

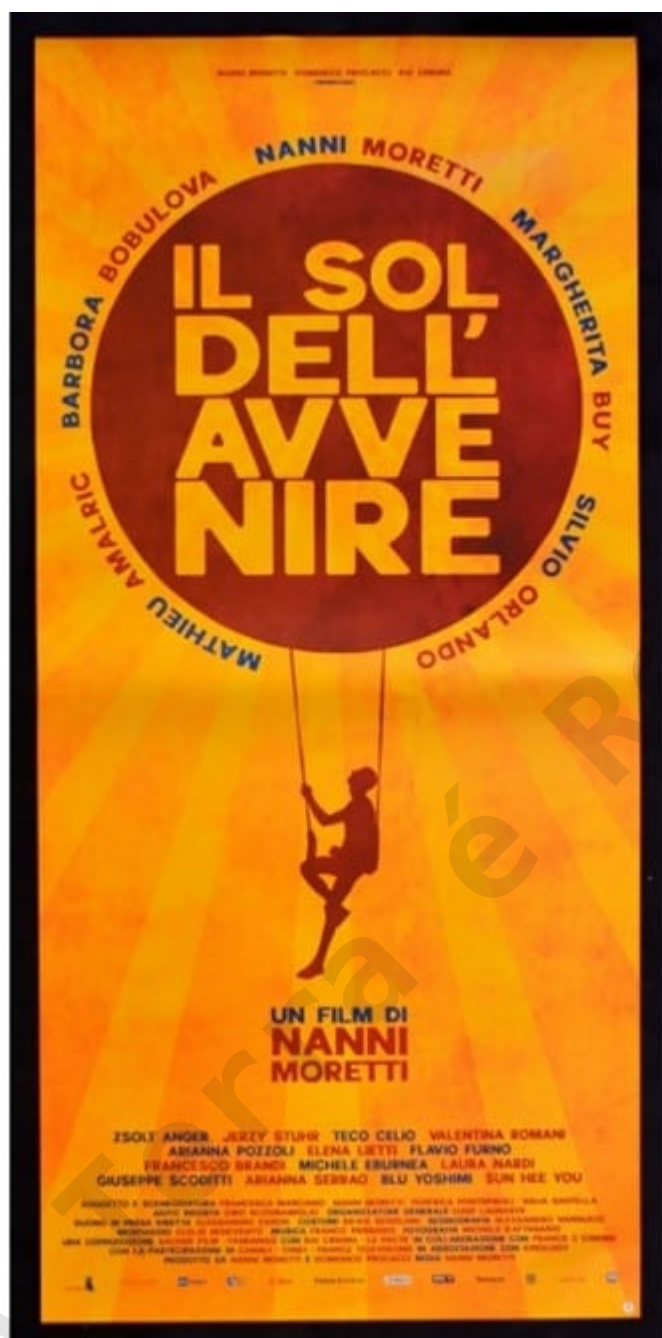
## Il sol dell'avvenire



Por **MARIAROSARIA FABRIS\***

*Considerações sobre Il sol dell'avvenire (O melhor está por vir), filme de Nanni Moretti*

A Terra é Redonda

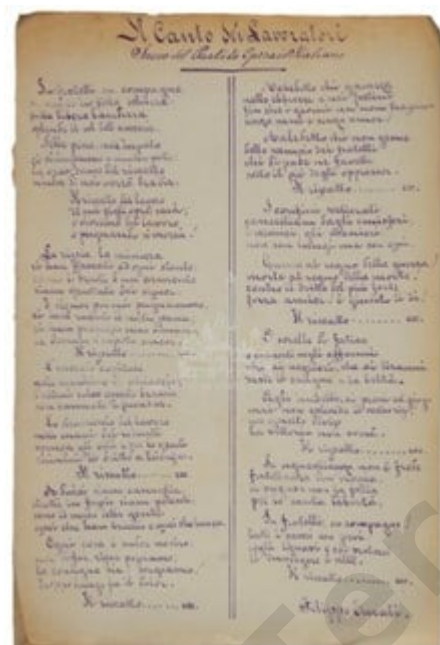


A expressão “*il sole dell’avvenire*” (“o sol do porvir”) frequentemente é associada a *Fischia il vento* (*Sopra o vento*), como foi o caso, por exemplo, de Gian Luca Pisacane e Carolina Iacucci na Itália, ou, entre nós, de Eduardo Escorel. Trata-se do canto das Brigadas Garibaldi, grupos de *partisans* comunistas que participaram da luta contra as forças nazifascistas, no período final da Segunda Guerra Mundial na Itália: “Fischia il vento e infuria la bufera, / scarpe rotte e pur bisogna andar / a conquistare la rossa primavera / dove sorge il sol dell’avvenir” (*Sopra o vento e se intensifica a borrasca / sapatos rotos, contudo é preciso ir / conquistar a vermelha primavera / na qual surge o sol do porvir*).<sup>[1]</sup>

Na verdade, a expressão surgiu “oficialmente” no âmbito socialista, pois está associada ao *Canto dei lavoratori* (título original) ou *Inno dei lavoratori*, conhecido também como *Inno del partito operaio italiano*: “Su fratelli, su compagne, / su, venite in fitta schiera: / sulla libera bandiera / splende il sol dell’avvenir” (*Força irmãos, força companheiras, / força, venham em fileiras cerradas: / na livre bandeira / brilha o sol do porvir*).

Segundo consta em documento do Arquivo de Estado de Bolonha, a Lega dei Figli del Lavoro (Liga dos Filhos do Trabalho) “era uma associação milanesa de trabalhadores braçais, que tinha entre seus objetivos, além da assistência dos sócios e do socorro mútuo, a instrução popular, a tutela dos direitos dos assalariados e sua emancipação social. Em 1886, deveria ter sido inaugurado seu estandarte: uma ocasião importante, a ser comemorada também com um canto que, ao exaltar o trabalho, acentuasse os ideais e as aspirações do movimento operário”. A primeira execução pública do *Inno dei lavoratori* se deu em 27 de março de 1886, em cerimônia restrita no salão do Consulado Operário, um dia antes do previsto, pois a grande comemoração de 28 de março havia sido proibida por autoridades governamentais.

Sua letra era de autoria de Filippo Turati – jovem advogado que, posteriormente, esteve entre os fundadores do Partido Socialista dos Trabalhadores Italianos (1892) –, enquanto a melodia esteve a cargo do jornalista e musicólogo Amintore Galli, que lhe imprimiu um ritmo forte, como de banda marcial. Embora banido por lei, o *Inno dei lavoratori* teve um grande sucesso e se espalhou rapidamente pelo país, com sua “letra carregada de uma forte tensão ideal, aquela tensão que na Itália de fins do século XIX, acompanhava, constantemente e com grande força, os primeiros passos do movimento operário”.



A origem da expressão, no entanto, é um pouco mais remota, conforme explica o dicionário *Treccani*. Atribuída a Karl Marx, em italiano ela teria sido empregada pela primeira vez por Giuseppe Garibaldi em carta datada de 5 de agosto de 1873 e endereçada a amigos do *Gazzettino rosa*, jornal milânês de tendência socialista: “l’Associazione internazionale dei Lavoratori è il Sole dell’avvenire” (A Associação Internacional dos Trabalhadores é o Sol do porvir). Já o historiador Alberto De Bernardi afirma que Garibaldi a usou em 1872, ao justificar, numa carta ao amigo Celso Ceretti, sua adesão à Primeira Internacional.<sup>[2]</sup>

Mesmo com o declínio do comunismo, depois da queda do Muro de Berlim (1989), a expressão continuou sendo empregada, como atestam alguns exemplos. Em 1999, os historiadores Maurizio Antonioli e Pier Carlo Masini, em *Il sol dell’avvenire: l’anarchismo in Italia dalle origini alla prima guerra mondiale (1871-1918)*, resgatavam o papel dos anarquistas na história política e social da jovem nação.

Em 2008, o diretor televisivo Gianfranco Pannone, ao tratar do surgimento das *Brigate Rosse* (Brigadas Vermelhas) e suas ligações com ex-combatentes de esquerda e com dissidentes comunistas, intitulou seu documentário *Il sol dell’avvenire* (*Amanhecer vermelho*). O DVD, lançado em 2009, era acompanhado de um libreto assinado pelo jornalista Giovanni

Fasanella e pelo próprio diretor. O documentário baseou-se no livro *Che cosa sono le BR* (2004), de autoria de Fasanella e Alberto Franceschini, um dos fundadores da organização clandestina.

Em 2013, o escritor bolonhês Valerio Evangelisti publicou *Vivere lavorando o morire combattendo*, primeiro volume da trilogia *Il sole dell'avvenire*, seguido de *Chi ha del ferro ha del pane* (2014) e *Nella notte ci guidano le stelle* (2016). Nela, ao debruçar-se sobre as vidas de algumas famílias de trabalhadores rurais de sua região natal, a Emília-Romanha, traçava um panorama sobre os acontecimentos que abalaram a sociedade italiana entre o período que se seguiu à unificação do país - marcado pela afirmação do movimento operário, das cooperativas e dos ideais socialistas, que fomentaram as greves gerais - até o início dos anos 1950.

Em 2014, Massimo Biagioni, em *Dove sorge il Sol dell'Avvenire: 1964. Il viaggio Pontasseve-Mosca nel diario di un gruppo di giovani di Pontasseve*, relatava a viagem à União Soviética de sete jovens dessa cidadezinha nos arredores de Florença, destacando sua curiosidade, sua esperança, mas também sua decepção ao se defrontarem com a realidade do leste europeu, que contrastava com as informações que circulavam em seu país.

Em 2017, Franco Bertolucci lançava *A Oriente sorge il sol dell'avvenire: gli anarchici italiani e la rivoluzione russa*, apresentando os resultados de sua pesquisa sobre as críticas dos anarquistas italianos à Revolução Russa, cujo retrocesso autoritário haviam percebido imediatamente e denunciado antes de outros movimentos de esquerda, sendo considerados traidores da ideologia soviética.

