e em cada uma das duas pontas laterais, ao fundo, está postado em pé um ajudante funerário. A parede é rústica, sem reboco. Da perspectiva de quem entra, o ambiente parece emular um sepulcro vigiado por guardiões.

A mãe está toda em preto, inclusive o véu que lhe cobre a cabeça. Ela carrega alguns ramos, que coloca sobre o corpo do filho enquanto sussurra uma oração e começa a beijá-lo, como se beijasse suas chagas. Após reconhecer o filho ao policial, a mãe evoca seu apelido (Turiddu) num agudo e assombroso lamento. A câmera capta do alto, em *plongé*, o corpo em primeiro plano e a senhora na lateral superior, curvada e beijando seu braço esquerdo. Ao lamento vai se sobrepondo uma crescente e grave percussão orquestral, o que confere um caráter de cortejo fúnebre à cena. O derradeiro gesto, acompanhado pelo tom mais elevado da trilha, se dá quando a mãe é retirada lentamente do quadro, permanecendo somente o corpo "esculpido" sobre a laje de mármore. É como se a dor evolvesse para uma escultura epifânica – a própria *Pietá*. Giuliano é tornado um monumento.

A sequência posterior rompe a atmosfera solene com um dado objetivo. Retrocede-se três anos antes, a 1947, e a voz *over* discorre sobre o triunfo do Bloco Popular (coligação de partidos de esquerda, entre eles os socialistas e comunistas) nas eleições para o parlamento regional siciliano. No quadro, um pastor guiando seu rebanho é interpelado por emissários de Giuliano. Eles o estão arregimentando, depois se saberá, para um grande ataque contra os comunistas, em troca de uma suposta anistia. Na manhã de 1° de maio, vê-se a tropa de bandidos saindo em marcha com Giuliano à frente.

No vale de Portella della Ginestra, uma multidão de camponeses e militantes de esquerda começa a se aglomerar para a comemoração habitual da data e da vitória do Bloco Popular. Várias bandeiras tremulam, entre elas a foice e o martelo do Partido Comunista Italiano. É o momento de politização verbal em todo o filme, com discursos lembrando que, "com ou sem fascismo", os trabalhadores sempre ocuparam aquele lugar;  ressaltam-se, ainda, as pautas de democratização agrária, educacional, sanitária etc. Enquanto isso, a câmera parte do orador em panorâmica, mostrando as pessoas ao redor até subir e enquadrar a imensa montanha, de onde ouve-se o início do crepitar de metralhadoras.

Não se pode ver os atiradores; a covardia do algoz é obscena. No campo visual, o alvoroço se espalha e desata-se a correria caótica, como num eco einsensteiniano. Pais e mães desesperados recolhem seus filhos abatidos. Num primeiro plano icônico, uma senhora toda em preto, deitada, chora e beija o chão; duas outras se encolhem como a se protegerem. A trilha


© 2025 A Terra é Redonda. Todos direitos reservados. ISSN 3085-7120.

sonora grave, à semelhança da sequência no cemitério, segue num crescendo, mas aqui o apelo é aterrador. A selvageria da carnificina se imprime numa panorâmica em plano aberto, com os inúmeros corpos semeados entre pedras e arbustos, os sobreviventes se arrastando e a gritaria disseminada.

O contraste entre as duas sequências, a do cemitério e a da Portella, estabelece uma dialética inarredável. Na primeira, a mãe chora o corpo do filho morto, que as imagens elevam à condição de santidade. Na segunda, acontece o avesso; as mães, igualmente em preto, choram as mortes de seus filhos provocadas por um Giuliano venal e sanguinário. O paralelo se reforça com a identificação estabelecida entre as bandas sonoras. O sepulcro do bandido vem abaixo. Rosi põe a nu Giuliano e o destina ao devido lugar – ao lado dos inimigos da classe trabalhadora.

A solução do filme é luminosa. Ao invés de desmontar o mito de modo direto, e ostensivo, pela enunciação dos crimes e das alianças de Giuliano, Rosi o faz somente pela contraposição visual, investindo todo vigor dramático nessas duas sequências e as expondo ao enfrentamento. É a colisão de dois tempos, em que o passado é inquirido a abalar o presente dos vencedores. Qualquer recurso verbal é desnecessário, pois se tem o cinema.

E é pelo cinema, com uma lapidação esmerada de elementos, que Francesco Rosi faz de Salvatore Giuliano um pretexto para deixar a céu aberto um dos crimes políticos mais brutais da Itália – o massacre de Portella della Ginestra. Ao trazer a primeiro plano aquele episódio, *O bandido Giuliano* não só restitui a memória dos oprimidos como expõe de maneira inédita toda uma engrenagem político-criminal e econômica de subjugação de classe que, como se sabe, ganhou o mundo.

Rosi herdou e atualizou o neorrealismo num patamar político robusto, o que significou colocar sua câmera a serviço de um projeto de classe. É o cineasta de uma época em que muitos artistas não se isentavam de assumir o compromisso histórico aberto.

***Roberto Noritomi** é doutor em sociologia da cultura pela USP.

**Rererência**

*O bandido Giuliano* (*Salvatore Giuliano*)

Italia, 1962, 123 minutos.

Direção: Francesco Rosi

Elenco: Frank Wolff, Salvo Randone, Frederico Zardi

Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=j0fUZVsGsgc&t=330s

A Terra é Redonda


© 2025 A Terra é Redonda. Todos direitos reservados. ISSN 3085-7120.