Em 2021, em *Splende il sol dell'avvenire: la nascita del PSI e del PCdI a Novi Ligure*, Lorenzo Robbiano rememorava a industrialização da pequena cidade piemontesa a partir do fim do século XIX e o consequente conflito entre o capital e os trabalhadores, que foram adquirindo consciência de classe.

Sempre em 2021, um cartaz comemorativo dos cem anos do Partido Comunista da Itália (denominação da época de fundação) estampava a seguinte frase: "Sorgerà di nuovo il sol dell'avvenire" (Surgirá novamente o sol do porvir).



Por fim, em 2023, Nanni Moretti, retomando sua eterna diatribe contra o PCI, lançava o longa-metragem *Il sol dell'avvenire* (*O sol do futuro*, em Portugal; *O melhor está por vir*, no Brasil, título este que indica desconhecimento histórico e pode levar a uma interpretação imprecisa do filme).<sup>[3]</sup>

Não era a primeira vez que o diretor focalizava a crise da esquerda, pois ela esteve presente em sua filmografia desde sua realização de estreia, *La sconfitta* (1973, curta-metragem em Super-8), até a obra em tela neste texto, passando pelo longa-metragem *Palombella rossa* (1989) e *La cosa* (*A coisa*, 1990, documentário), sem esquecer algumas alfinetadas que deu em outros filmes como, por exemplo, em *Aprile* (*Abril*, 1998), quando ao assistir pela televisão a um debate eleitoral dominado

por Silvio Berlusconi, o protagonista suplica um dos debatedores, Massimo D'Alema, que diga algo de esquerda, ou mesmo algo que não seja de esquerda, mas que reaja.

*La sconfitta* [A derrota], do qual o jovem diretor foi também roteirista e intérprete (Luciano, um ex-militante de 1968 em crise), foi realizado para a organização política Nuova Sinistra; para falar dele nada melhor do que recorrer ao próprio Moretti, num texto reproduzido por Wikipedia: “A história articula-se em dois planos. De um lado, a invasão de Roma pelos metalúrgicos (cem mil, trezentos mil, meio milhão...), de 9 de fevereiro de 1973. A chegada na estação, a tomada da cidade, a passeata dos estudantes, o comício final em Piazza San Giovanni. A trilha sonora segue e comenta a manifestação, acompanhando o desenvolvimento paralelo da crise do protagonista. De outro lado, esboçada antes como anotações do que como história, a vida de um militante de um grupo de esquerda.

Trás uma série de experiências, dúvidas e decepções, amigos e companheiros demasiado seguros, ele deixa de fazer política. Os momentos dessa crise, que se alternam com uma classe operária combativa que o protagonista jamais encontra, mas que apoia, talvez só ritualmente. O filme não tem um final, mas permanece como proposta e estímulo para enfrentar criticamente alguns problemas presentes nos dias de hoje na esquerda, como a relação público-privado e o ‘novo modo de fazer política’”.

O longa-metragem de 1989 foi lançado no dia 15 de setembro e, como evoca o próprio diretor, em declaração reportada por Wikiquote: “quando estreou *Palombella rossa*, um jovem crítico do PCI (não um velho presunçoso) escreveu que o meu era um filme velho e que não era sobre o PCI de então, o PCI de Occhetto, o qual decerto não tinha uma crise de identidade. Pois sim, dois meses depois caiu o Muro de Berlim e o PCI já não existia”. Os acontecimentos históricos darão razão a Moretti, mas seu relato fica postergado para a abordagem de *La cosa*.

Ao retratar um dirigente comunista desorientado em virtude do fim dos ideais pelos quais sua geração havia lutado, *Palombella rossa* carregava em si os presságios do ocaso de um período político. Depois de bater o carro, Michele Apicella perde a memória e sua amnésia torna-se a metáfora da perda de identidade de seu partido. A memória, no entanto, irá se reconstruindo aos poucos, em flashes do passado, em que surgem também imagens de *La sconfitta*. Apesar de desmemoriado, ele parte com seu time, o Monteverde, para disputar um jogo de polo aquático contra o Acireale: a piscina da contenda adquire um significado bem político, sobretudo quando Michele ao fazer um tiro parabólico, que poderia significar a vitória de seu time, em vez de jogar a bola para a direita, a joga para a esquerda.

Segundo Mattia Madonia, a derrota desportiva por 8 a 9 corresponderia à “derrota de [19]89”. Como no fim de *Doutor Jivago* (*Doctor Zhivago*, 1965), de David Lean, ao qual o esportista e o público assistem no televisor do bar do clube, não se pode mudar o rumo da história, por mais que se torça que isso aconteça. Assim, o filme dentro do filme torna-se a metáfora do “fracasso” de Michele no esporte e na política, embora ele não pareça disposto a renunciar à sua militância.<sup>[4]</sup>

De fato, numa entrevista televisiva, posiciona-se a favor de uma mudança de rumos: “Nós temos de olhar para o homem. Nós temos de abrir as portas do partido a todos, aos jovens, às mulheres, aos trabalhadores, aos movimentos... Nós temos que dizer venham, venham para o partido, apoderem-se dele, vamos ver juntos o que podemos fazer...”.<sup>[5]</sup> A crítica que o jogador de polo aquático faz a seu partido é a mesma que o dissidente Corrado Corghi, ex-secretário e ex-membro do Conselho Nacional da Democracia Cristã, pronunciará em 2008 em relação ao PCI do fim dos anos 1960, no já citado documentário *Il sol dell'avvenire*: “eu via, desde então, que estava acontecendo, não digo a fragmentação do Partido Comunista, seria ridículo pensar nisso, mas via uma diferenciação, em seu interior, entre um mundo jovem mais aberto, mais aberto também ao diálogo, e o modo, digamos, estático, verdadeiramente estático” da federação comunista de Região da Emilia.

Na volta para Roma, o carro de Michele despenca por uma encosta íngreme, mas ele e a filha saem ilesos e vão ao encontro de pessoas que vieram socorrê-los. Todos se voltam para o alto da ribanceira, onde, como se fosse um cartaz, está sendo erguido um grande disco avermelhado e o saúdam com o braço direito projetado para a frente. Enquanto o Michele

adulto, junto com os outros, homenageia o sol do porvir, o Michele criança zomba da situação, evidenciando a cisão do personagem.

Antes de tratar de *La cosa*, torna-se indispensável recapitular o contexto em que ele surgiu. No dia 12 de novembro de 1989, durante uma solenidade comemorativa da Resistência italiana em Bolonha, Achille Occhetto, secretário do PCI, propôs “não continuar por velhos caminhos, mas inventar novos para unificar as forças progressistas”, palavras que levavam a prever uma mudança radical no partido. Era o que se convencionou chamar “la svolta della Bolognina” (a virada da Bolognina), em virtude da região da cidade em que foi feito o anúncio.

As discussões que se seguiram acabaram criando duas alas dentro do PCI: a de direita, fiel ao secretário, previa uma coalisão com outros partidos de esquerda, a chamada “*sinistra diffusa*” (esquerda difusa); a de esquerda, num primeiro momento, optou pela prudência. A mudança de rota implicaria também numa nova denominação para o partido; mas, como disse Occhetto, “antes vem a coisa e depois o nome.”

E a coisa é a construção na Itália de uma nova força política”. Assim, o debate sobre “la svolta della Bolognina” passou a ser conhecido também como “il dibattito sulla Cosa” (o debate sobre a Coisa). Em 31 de janeiro de 1991, foi realizado em Rimini (Emília-Romanha) o último congresso do Partido Comunista Italiano. No dia 3 de fevereiro, nasce o *Partito democratico della sinistra* (Partido Democrático de Esquerda) e, em 15 de dezembro, o partido *Rifondazione comunista* (Refundação Comunista).

Interessado aos debates que se seguiram à “svolta della Bolognina”, não no Comitê Central, mas em algumas seções do PCI em toda a Itália, em *La Cosa*, Nanni Moretti passa a palavra a militantes comuns, que discutiam as mudanças propostas pelo partido, dentre as quais a própria denominação, e externavam sua preocupação com o futuro da esquerda. Moretti registrou as discussões com um olhar quase antropológico, sem nenhum comentário de sua parte e os apresentou, no documentário, na seguinte ordem: 19 de dezembro de 1989 – Francavilla di Sicilia (perto de Messina); 10 de dezembro – Gênova, bairro Ca’ Nuova; 7 de dezembro – Bolonha, bairro Navile (ex-Bolognina); 3 de dezembro – Nápoles, bairro San Giovanni a Teduccio; 19 de dezembro – Turim, FIAT Mirafiori; 27 de novembro – Milão, bairro Lambrate; 24 de novembro – San Casciano in Val Pesa (perto de Florença); 22 de novembro – Roma, bairro Testaccio.

A espontaneidade com que o diretor soube captar os acalorados debates populares, sem intervir no processo em curso, foi um ponto positivo destacado pela crítica de esquerda, conforme registrado por Wikipedia. Em *il manifesto* (diário romano de esquerda, fundado por dissidentes comunistas), [Rossana Rossanda](#) escrevia que *La cosa* era “uma aula de jornalismo”, por ter conseguido captar “um momento que não irá se repetir, no seu nascedouro, apanhado de surpresa, em choque, incerto” e por “ter olhado para o corpo do experimento e não para os médicos que operavam.

Não para o secretário, os líderes, os *maîtres à penser*, mas para homens e mulheres concretos que a imprensa não frequenta, mas evoca vagamente como massa de *resistência*, gente da qual só conta, serializada, o consenso tendo em vista os equilíbrios da cúpula. [...] na política, os pensamentos se medem em poder. Moretti ocupou-se de outra coisa, do resto, vidas, rostos e mãos de quem é a base, partido sem nomes”.

O espírito que agitava *La cosa* está presente também no longa-metragem de 2023. Só que desta vez, ao contrário das três realizações anteriores, Moretti debruça-se sobre um acontecimento do passado para refletir sobre o presente: a Revolução Húngara (23 de outubro – 10 de novembro de 1956), quando os tanques soviéticos esmagaram uma revolta popular que, de pacífica manifestação de solidariedade com as vítimas da repressão (operários e estudantes) às greves polonesas de junho daquele mesmo ano, se transformou num levante contra a ditadura local e a presença dos russos no país<sup>[6]</sup>. Sua repercussão foi intensa e na Itália motivou contestações à posição oficial do PCI, com militantes que se posicionaram publicamente contra e se dissociaram do partido.

O diretor, portanto, não está interessado na versão “oficial”, uma vez que lhe interessa trazer à luz como aquele momento foi vivido por pessoas simples do povo, que haviam aderido aos ideais comunistas por acreditarem na igualdade entre os



# a terra é redonda

homens e na justiça social. Nas primeiras imagens do filme, Roma está adormecida à sombra da grande cúpula de São Pedro, que a domina. No silêncio da noite, perto do Castel Sant'Angelo, um grupo de homens desce com cordas pelo paredão ao longo do Rio Tibre, para picar uma escrita em vermelho: *Il sol dell'avvenire*<sup>[7]</sup>

Esta se revelará o título da obra a que se irá assistir, a qual começa focalizando o bairro periférico do Quarticciolo, onde o dirigente da seção Antonio Gramsci conseguiu que fosse instalada a iluminação elétrica nas casas populares e na rua. O povo aplaude a chegada da luz, para a satisfação de Ennio Mastrogiovanni (Silvio Orlando), que é também chefe de redação de *L'Unità*, órgão oficial do PCI, e de sua companheira Vera Novelli (Barbora Bobulová), costureira e militante.

É quando se dá a primeira passagem do passado (o filme que está sendo rodado) para o presente: nos bastidores de sua produção, Giovanni está explicando aos mais jovens de sua equipe como era o comunismo na Itália de então. Preocupado com o aderecista, que sempre deixa no set de filmagem objetos posteriores à época retratada, Giovanni também não obedece rigorosamente à regra, pois para uma garrafa de água mineral quer o rótulo fictício “Rosa Luxemburgo”, em homenagem à grande pensadora e militante comunista polonesa; manda abreviar uma manchete de *L'Unità* de 1956, muito longa para os dias de hoje; e, sobretudo, não quer que Stálin seja representado em seu filme: se os húngaros haviam derrubado suas estátuas na vida real, ele o exclui na ficção, rasgando a efígie do indesejado líder num cartaz que o retratava ao lado de Lênin. Seu gesto anacrônico não deixa de ser irônico, se se pensar que Stálin, pela manipulação das imagens, mandava apagar seus desafetos de registros fotográficos.

As idiossincrasias de Giovanni não eram só essas: detesta os *sabots* e implica com quem os calça (como Barbora, que, na verdade, está de *mules*), exceção feita a Aretha Franklin em seu número musical, *Think*, em *The Blues Brothers* (*Os Irmãos Cara de Pau*, 1980), de John Landis; embora ela use antes um par de chinelos do que *sabots*. Lembra ainda da elegância do personagem de Anthony Hopkins em *The father* (*Meu pai*, 2020), de Florian Zeller, que circulava pela casa de pijama mas calçando sapatos. Uma implicância já presente em *La messa è finita* (*A missa acabou*, 1985) e *Palombella rossa*, e que retorna em *Il sol dell'avvenire*: “Eu odeio os *sabots*, e você sabe disso... Se o pé está coberto na frente, tem que estar coberto também atrás. Não vejo os dedos? E então não quero ver nem o calcanhar! [...] Os *sabots* são como os chinelos, que não são sapatos, mas uma visão de mundo. Uma trágica visão de mundo”.

Há, no entanto, também as simpatias, como a colcha de retalhos que o agasalha – a mesma do Michele Apicella de *Sogni d'oro* (*Sonhos de ouro*, 1981) –, a qual junto com o sorvete de creme de gengibre com canela, merengue de avelã e pistache de Bronte, saboreado assistindo pela enésima vez à comédia musical *Lola* (*Lola, a flor proibida*, 1961), de Jacques Demy, na companhia dos familiares, garantiria o sucesso da nova realização. Só que a filha recebe um telefonema do namorado e a esposa da produção do filme de outro diretor em que está engajada. Entregue a si mesmo, Giovanni desiste de ver *Lola* e, sem esquecer o sorvete, vai para a cama com a certeza de que sua última empreitada não será bem-sucedida.

Deixando momentaneamente de lado as idiossincrasias, as simpatias, as referências e as autorreferências<sup>[8]</sup> do protagonista e voltando ao filme dentro do filme, o Cirkusz Budavari acaba de chegar da Hungria, para estreitar os laços entre seu país e a Itália, sendo bem recebido por Ennio, Vera e os moradores do bairro periférico. O nome do circo é uma homenagem de Moretti ao húngaro Imre Budavari, ex-jogador de polo aquático, adversário de Michele em *Palombella rossa*.

Embora a presença do circo tenha sido associada quase sempre ao universo felliniano, segundo Demetrio Scelta, talvez o Cirkusz Budavari traga à lembrança “também a leveza dos circenses de obras como *Der Himmel über Berlin* [...], metáfora ideal de um mundo suspenso entre a graça do desejo e a gravidade das escolhas que todos somos chamados a fazer”.<sup>[9]</sup> A aproximação à produção de Wim Wenders (*Asas do desejo*, 1987) é bem interessante por remeter tanto às palavras do produtor francês Pierre Cambou – que considera o filme de Giovanni “revolucionário”, “uma metáfora do cinema de hoje, suspenso no alto como o trapézio do circo” –, quanto ao cartaz original, em que um acrobata está suspenso num balanço preso a uma espécie de balão que traz o título do filme, provavelmente o que aparece num rápido *flash* noturno.

O espetáculo de estreia do circo é recebido com entusiasmo pelo público, estando presentes até mesmo o líder do PCI,

Palmiro Togliatti, a deputada Nilde Iotti (sua companheira) e outros membros do comitê central, os quais, porém, repentinamente deixam o local. Assim que se encerra a sessão daquela noite, Vera, Ennio e membros da equipe saem à procura do único aparelho de televisão do bairro e, estarrecidos, assistem aos acontecimentos da Hungria (imagens de repertório, da época). Vera está chocada com o fato que os invasores sejam comunistas como eles, porém Ennio diz que devem esperar pela posição do partido.

Enquanto isso, o cineasta e seu produtor francês circulam pela noite de Roma em busca de locações que lembrem a Budapeste da década de 1950. Estão na Praça Mazzini, já palco de *Caro diário* (*Caro diário*, 1993), a quem ele dedicou o curta-metragem *Piazza Mazzini* (2017), em que, durante uma sessão de fisioterapia, fala do logradouro público, lembrando que, ao ser lançado, *Ecce bombo* (*Ecce bombo*, 1978) foi considerado “um filme demasiadamente sobre Roma, aliás um filme demasiadamente sobre o norte de Roma, aliás demasiadamente sobre o bairro de Prati, aliás demasiadamente sobre praça Mazzini”. Giovanni e Pierre se locomovem em patinetes elétricos, que remetem à vespa do primeiro episódio de *Caro diário*. No pôster do filme de 1993, o protagonista é visto de costas em seu meio de locomoção, o que inspirou o cartaz francês da produção de 2023, com Giovanni visto de frente em seu patinete, rumo a um futuro radioso (*Vers un avenir radieux*, título em francês), o que não corresponde bem às intenções do diretor.

Em seguida, carros a toda velocidade e troca de tiros deixam Giovanni perplexo. Ele está no set do outro filme produzido por Paola e interpela a esposa, que lhe responde que se trata de um tema shakespeariano. A perplexidade nasce do fato que nas obras de William Shakespeare ou Fiódor Dostoiévski não há a violência pela violência, pois sua representação é sempre de fundo moral. Posteriormente, no carro, outro cenário constante da filmografia morettiana, o cineasta comenta com uma assistente que gostaria de contar os cinquenta anos de vida comum de um casal, com muitas músicas italianas bonitas. Depois de tantos anos, tem a sensação de continuar no ponto de partida e para se recarregar escuta a canção *Sono solo parole* (2012), de Fabrizio Moro.

A música se prolonga no set, onde Giovanni chefia o grupo que canta. As palavras, que tanto haviam contado em outros filmes – como, por exemplo, em *Palombella rossa*: “É necessário encontrar as palavras certas: as palavras são importantes!” –, agora já não bastam, são apenas palavras. Uma declaração de sua interprete, Noemi, reportada por Wikipedia, parece resumir porque Moretti inseriu a canção no filme: “É um texto sobre a incomunicabilidade, sobre a importância dos gestos para além das palavras, sobre o fato de conseguir resolver os problemas e seguir sempre adiante na vida”. Quando Giovanni grita “*Motore!*” (Ação!) e todos os presentes começam a se movimentar em direção à câmera, a sensação é de estar em outra camada da produção de Moretti, que não é a dos personagens das duas realizações, mas a da vida real que está sendo filmada, é uma tomada de posição.

Ao nadar, num momento que deveria ser de relax, Giovanni está acompanhado de seus assistentes à beira da piscina que, tentando se adaptar ao ritmo de suas braçadas, discutem com ele detalhes do roteiro. Durante a prática desportiva, lembra que gostaria de fazer um filme a partir do conto *The swimmer* (*O nadador*, 1964), de John Cheever, no qual, num lindo dia de verão, um homem resolve nadar passando por todas as piscinas de seus vizinhos<sup>[10]</sup>. Imediatamente os assistentes pensam em quais piscinas romanas o protagonista poderia nadar, mas Giovanni não gosta de suas sugestões, porque não foi levado em consideração que para ele se trataria de uma viagem não no espaço, mas no tempo. E piscina e viagem temporal remetem a *Palombella rossa*.

O manifesto interesse pela transposição cinematográfica do conto de Cheever chama a atenção, pois, a não ser em duas ocasiões, Moretti não se baseou em obras literárias em suas realizações. Foi o caso de *Tre piani* (*Tre piani*, 2019), extraído do romance *Shalosh komot* (2015), do escritor israelense Eshkol Nevo, e, bem no início de sua carreira, de *Come parli frate?* (1974, média-metragem em Super-8), paródia de um trecho do sexto capítulo do romance histórico *I promessi sposi* (*Os noivos*, 1840-1842), de Alessandro Manzoni, em que o jovem cineasta interpretava o despótico Dom Rodrigo, disposto a impedir as núpcias entre os dois protagonistas, Renzo e Lucia.

Referências literárias, no entanto, estão presentes em sua cinematografia e não foi diferente com *Il sol dell'avvenire*, como foi e será visto ao longo deste texto. Ademais, haveria no filme certo viés pirandelliano, segundo alguns críticos, os quais



# a terra é redonda

ou não aprofundam sua afirmação ou não convencem em sua argumentação, como no caso de Alice Figini, para quem, assim como o dramaturgo, o diretor “despedaça a linearidade da ordem temporal, desintegra o espaço cênico-teatral e quebra a quarta parede”.

Como a prática já é consagrada no cinema, não era necessário apelar para o bom e velho Luigi Pirandello, uma vez que, na frase seguinte, a autora mata a charada: “Nem passa despercebida a referência a  $8_{1/2}$  de Fellini (1963) e ao seu protagonista, o diretor Guido Anselmi, de quem o Giovanni, interpretado por Moretti, parece seu duplo especular”<sup>[11]</sup>. Ou seja, a estrutura da realização de 2023 remete antes ao universo felliniano, embora os dois cineastas abordem de maneiras diferentes a crise artística e existencial de seus alter egos.<sup>[12]</sup>

Voltando à trama do filme, uma noite, a pedido da filha, Giovanni e Paola vão jantar na casa do namorado dela: se espantam ao adentrar a embaixada da Polônia e muito mais com o fato de o embaixador, um senhor mais velho do que o pai, ser o amor de Emma. O embaixador se interessa pelo filme, que lhe lembra a história de sua família naquele mesmo período em foco e elogia a trilha sonora que a namorada está compondo, que Giovanni ainda não conhece.

Na ficção dentro da ficção, o Cirkusz Budavari está em greve, em solidariedade a seus compatriotas que resistem à invasão soviética. Talvez nenhum circo magiar tenha visitado a Itália em 1956, mas há notícias da passagem do Honvéd por Milão para um jogo amistoso contra o Milan, no dia 8 de dezembro, quando seus futebolistas entraram em campo carregando cravos, que depois ofereceram ao público presente, em sinal de amizade. O mítico time de futebol do exército húngaro estava excursionando pela Europa Ocidental desde 1º de novembro e os jogadores diante da invasão do Exército Vermelho, em vez de voltar para a Hungria, se empenharam para retirar seus familiares do país, como registrado em “Viagem à utopia”.

Voltando ao filme que Giovanni está dirigindo, diante do anúncio de greve, Vera faz um discurso em nome do PCI, prometendo ajuda à trupe e afirmando: “Nós italianos somos uma heresia em relação aos outros partidos comunistas”. As improvisações de Barbora irritam o diretor, mas ela se defende declarando que segue o método de John Cassavetes. Giovanni rebate que, apesar de sua admiração, ele está no extremo oposto do realizador norte-americano. Mais tarde, no carro com Paola, queixa-se de sua rebeldia e de seus sabots, pensando em substituí-la. É onde entra a referência a *Think*, que os dois cantam com grande entusiasmo, num momento de alegria que antecede uma longa sequência em que a rabugice de Giovanni explode.

No *set* do outro filme que Paola está produzindo, vão começar rodar o final. Dois atores se confrontam: um ajoelhado e um de pé, apontando o revólver para a cabeça do outro, numa tomada que parece quase extraída literalmente de *Cães de aluguel* (*Reservoir dogs*, 1992), de Quentin Tarantino,<sup>[13]</sup> na qual um dos antagonistas está de pé e o outro caído no chão, apontando as armas um para o outro. A filmagem é interrompida por Giovanni, alegando um problema ético: a imagem proposta é banal e batida, e ele não concebe o cinema assim. A ela oporá a reflexão sobre a maldade sem sentido proposta por Krzysztof Kieślowski no filme *Nie zabijaj* (*Não matarás*, 1988), ampliação do quinto episódio homônimo da série televisiva *Dekalog* (*O decálogo*, 1989).

É nessa sequência que Moretti encaixa uma série de pequenos esquetes – que, segundo Luca Pacilio e Eduardo Kaneco, remetem a *Annie Hall* (*Noivo neurótico, noiva nervosa*, 1997), de Woody Allen –, cujo objetivo é refletir sobre a gratuidade do mal no cinema: a videochamada do arquiteto Renzo Piano, que admira a violência transfigurada em linguagem, como em *Apocalypse now* (*Apocalypse now*, 1979), de Francis Ford Coppola; a participação no *set* do jornalista e apresentador de *tevé* Corrado Augias, o qual, como se fosse um expert, explica que “a arte é e tem que ser *contraintuitiva*” (ou seja, deve surpreender, ser o contrário do que se espera dela intuitivamente), e da escritora Chiara Valerio, autora de *La matematica è politica* (*A matemática é política*, 2020), que faz um pequeno apanhado da geometria de um crime; o frustrado telefonema a Martin Scorsese. A teimosia de Giovanni se prolongará noite adentro e só de manhã ele deixará o *set*, o que permitirá ao outro diretor finalmente terminar as tomadas de seu filme, com o qual, havia dito anteriormente, pretendia sepultar de vez o neorrealismo (pelo visto, com um atraso de décadas).

Entrementes, no set do filme de Giovanni, Ennio recrimina Vera, explicando-lhe que a da Hungria é uma história na qual é preciso tomar o partido do comunismo. Como resposta, a camarada o beija, o que irrita o diretor, porque isso não estava previsto. Barbora contesta a observação dele, pois parece-lhe que o que estão rodando não é uma obra política, mas um filme pessimista sobre o amor. Enquanto todos estão se preparando para ir embora, Giovanni faz embaixadinhas com a bola, como em *Sogni d'oro* e *La messa è finita*. É quando irrompe uma música romântica - *Et si tu n'existais pas* (1975) - grande sucesso do cantor Joe Dassin, que introduz a sequência em que o cineasta recebe a visita da filha com quem fala do fim de seu casamento. De fato, Paola, que, há algum tempo está fazendo sessões de terapia, mudou de casa, porque não consegue mais aceitar certas atitudes do marido, o qual não se conforma com a separação, pois se sente perdido sem sua companheira.

Sobre a sequência final de *La dolce vita* (*A doce vida*, 1960), de Federico Fellini, ergue-se a voz de Luigi Tenco em *Lontano, lontano* (1966), cantando de um amor que acabou, agora já muito distante, mas do qual ainda permanecem vestígios. Na praia, Marcello (Marcello Mastroianni), por causa do fragor do mar, não entende o que a jovem Paola (Valeria Ciangottini) está tentando lhe comunicar e faz um sinal de resignação, com as duas mãos em concha perto do rosto, como se quisesse dizer poderia ter sido de outra forma, mas foi assim, paciência.

A sequência felliniana acoplada à canção de Tenco cria um momento altamente poético, mas também leva a refletir sobre a possibilidade de redenção dos próprios erros (os do dissoluto Marcello caso escutasse o chamado da angelical Paola), de reconstrução da própria vida, de como tudo poderia ser diferente, se... Giovanni, que estava assistindo ao filme, incita dois jovens sentados na sua frente a se beijarem, como se fossem ele e sua mulher quando moços. E quando Paola lhe pergunta se ele se lembra, ele responde: "Eu me lembro" e será esta mesma frase que ele repetirá duas vezes ao acordar no sofá da casa da filha que o está hospedando, o que permite interpretar essa sequência como se fosse um mergulho no passado pessoal, mas de forma onírica.

Na redação de *L'Unità*, Ennio havia surpreendido dois camaradas que se beijavam. Chama um deles à sua sala e o recrimina pela falta de pudor, acrescentando que um comunista tem que ter sempre um comportamento exemplar (esquecendo que Togliatti havia deixado a esposa pela deputada Nilde Iotti). Ao ouvir um barulho no set, Giovanni descobre que Pierre dormiu lá, alegando que há uma semana seu hotel está muito barulhento. Tentando persuadir o diretor, conta-lhe de seu contato com a Netflix, o que garantiria o êxito da produção (principalmente depois da prisão do produtor) e que desencadeia uma das sequências mais sarcásticas do filme.

A reunião com os representantes da Netflix é penosa pois os argumentos de Giovanni e Paola se chocam com as formulações estereotipadas com que eles são rebatidos. Um filme político pode ser também poético, como *San Michele aveva un gallo* (*Um grito de revolta*, 1972), de Paolo e Vittorio Taviani, lembra o diretor, e os atores são bons, acrescenta a produtora, mas, retrucam-lhes que o cinema italiano não tem *star system* e ao filme de Giovanni falta um *what the fuck*, o que deixa marido e mulher estarecidos tanto quanto a postura robotizada de seus interlocutores ao baterem sempre na mesma tecla: a Netflix está presente em 190 países.

Obrigado a suspender as filmagens e separado de Paola, Giovanni mergulha no passado pessoal e, ao parar num semáforo, no carro ao lado, revê os dois jovens do cinema, que estão brigando e aos quais sugere o que dizer, como se comportar, aconselhando o rapaz a ir atrás da moça. Sobre a imagem, surge *La canzone dell'amore perduto*, de Fabrizio De André, relembrando uma arrebatadora paixão juvenil que arrefeceu e da qual sobraram apenas "carícias indiferentes e um pouco de ternura". É uma sequência aparentemente "solta" do filme do qual ele é protagonista e que remete, de novo, à dimensão do sonho.

Em casa, recebe a visita de Silvio e Barbora preocupados com ele, com as dificuldades para a retomada das filmagens, que continuaram a se encontrar. Quando Giovanni retorna à sala, depois de atender a um telefonema, encontra os dois arrulhando e, esquecendo de que não está diante de Ennio e Vera, mas de Silvio e Barbora, os repreende, como se não distinguisse mais ficção de realidade.

Enquanto isso, a equipe de filmagem começa a se dispersar, o circo é desmontado. E, no outro filme, Vera e um punhado de camaradas, que pretendiam publicar no órgão do partido um documento a favor da revolução húngara, ficam espantados com a negativa de Ennio, fato que remete a um episódio real, o do “Manifesto dos 101”, redigido em 28-29 de outubro, cujos signatários se posicionavam contra a linha oficial do PCI em relação à invasão soviética. *L’Unità* recusa-se a divulgar o texto, provocando a dissociação de militantes; no dia 30 de outubro, o manifesto é publicado pela imprensa burguesa, graças ao empenho do crítico literário Carlo Muscetta, conforme referido em “Viagem à utopia”.

E, no set, Giovanni implica com os diálogos de Ennio e Vera, quando esta vai devolver-lhe a carteira de filiada ao PCI. Pede para refazerem a cena sem os diálogos e quando grita “Ação”, esta se passa não em 1956, mas na atualidade, com ele e toda a equipe dançando ao som de *Voglio vederti danzare* (1982), de Franco Battiato: como a letra refere-se a dervixes que rodopiam para alcançar o êxtase místico – “E tudo gira ao redor do quarto enquanto se dança” – muitos críticos assinalaram a semelhança entre as duas coreografias, embora os dançarinos morettianos só rodopiem, sem seguir ritual algum.

A dança é uma constante na filmografia do diretor: bastaria pensar nos casais que dançam na igreja, ao som de *Ritornerei* (1965), do cantor e compositor Bruno Lauzi, na sequência final de *La messa è finita*; naquela espécie de balé aquático na piscina de *Palombella rossa*, embalado por *I am on fire* (1984), do cantor e compositor norte-americano Bruce Springsteen; na dança árabe entre o ator Barry Huggins (John Turturro) e a figurinista (Isabella Merafino), incentivados por todos os presentes no set, em *Mia madre*; na engraçadíssima sequência do segundo episódio de *Caro diario*, quando, ao ritmo do baião ***El negro zumbón* (1951), de Armando Trovajoli e Franco Giordano**, Moretti tenta imitar Silvana Mangano, **protagonista do filme *Anna* (1951)**, de Alberto Lattuada, que o televisor de um bar está transmitindo; em sua admiração por um baile ao ar livre, ao som de *Visa para un sueño*, do caribenho Juan Luis Guerra (1989), tocado pelo Gruppo Diapason, ao qual ele se junta, no primeiro episódio dessa mesma realização e – por que não? – nas evoluções em ziguezagues sobre sua moto que abrem o filme, antes ao som das batidas de *Batonga* (1991), da cantora e compositora beninense Angélique Kidjo, depois acalentadas pela voz do cantor e compositor canadense Leonard Cohen em *I am your man* (1988), quando confessa: “Na verdade, meu sonho sempre foi saber dançar bem. *Flashdance*, se chamava aquele filme que mudou definitivamente minha vida. Era um filme apenas sobre dança. Saber dançar, porém, no fim, sempre me limito a olhar, o que também é bonito, mas não é a mesma coisa”.<sup>[14]</sup>

Esses exemplos servem para mostrar que, nos filmes de Moretti, se “há um baile” ou “um movimento ondulatório”, a canção se impõe também “por de seu sentido rítmico”, nas palavras de Federico De Feo. Sempre segundo este autor, no entanto, a canção tem uma função bem mais interessante: ela “nos fala tão detalhadamente dos personagens, dos principais momentos de inflexão na trama, do profundo subtexto atrás de uma sequência”. Nesse sentido, a estrutura musical na cinematografia do diretor, “não se desenvolve seguindo o ritmo da narração, mas, [...] ao contrário, incide nos aspectos interiores dos protagonistas, e [...], por meio da escolha de determinadas canções, permite ao público o acesso a novos significados dentro de sua estética particular”. É o que acontece com todas as canções até agora citadas e, no caso de *Il sol dell’avvenire*, particularmente com *Et si tu n’existais pas*, *Lontano, lontano* e *La canzone dell’amore perduto*, e ainda com tantas outras: *Insieme a te non ci sto più* (1968), de Vito Pallavicini e Paolo Conte, na voz de Caterina Caselli, em *Bianca* (*Bianca*, 1984), que Moretti volta a utilizar em *La stanza del figlio* (*O quarto do filho*, 2001), ao lado de *By this river* (1977), do cantor e compositor inglês Brian Eno; *Sei bellissima* (1975) de Claudio Daiano e Gian Pietro Felisatti, na voz de Loredana Berté, em *La messa è finita*; *Sono un ragazzo fortunato* (1992), do cantor e compositor Jovanotti, em *Aprile*; *The blower’s daughter* (2001), do cantor e compositor irlandês Damien Rice, em *Il caimano* (*O crocodilo*, 2008) e assim por diante.

Voltando a *Voglio vederti danzare*, o paralelo com a dança dos dervixes, não é uma hipótese a ser descartada, embora esta sequência se preste a uma interpretação mais política. A partir de fins de janeiro de 2002, em grandes cidades italianas (Milão, Roma, Florença, Nápoles, Gênova, Bolonha), vários grupos de cidadãos se organizaram em defesa dos princípios democráticos e da legalidade. O movimento passou a ser chamado *girotondismo* porque seus participantes davam um abraço simbólico – fazendo um *girotondo* (uma roda) – aos edifícios das instituições públicas ameaçadas pelo governo de centro-direita de Silvio Berlusconi.

Embora majoritariamente esquerdistas, os *girotondini*, que nunca tiveram intenções eleitoreiras, não deixaram de atacar os partidos de uma esquerda que viam como entorpecida e acuada. Nesse movimento de breve duração – seu ápice foi em setembro, mas um ano depois de seu surgimento começou a arrefecer e, com o tempo, foi perdendo cada vez mais força –, destacou-se a figura de Nanni Moretti, o qual, durante um comício dos partidos de centro-esquerda na Piazza Navona, em Roma (22 de fevereiro de 2002), os acusou de não fazer uma oposição adequada às propostas de governo berlusconianas: “esta noite também foi inútil [...]. O problema do centro-esquerda é que, para vencer, serão necessárias duas, três ou quatro gerações. [...] com este tipo de dirigentes jamais venceremos” – espécie de anátema que ainda hoje paira sobre a política italiana.



Como referido acima, Giovanni e a equipe começam a rodopiar e no meio da sequência se intercalam imagens dos jovens do cinema agora já pais de dois filhos, sentados na relva e com roupagens hipongas, o que remete ao encontro de Michele (Moretti) e Cristina (Cristina Manni) num gramado em *Ecce bombo*, quando ela, ao ser indagada do que vive, diz a célebre frase: “dou uma volta, vejo gente, vou por aí, conheço, faço coisas”. É nesse clima mais ameno que Giovanni está prestes a rodar as últimas tomadas de sua realização, depois que, graças ao empenho de Paola, produtores coreanos ficaram interessados porque convencidos de que, como lembra Scelta, se trata de “um filme que descreve ‘a morte, o fim de tudo’, uma obra obscura, negra, na qual, de algum modo, a violência, embora não explícita, avança subterraneamente até conduzir a história a uma conclusão de todo desesperançada”.

Ennio, dilacerado entre seus ideais e a linha oficial do partido em relação à Hungria, vai se enforcar e para Silvio este é o grande momento de seu papel. Antes, porém, há o ensaio e Giovanni toma o lugar do ator. Com o laço no pescoço, como se estivesse encenando simbolicamente o próprio suicídio, lembra do que disse Italo Calvino por ocasião do suicídio de outro escritor: “Cesare Pavese se matou para que nós aprendêssemos a viver”, sugerindo olhar de outra perspectiva esse gesto extremo: “a morte de Pavese, na realidade, era uma declaração de vida, uma fome de vida não saciada, não compensada”, segundo Figini.

E como aprender a viver? Desistir da lúgubre solução roteirizada e partir para outro final, porque a arte – no caso, o cinema – não precisa reproduzir a realidade, mas pode reinventá-la, transformando-se num ato político. E o engajamento político de Moretti, nas palavras de Pacilio, “passa por uma reflexão em cujo centro se coloca a intimidade da pessoa, talvez porque é da fragilidade e das mudanças de humor de cada personalidade que emergem as nuances, as que faltam aos slogans ou às certezas postiças da política praticada hoje”.

Comunicada a decisão, na equipe todos querem dar seu palpite e, sobre a animada reunião, ergue-se uma voz-off, que sugere “E se...”, por não aceitar a voz corrente: “A história não se faz com os ‘se’”. Quem foi que disse? Eu, ao contrário, quero fazê-la logo com os ‘se’”. Porque, sugere Scelta, o objetivo de uma história contrafactual é o de ser “uma oportunidade para repensar o futuro, não se resignar à derrota ou ao fim de tudo. E essa escolha, profundamente poética e intrinsecamente política, faz de *Il sol dell'avvenire* um grande, grandíssimo filme”. Salvatore Cannavò segue essa mesma linha de raciocínio: “Restituir a razão aos insurgentes de Budapeste, consertar os erros de Togliatti, cuja herança condicionou negativamente a esquerda mesmo depois da dissolução do PCI, não é apenas brincar de ‘faz de conta’, mas é um método para recuperar sementes e lançá-las para construir liberdade e emancipação, ideias de participação coletiva, um grãozinho atirado para recuperar a imaginação. E também um método para descortinar o potencial expressivo de um filme que, graças a um *whatafuck* inesperado consegue emocionar”.<sup>[15]</sup>

E, assim, todos os integrantes da realização, capitaneados por Ennio, se dirigem ao diretório central do PCI, em Via delle Botteghe Oscure, no coração de Roma. Escondidos atrás de uma janela, Togliatti e assessores observam o movimento e escutam o contundente pedido para que o partido mude de posição. É o que acontece e, logo em seguida, *L'Unità* estampa uma nova manchete: “União Soviética, adeus!”. É uma espécie de mergulho da realidade na ficção e do presente no passado, porque Giovanni, Paola e outros membros da produção também presenciam o acontecido, o que embaralha a temporalidade entre o filme propriamente dito e o filme dentro do filme. A história não se faz com os “se”, mas a arte sim, não para mudar a história, mas para levar a refletir sobre ela. No programa televisivo “Metropolis Extra”, Corrado Augias, a respeito desta obra, que ele considera “belíssima”, afirmou: “Moretti encontrou o único jeito de poder enfrentar a grande falência do partido comunista, culpado de não ter colhido, em 1956, a ocasião da Hungria para romper com a União Soviética e tornar-se um grande partido social democrático europeu”.

O embaralhamento continua na sequência final do filme, com toda a “família” morettiana desfilando pela Via dei Fori Imperiali, tendo como fundo o Coliseu. Inaugurada por Benito Mussolini em 28 de fevereiro de 1932, em comemoração ao décimo aniversário da Marcha sobre Roma, a então *Via dell'Impero* mudou de denominação em 1945, depois do fim da Segunda Guerra Mundial, e, a partir de 1950, passou a ser palco dos desfiles de 2 de junho, Dia da República Italiana.

Nada mais simbólico, portanto, do que fazer desfilar, num lugar tão caro à ideologia fascista que voltou a pairar sobre o país, as bandeiras vermelhas do PCI, a efígie de Leon Trotsky que campeia sobre os integrantes do filme de Giovanni, daquele de Moretti e de outros filmes precedentes do cineasta, ao som de uma banda marcial. O espectador sabe que está no presente, pois lá estão todos os atores não enquanto personas, mas como pessoas,<sup>[16]</sup> com exceção de um ou outro: em cima de um elefante, os dois militantes comunistas são Silvio e Barbora, ou ainda Ennio e Vera, que, livres do diretor, finalmente podem dar vazão à reciprocidade afetiva? Os atores caracterizados como Palmiro Togliatti e Silvio Berlusconi (Elio De Capitani, *Il caimano*) são, todavia, seus personagens ou eles mesmos? Como afirma Victor Russo, na cinematografia de Moretti, há “uma linha difícil de delimitar até onde vai a realidade e em que momento começa a ficção, como uma maneira não só de reforçar uma visão mais inflexível na sua forma de pensar o mundo e o cinema, mas principalmente abrindo o leque de possibilidades interpretativas”.

De fato, nesse novo embaralhamento das várias camadas do filme, torna a manifestar-se a mesma sensação de sair da dimensão do ficcional e adentrar a realidade, experimentada ao escutar o coro no set entoar *Sono solo parole*, canto que sublinhava a urgência de transformar as próprias ideias em ação para sair do estado de apatia sugerido pelos versos iniciais – “Ter a impressão de permanecer sempre no ponto de partida / e fechar a porta para deixar o mundo fora do quarto” – que Giovanni havia gritado no carro antes de chegar ao estúdio. Então, como sair do eterno ponto de partida? Como não deixar a realidade do lado de fora? Rebobinando a fita, como se dizia ainda no fim do século passado. Rebobiná-la até 1956, como faz o filme dentro do filme; rebobiná-la até 1886, como parece sublinhar a banda marcial – que remete à música com ritmo forte do *Inno dei lavoratori* –, ao acompanhar o cortejo da “família” morettiana, o qual, por sua vez, evocaria, do ponto de vista figurativo, *O quarto estado* (1899-1901), de Giuseppe Pellizza da Volpedo, segundo alguns críticos, como Giuseppe Rinaldi.<sup>[17]</sup> Ou seja, começar de novo, com os mesmos ideais em defesa dos explorados e oprimidos que foram sendo deixados para trás à medida que as esquerdas se fechavam em seus dogmas, em suas ortodoxias.



Na sequência final do filme, Moretti se reconcilia com todas as suas criaturas, convidando-as a desfilarem com ele, assim como Guido Anselmi, alter ego do realizador de *8 1/2*, havia feito na ciranda final, quando todo o “circo” felliniano está presente. Na última tomada da produção de 2023, com seu olhar sorridente e acenando para a câmera, Moretti, no entanto, vai além, porque o convite acaba se estendendo aos espectadores que compartilham de seu ideário. O desfile torna-se uma convocação para ir às ruas, feita, mais do que pelo cineasta, pelo cidadão Nanni Moretti, o mesmo que, em 2002, havia abraçado a causa dos *girotondini*. Assim sendo, como diz Figini, *Il sol dell'avvenire* “não é um filme sobre o passado [...], mas sobre nosso presente incerto, sem rumo”. Não se tratou, portanto de falsear acontecimentos históricos ou de recontá-los, mas de retomar a história nas mãos, deixando de lado os erros e as idiosincrasias do passado. É um ato de resistência. E, ao reativar o espírito originário do comunismo, é uma proposta de recomeço. Que o digam o destaque dado à figura de Trotsky, que deve ter causado espécie aos seguidores do comunismo ortodoxo, a aversão por Togliatti; o “cancelamento” de Stalin, ao qual Giovanni é descaradamente hostil; a cartela com fundo vermelho, que fecha o filme, cujos dizeres têm um tom fabulístico (“E viveram felizes para sempre”) eivado de ironia: “Desde aquele dia, o Partido Comunista Italiano libertou-se da hegemonia soviética, realizando na Itália a utopia comunista de Karl Marx e Friedrich Engels, que ainda hoje nos torna tão felizes”.

Segundo Escorel, essa “celebração fictícia seguida de uma legenda fantasiosa”, que fecha a obra, é legítima: “Afinal, trata-se apenas de um filme de ficção, e Moretti não faz mais do que exercer seu direito à liberdade de inventar”. A dele não é uma opinião isolada, mas, assim como há apreciadores, há também detratores – tanto à esquerda, quanto à direita – dessa última obra do diretor italiano. Para Mario Sergio Conti, “*O melhor está por vir* é um filme de e para velhos”, e o cortejo final não passa de “uma bonita fantasia. E acrítica. E escapista”. Por sua vez, João Pereira Coutinho, que leu ao pé da letra os momentos ucrônicos encenados na tela, considera o cineasta o maior melancólico de esquerda que conhece: “A história alternativa de Nanni Moretti pode aliviar a sua melancolia de esquerda. Mas, quando assistia à resolução do filme, não pude deixar de pensar que Moretti, ironicamente, apenas replica a velha técnica stalinista de reescrever o passado de acordo com as conveniências do presente”. Resumindo: os dois autores colocam *Il sol dell'avvenire* sob o signo de um saudosismo acrônico de esquerda, que não se encontra nas dobras desta e de outras realizações do diretor, sempre disposto a criticar e a sustentar abertamente suas opiniões. Ou seja, como seu alter ego Giovanni, a implicar com tudo que não lhe agrada, atazanando os outros.

Ao propor uma versão da história que não aquela correspondente aos fatos reais, Moretti está recorrendo à utopia, e bem tipificada, ao contrário do que afirma Guilherme Colombara Rossatto para quem “a utopia não é caracterizada” nas palavras finais do filme (as quais, em seu texto, não correspondem exatamente às que se leem na tela), acrescentando ainda: “Cabe a cada um de nós imaginar o melhor futuro possível, de acordo com nossos valores e expectativas”, sem levar em consideração que mudanças sociais são acontecimentos coletivos.

Quando Maurizio G. De Bonis assevera: “O aspecto político ligado ao comunismo italiano, e à aplicação do comunismo em

geral, evoca uma concepção saudosista nada convencional. Moretti, de fato, não parece ter saudades dos tempos de outrora, isto é, por algo que já passou. A sua é uma saudade por algo que nunca aconteceu e que representa um vazio nas mentes de quem, graças ao marxismo, tinha sonhado com um mundo melhor. [...] essa é uma visão contemporaneamente estética e ética, que se manifesta por meio de um princípio de tipo poético” –, ele está falando de utopia, de “um tempo do *ainda não*”<sup>[18]</sup>, portanto, de algo a ser realizado para a frente,<sup>[19]</sup> algo que, pela proposta de Moretti a seus espectadores, ainda pode ser alcançado,<sup>[20]</sup> desde que, livres das amarras do passado, se possa seguir por novos caminhos.

**\*Mariarosaria Fabris** é professora aposentada do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP. Autora, dentre outros textos, de “O cinema italiano contemporâneo”, que integra o volume Cinema mundial contemporâneo (Papyrus).

## Referências

ARAUJO, Inácio. “Bom-mau-humor vigora como nunca em ‘O melhor está por vir’”. *Folha de S. Paulo/Ilustrada*, 10 jan. 2024.

Archivio di Stato di Bologna e Sezione di Imola. “2. 1894: ‘Il riscatto del lavoro dei suoi figli opra sarà; o vivremo del lavoro o pugnando si morrà’”. Disponível em <<http://www.archiviodistatobologna.it/it/bologna/attività/mostre-eventi/al-saluto-maggio-nascente/2-1894-“il-riscatto-lavoro-dei-suoi-figli”>>>.

BERNARDI, Alberto De. “Il Sol dell’avvenire, il sogno del paradiso socialista fatto di credenze rivelatesi fallaci” (30 jul. 2023). Disponível em <<https://www.ilriformista.it/il-sol-dellavvenire-il-sogno-del-paradiso-socialista-fatto-di-credenze-rivelatesi-fallaci>>.

BONIS, Maurizio G. De “Il sol dell’avvenire – Al di là dei luoghi comuni sul cinema di Moretti” (23 abr. 2023). Disponível em <<https://www.cultframe.com/2023/04/il-sol-dellavvenire-al-di-la-dei-luoghi-comuni-sul-cinema-di-moretti/>>.

CANNAVÒ, Salvatore. “Il sol dell’avvenire è un balzo di tigre” (26 abr. 2023). Disponível em <<https://jacobinitalia.it/il-sol-dellavvenire-e-un-balzo-di-tigre/>>.

“Il canto dei lavoratori” (2 abr. 2020). Disponível em <[https://it.wikisource.org/wiki/Il\\_canto\\_dei\\_lavoratori](https://it.wikisource.org/wiki/Il_canto_dei_lavoratori)>.

CONTI, Mario Sergio. “Tempo de contratempos”. *Folha de S. Paulo/Ilustrada*, 6 jan. 2024.

“La cosa (film 1990)”. Disponível em <[https://it.wikipedia.org/wiki/La\\_cosa\\_\(film\\_1990\)](https://it.wikipedia.org/wiki/La_cosa_(film_1990))>.

“Cosa fu la ‘svolta della Bolognina’” (12 nov. 2014). Disponível em <<https://www.ilpost.it/2014/11/12/svolta-della-bolognina/>>.

COSTA, Maria de Fátima Tardin. “A utopia na perspectiva de Ernst Bloch”. Disponível em <[https://abrapso.org.br/siteprincipal/images/Anais\\_XVENABRAPSO/526.%20%20a%20utopia%20na%20perspectiva%20de%20ernst%20bloch.pdf](https://abrapso.org.br/siteprincipal/images/Anais_XVENABRAPSO/526.%20%20a%20utopia%20na%20perspectiva%20de%20ernst%20bloch.pdf)>.

COUTINHO, João Pereira. “Nanni Moretti e a melancolia”. *Folha de S. Paulo/Ilustrada*, 9 jan. 2024.

ESCOREL, Eduardo. “O sol do futuro” (3 jan. 2024). Disponível em <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-sol-do-futuro/>>.

FABRIS, Mariarosaria. “Viagem à utopia: comunistas italianos na URSS da década de 1950”. In: KAMINSKI, Rosane;



# a terra é redonda

PINTO, Pedro Plaza (org.). *Cinema e pensamento*. São Paulo: Intermeios, 2021.

FEO, Federico De. "Il cinema con tante canzoni italiane (e non) di Nanni Moretti" (3 maio 2023). Disponível em <<https://www.rollingstone.it/cinema-tv/film/il-cinema-con-tante-canzone-italiane-e-non-di-nanni-moretti/739558/>>.

FIGINI, Alice. "'Il sol dell'avvenire': i riferimenti letterari nel film di Nanni Moretti" (2 maio 2023). Disponível em <<https://www.sololibri.net/Il-sol-dell-avvenire-Nanni-Moretti-riferimenti-letterari.html>>.

FIGUEIRA, Juliana. "Crítica - O melhor está por vir" (27 dez. 2023). Disponível em <<https://clubdofilme.com.br/critica-o-melhor-esta-por-vir/>>.

"Fischia il vento" (7 dez. 2023). Disponível em <[https://it.wikipedia.org/wiki/Fischia\\_il\\_vento](https://it.wikipedia.org/wiki/Fischia_il_vento)>.

"Girotondi" (10 fev. 2024). Disponível em <<https://it.wikipedia.org/wiki/Girotondi>>.

"Girotondi. Lessico del XXI secolo". Disponível em <[https://www.treccani.it/enciclopedia/girotondi\\_\(Lessico-del-XXI-Secolo\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/girotondi_(Lessico-del-XXI-Secolo)/)>.

GRIFÒ, Marco. "Il pasticcere trotskista" (12 abr. 2023). Disponível em <<https://www.filmstv.it/articoli/702/il-finale-di-aprile-di-nanni-moretti/>>.

IACUCCI, Carolina. "Il sol dell'avvenire: analisi e spiegazione del film" (24 abr. 2023). Disponível em <<https://www.cinematographe.it/rubriche-cinema/focus/il-sol-dellavvenire-finale-spiegazione-film/>>.

KANECO, Eduardo. "O melhor está por vir (2023)" (25 nov. 2023). Disponível em <<https://leiturafilmica.com.br/o-melhor-esta-por-vir-2023/>>.

MADONIA, Mattia. "Palombella rossa ci spiega le ragioni della fine della sinistra italiana. Per questo lo devi vedere" (20 jun. 2020). Disponível em <<https://thevision.com/cultura/palombella-rossa-nanni-moretti/>>.

MASCIULLO, Pietro. "Sentieri selvaggi playlist #13 - I'm on fire" (25 ago. 2017). Disponível em <<https://www.sentieriselvaggi.it/sentieri-selvaggi-playlist-13-im-on-fire/>>.

"O melhor está por vir, de Nanni Moretti, traz ecos de Fellini". *O Estado de S. Paulo*/ Cultura & Comportamento, 12 jan. 2024.

"Metropolis Extra/312. 'Il sol dell'avvenire, Augias: 'I miei 7 ciak con Nanni Moretti, solo lui poteva raccontare così bene questa storia'" (20 abr. 2023). Disponível em <<https://video.repubblica.it/metropolis/metropolis-extra312-il-sol-dell-avvenire-augias-i-miei-7-ciak-con-nanni-moretti-solo-lui-poteva-raccontare-cosi-bene-questa-storia/442843/443805>>.

"Nanni Moretti: 'Con questi dirigenti non vinceremo MAI!'". Disponível em <<https://www.youtube.com/watch>>.

PACILIO, Luca. "**do re mi fa SOL - Recensione stonata**" (8 maio 2023). Disponível em <<https://www.spietati.it/il-sol-dellavvenire/>>.

"Palombella rossa" (7 ago. 2023). Disponível em <[https://it.wikiquote.org/wiki/Palombella\\_rossa](https://it.wikiquote.org/wiki/Palombella_rossa)>.

PISACANE, Gian Luca. "Il sol dell'avvenire" (18 apr. 2023). Disponível em <<https://www.cinematografo.it/recensioni/il-sol-dellavvenire-o7w28kdp>>.

# a terra é redonda

PREGER, Guilherme. “O melhor está por vir” (23 fev. 2024). Disponível em <<https://aterraeredonda.com.br/o-melhor-esta-por-vir-2/>>.

RAVARINO, Ilaria. “Benvenuti nel ‘Nanniverso’: da Apicella a Budavari, tutte le (auto)citazioni de Il sol dell’avvenire” (20 abr. 2023). Disponível em <<https://www.hollywoodreporter.it/film/film-italiani/nanni-moretti-tutte-le-citazioni-de-il-sol-dell-avvenire/3819/>>.

RINALDI, Giuseppe. “Nanni Moretti e la morte del Cinema. Note su ‘Il sol dell’avvenire’” (21 set. 2023). Disponível em <<https://www.cittafutura.al.it/sito/nanni-moretti-la-morte-del-cinema-note-sol-dellavvenire/>>.

ROSSATTO, Guilherme Colombara. “O melhor está por vir” (11 jan. 2024). Disponível em <<https://aterraeredonda.com.br/o-melhor-esta-por-vir/>>.

RUSSO, Victor. “Crítica - ‘O melhor está por vir’ (2023) - Dir. Nanni Moretti”. Disponível em <<https://filmesefilmes.com/Publicacao.aspx?id=461175>>.

SANCHEZ, Leonardo. “Nanni Moretti tira sarro da Netflix e vê o cinema com nostalgia no novo filme”. *Folha de S. Paulo*/Ilustrada, 10 jan. 2024.

SCELTA, Demetrio. “La felicità come emancipazione politica: Il sol dell’avvenire (Nanni Moretti, 2023)” (30 abr. 2023). Disponível em <<https://eosblog.altervista.org/la-felicit%C3%A0-come-emancipazione-politica-il-sol-dellavvenire-nanni-moretti-2023/>>.

“La sconfitta” (30 jan. 2024). Disponível em <[https://it.wikipedia.org/wiki/La\\_sconfitta](https://it.wikipedia.org/wiki/La_sconfitta)>.

“Il sol dell’avvenire”. Disponível em <<https://www.treccani.it/vocabolario/sole/>>.

SOUSA, Edson Luiz André de. “As utopias e a urgência de sonhar”. *Cult - revista brasileira de cultura*, São Paulo, ano 27, n. 302, fev. 2024.

“Os tempos de mudança segundo Moretti” (28 set. 2023). Disponível em <<https://www.dn.pt/cultura/os-tempos-de-mudanca-segundo-moretti-17083604.html>>.

“Via dei Fori Imperiali” (2 fev. 2024). Disponível em <[https://it.wikipedia.org/wiki/Via\\_dei\\_Fori\\_Imperiali](https://it.wikipedia.org/wiki/Via_dei_Fori_Imperiali)>.

## Notas

[1] A letra, escrita por Felice Cascione, foi cantada ao som da melodia de *Katyusha*, canção popular soviética de Matvey Blanter e Mikhail Isakovsky. Entoado pela primeira vez no Natal de 1943, o canto *partisan* se difundiu nos primeiros dias do ano seguinte.

[2] Segundo De Bernardi, a “metáfora expressava todas as expectativas de mudança que a luta pela emancipação social trazia em seu bojo”, assim, “o sol nascente tornou-se o elemento chave, junto com a foice e o martelo, de muitos símbolos de partidos socialistas e comunistas”. “O ‘Sol do porvir’, de fato, trazia em si uma esperança e uma utopia: a esperança era que um ‘mundo novo’ de igualdade, justiça e liberdade pudesse realizar-se pelo confronto incessante com o inimigo de classe – a burguesia capitalista; a utopia, quase religiosa, era que o ‘sol’ (o mundo novo) era situado num indistinto ‘porvir’”, prestando-se a “múltiplas interpretações, visões do futuro e concepções teóricas que atravessariam a história do movimento operário ao longo do século XX e seriam arautos de profundas lacerações e rupturas sangrentas”.

[3] Quanto à tradução do título entre nós, escreve Inácio Araujo: “O Sol do amanhã, do nome original do filme, é uma proposta de resistência, concordemos ou não. Já sua versão brasileira, ‘O melhor está por vir’, parece um equívoco – a ideia de Moretti é de que vivemos uma crise política, estética e moral profunda, e que provavelmente o melhor já passou”. O esclarecimento é válido, mas a conclusão não, pois, se o título original aponta para o ato de resistir, é porque, de alguma forma, ainda se espera em mudanças futuras.

[4] Embora se refira especificamente a Michele Apicella, protagonista de cinco das realizações morettianas da primeira hora, capaz de conciliar “uma íntima consciência do próprio tempo” com “um igualmente íntimo pertencimento ao passado”, o comentário de Pietro Masciullo poderia ser aplicado praticamente a quase todos os filmes do cineasta. Segundo o autor, eles “conseguiram dar vida (à maneira de Truffaut) a um personagem transversal que transpõe as histórias e a tela, que sofre e sorri, que canta e ama, que sente paixões e sofre derrotas, mas que sempre tem a coragem de encarar de peito aberto o próprio presente”. Apicella surgiu em *Io sono un autarchico* (*Eu sou um auto-suficiente*, 1976) e foi protagonista ainda de *Ecce bombo*, *Sogni d’oro*, *Bianca* e *Palombella rossa*, tendo, a cada vez um perfil e uma ocupação diferente, enquanto François Truffaut acompanhou a vida ficcional de Antoine Doinel (encarnado por Jean-Pierre Léaud) desde a infância até a idade adulta.

[5] Continuando sua filípica, o entrevistado passa a cantar a segunda estrofe de *E ti vengo a cercare* (1988), mudando seu significado, porque a busca de Deus na canção de Franco Battiato se transforma na busca por uma doutrina ideológica: “Este sentimento popular / nasce de mecanismos divinos / um arrebatamento místico e sensual / prende-me a você / Deveria mudar o objeto de meus desejos / não me contentar com pequenas alegrias cotidianas / fazer como um ermitão / que renuncia a si mesmo”. As composições de Battiato, um dos cantores preferidos de Moretti, já haviam servido de fundo musical a sequências de *Bianca* (*Scalo a Grado*, 1982) e *La messa è finita* (*I treni di Tozeur*, 1985); *Voglio vederti danzare*, 1982) fará parte da trilha sonora de *Il sol dell’avvenire*, como se verá a seguir.

[6] Na opinião de Alice Figini, “a guerra na Hungria, contada pelas telas dos televisores em preto e branco, na verdade, reflete nossa contemporaneidade, a guerra que hoje se consoma no coração da Europa”. Eduardo Escorel também refere-se à Ucrânia, e acrescenta ainda a Faixa de Gaza, salientando como *Il sol dell’avvenire* “ganha atualidade imprevista”. Por sua vez, Leonardo Sanchez afirma que “o filme, da sua maneira, também tocou no ponto da agressão russa a seus vizinhos”, antes de passar a palavra ao próprio cineasta: “Nós escrevemos o filme antes da invasão da Ucrânia, mas ao olhar o material histórico que usamos, ao ver os tanques soviéticos entrando em Budapeste, fiquei muito impressionado em perceber que essa história é muito contemporânea”. Apesar de transcrever a declaração de Moretti, o articulista trocou a Hungria de Imre Nagy pela Bulgária de Todor Zhivkov, poucas linhas acima.

[7] Guilherme Preger, ao referir-se a essas primeiras imagens, escreve: “O último filme do diretor italiano Nanni Moretti abre com uma cena insólita: homens descem por andaimes para escrever em tinta num grande muro que parece de uma prisão as palavras que depois se revelam ser o título do filme: *O melhor está por vir*. Depois saberemos que esta passagem é na verdade denominada de cena ‘*What a fuck*’, por diretores do canal de streaming Netflix. Todo filme patrocinado por esse canal de vídeo sob demanda precisa ter uma cena “que troço é esse?” nos seus momentos iniciais para fisgar a atenção dos espectadores (‘os dez primeiros minutos são cruciais’). Nanni Moretti desafiou os produtores a colocar a cena logo nos primeiros dois minutos, o que eles achavam muito cedo”. Não se entende o que o autor vê de insólito nessa abertura do filme e por qual motivo a liga à reunião com os representantes da Netflix, uma vez que o ponto de inflexão acontecerá nas sequências finais.

[8] Em virtude do constante recurso à autorreferência, as realizações morettianas “possuem, quase sempre, muitos pontos em comum. Porém, cada uma delas é única dentro de suas peculiaridades”, na opinião de Juliana Figueira. Isso arrefece a tentação de ver *Il sole dell’avvenire* como uma súplica da cinematografia do diretor, o qual, no trecho de uma entrevista reproduzida por *O Estado de S. Paulo*, alertou para essa possibilidade: “Esse é um filme muito pessoal para mim e alguns verão nele uma espécie de ‘resumo’ dos meus temas e estilos. Não estou mais totalmente ciente do que são, mas estou ciente de que é assim que o filme será dissecado”.

[9] Como assinala o próprio Scelta, em *Mia madre* (*Mia madre*, 2015), Moretti mostrava a fila no cinema Capranichetta de Roma para assistir à realização de Wenders.

[10] *The swimmer* já havia sido levado para as telas em 1968 por Frank Perry, sob o mesmo título (no Brasil, *Enigma de uma vida*), tendo como intérprete principal Burt Lancaster.

[11] Apesar de a maioria da crítica apontar para uma conexão entre *Il sol dell'avvenire* e *8<sub>1/2</sub>*, o site português *Cultura* prefere associá-lo a *La voce della luna*: “Por causa da crise de identidade artística/existencial, da fantasia que ela envolve e do aspecto circense, a tentativa de classificar *O sol do futuro* como o ‘*Otto e mezzo* de Nanni Moretti’ é muito grande. Porém, identificado o fantasma de Fellini, talvez a referência desse universo que mais se faz sentir nesta abundante autorreflexão filmica seja *A voz da lua* (1990). Simplesmente por isto: nessa derradeira obra, o mestre italiano expressou, através da figura contrastante do lunático Roberto Benigni, toda a sua tristeza em relação a um mundo que tinha perdido a poesia, rendido que estava às aparências, à estupidez e ao pequeno ecrã dominado por Berlusconi...” – o que parece um pouco forçado, pois os alter egos morettianos podem ser excêntricos, mas não chegam a ser lunáticos.

[12] É interessante que, nesta realização, o cineasta tenha filmado nos estúdios de Cinecittà, tão caros a Federico Fellini, fato raro em sua carreira, com exceção de *Sogni d'oro* e *Habemus Papam* (*Habemus Papam*, 2011), como lembra Ilaria Ravarino.

[13] Segundo alguns críticos, apesar de repudiar a violência de Tarantino, Moretti teria se inspirado em *Inglorious basterds* (*Bastardos inglórios*, 2009) e em *Once upon a time in Hollywood* (*Era uma vez em...Hollywood*, 2019), para a virada ucrônica do final de seu filme. Só que a questão da ucrônia em *Il sol dell'avvenire* se coloca em outro patamar.

[14] Segundo De Feo, em Moretti, “parece haver perenemente um desejo latente de realizar um verdadeiro musical”, como anunciado em *Caro diario* e ensaiado em *Aprile*. Neste, assiste-se a algumas cenas de um musical sobre um confeitiro trotskista, que, na Roma da década de 1950, é contra o regime de Stálin na União Soviética, motivo pelo qual vive isolado e só é feliz ao dançar, rodeado por seus doces e junto com seus ajudantes de cozinha. Um carrinho para frente, que parte da coreografia até se aproximar de Moretti e sua equipe rodando o filme e dançando, rompe a ideia de ilusão e a realização termina com o cineasta à esquerda e a câmera que está filmando à direita. Nas palavras de Marco Grifò: “Se for verdade que a imagem final enquadra os dois protagonistas do filme, que lutaram entre si ao longo de todo *Aprile* (Moretti e o cinema), finalmente juntos, dançando, então o musical irreal sobre o confeitiro trotskista [...] tem [...] consequências reais sobre o “fazer” e o “criar” cinema, sobre o produzir imagens que procurem satisfazer seu autor e que, efetivamente, contem algo de seu mundo”. Talvez disso derive também a ideia sobre o acalentado musical com tantas lindas canções italianas, em *Il sole dell'avvenire*, o qual narre uma história de amor que dura há meio século, quem sabe a do diretor com o cinema.

[15] O próprio cineasta assim se referiu ao filme na já citada entrevista publicada em *O Estado de S. Paulo*: “Embora o mundo ao seu redor esteja mais difícil de aceitar, Giovanni não quer perder para uma realidade decepcionante. E, acima de tudo, ele não quer desistir do sonho de mudá-lo. Se a vida e a história não permitem, o cinema pela sua força e energia contagiosas, transforma a realidade e torna o sonho possível”.

[16] Ao lado de Nanni Moretti e dos demais integrantes de *Il sol dell'avvenire* desfilam: Fabio Traversa (*Come parli frate?, Io sono un autarchico, Ecce bombo, Palombella rossa*); Dario Cantarelli (*Io sono un autarchico, Ecce bombo, Bianca, Palombella rossa, Habemus Papam*); Lina Sastri (*Ecce bombo*); Gigio Morra (*Sogni d'oro*); Mariella Valentini, Alfonso Santagata e Claudio Morganti (*Palombella rossa*); Renato Carpentieri (*Caro diario*); Silvia Nono (*Caro diario* e *Aprile*); Jasmine Trinca (*La stanza del figlio* e *Il caimano*); Anna Bonaiuto (*Il caimano* e *Tre piani*); Giulia Lazzarini (*Mia madre*); Alba Rohrwacher (*Tre piani*).

[17] A indicação é interessante, mas o autor se equivoca quanto ao nome do quadro, ao chamá-lo *Terceiro estado*, e escreve com um “l” e não dois [Pelizza x Pellizza] o primeiro sobrenome do pintor.

[18] Leitura à luz do artigo de Edson Luiz André de Sousa. Segundo o psicanalista, ao retomar, na contemporaneidade, a discussão sobre *Utopia* (1516), do humanista inglês Thomas Morus (“a função da imaginação e a ética do desejo”) –, passando também pelos ensaios do filósofo, poeta e químico francês Gaston Bachelard reunidos em *Le droit de rêver* (*O direito de sonhar*, escritos entre 1942 e 1962) – o filósofo alemão marxista Ernst Bloch, em *Das Prinzip Hoffnung* (*O princípio esperança*, 1954), “propõe pensar a utopia como instituindo um espaço e um tempo do *ainda não*”, portanto, uma “espera ativa”. Esse “*ainda não* instaura um horizonte possível que depende dos nossos movimentos para construí-lo”.

[19] “Bloch fala do utópico no sentido de ultrapassar o que nos é apresentado como curso natural dos acontecimentos”, anota Maria de Fátima Tardin Costa, antes de transcrever citação do autor: “O homem é alguém que ainda tem muito pela frente. No seu trabalho e através dele, ele é constantemente remodelado. Ele está constantemente a frente, topando com limites que já não são mais limites; tomando consciência deles, ele os ultrapassa”.

[20] Na conclusão de seu texto, Costa registra que a função utópica não pode ser “considerada como mera fantasia quimérica, já que não se move por uma possibilidade vazia de um sonho abstrato, pois está associada ao ‘possível real’”.

---

**A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.  
Ajude-nos a manter esta ideia.**

**CONTRIBUA**