

A SAGA DOS DIALETOS ITALIANOS NO CINEMA

Roberto Acioli

Durante a era fascista na Itália, qualquer forma de regionalismo, mesmo na literatura, era considerada uma provocação ao governo.

Por Que a Burguesia é o Modelo?

Baseado na hipótese razoável de que uma unidade lingüística nacional constitui também força de agregação da identidade nacional, o ditador Benito Mussolini pretendia extirpar os dialetos na Itália. A república surgiu da união de vários reinos, diversidade cultural que se refletia numa quantidade de dialetos. Na época da unificação, coube à burguesia construir o patrimônio da língua – gestão que alguns consideraram incoerente (RAGO, Michele. 1986, p.37).

Mussolini utilizou o cinema e o rádio (a televisão da época) para difundir um idioma que unificasse o país. *Um Dia Muito Especial* (Una Giornata Particolare, direção Ettore Scola, 1977), ilustra bem a questão. O locutor de rádio evita os dialetos durante uma visita de Hitler à Mussolini, em 1938. Mas, numa conversa, a dona de casa com sotaque romano-napolitano e o homem com sotaque do sul são mais naturais. Ele utiliza muito o pronome “lei”, abominado pelos fascistas, como ambíguo, servil e espanhol. Um “italiano popular unitário” vinha se formando desde a Primeira Guerra Mundial (FABRIS, Mariarosaria. 1996, p.98n30).

Em 1965, Michele Rago conclui que a construção do idioma a partir da supressão de dialetos é uma questão mais complexa do que parece. De acordo com Pier Paolo Pasolini, a hegemonia burguesa, visando seus próprios interesses, empobreceu a busca de uma identidade nacional (RAGO, Michele. Op. Cit., p.37). Por outro lado, também em 1965, Ítalo Calvino não foi tão pessimista, afirmando que

todos os idiomas têm problemas.

Segundo ele, na área da literatura, traduz-se bem para o italiano, que perde ao ser traduzido para outros idiomas. Um problema são idiomas com gírias, posto que o italiano se dirija ao falado, ao popular, ao regionalismo e ao dialeto. No nível da conversação, tudo se torna *datado* – pois hábitos sempre mudam. Calvino discordou de Pasolini quanto ao *status* dos dialetos como a saúde e a verdade da língua. Mas concordou com o “problema” do idioma *italiano médio*, como se apresentava na década de 60 (CALVINO, Ítalo. 1986, p. 46).

Neo-Realismo no Cinema

O Regionalismo na raiz do Neo-Realismo procurava uma articulação com a urgência de uma nova Itália no pós-guerra.

Embora as tendências regionalistas do pós-guerra na Itália tenham uma conotação antifascista, sua gênese está na glorificação fascista da vida rural. De acordo com Noa Steimatsky, como nenhum estilo foi oficialmente endossado, variantes do modernismo, regionalismos, neoclassicismo, conviviam. Por outro lado, o próprio Steimatsky ressalta que o fascismo procurou domesticar o modernismo e a vanguarda – até certo ponto com sucesso. Frank Snowden identificou a ruralização no discurso do “Dia da Ascensão” de Mussolini (24 de maio de 1927) e no coração da “revolução fascista”.

“(…) Um notável movimento regionalista foi *Strapaese* (“Ultra-País”), que coexistia com *Stracittà* (“Ultra-Cidade”), como temas fascistas em resposta a rápida industrialização e primeira experiência direta de modernidade na Itália das décadas de 20 e 30. O culto regionalista *Strapaese* postulava a si mesmo como a alternativa italiana pura à tecnologia e a cultura internacionalista e moderna da cidade, que via como anti-italiana e, portanto, antifascista (...)” (STEIMATSKY, Noa. 2008, pp. XX e 186n19).

Isto explica porque, *La Nave Bianca*, filme de propaganda fascista dirigido por Roberto Rossellini em 1941, foi um dos momentos em que os dialetos reapareceram

– o cineasta queria mostrar as gentes de diferentes partes do país se integrando na Marinha italiana. De fato, o próprio Rossellini afirmou que o Neo-Realismo teve como importantes precursores comédias dialetais da década de 40 do século 20 como *c'É Posto*, *l'Ultima Carrozzella* e *Campo de' Fiori*.

Em 1939, Michelangelo Antonioni publicou um artigo que amarra um pretexto regionalista-documentarista a um imperativo modernista. Movimentos e estilos modernistas, como o “Segundo Futurismo”, *art deco* e racionalismo entre outros, circularam sob o fascismo. O Neo-Realismo questionou um modernismo fascista, e privilegiou a narrativa realista do regional, do cotidiano. Steimatsky sugere que Antonioni percebeu as falácias realistas e armadilhas sentimentais do que começava a emergir no final dos anos 30 e começo dos 40 como uma agenda pré-neo-realista da “Itália real” – ainda não muito distinta do regionalismo mitológico do regime fascista. Antonioni, já neste momento, articulava sua própria visão neo-realista em termos modernistas (STEIMTSKY, Noa. Idem, p.1).

Como se Diz “Eu Sou Italiano?”

Voltando à questão da unidade lingüística, em 1943 Umberto Barbaro defendeu a adoção de certos escritores em detrimento de outros. Intuitivamente, o que ele fez foi instaurar o eixo Nápoles-Roma-Milão como fonte das expressões regionais que enriqueceriam o léxico da língua italiana. Em 1967, Alberto Moravia afirmou que o Neo-Realismo deu a largada para o emprego dos dialetos no pós-guerra.

Tendo como premissa a representação fidedigna da realidade, para filmes como *Vítimas da Tormenta* (Sciuscià, direção Vittorio De Sica, 1946) seria totalmente inadequada a linguagem culta, literária e retórica, escrita e falada durante o fascismo. O filme acompanha a vida de crianças de rua que se viram como engraxates em Roma, o dialeto romano utilizado era muito mais apropriado (FABRIS, Mariarosaria. Op. Cit., pp.98n31, 99n32 e 33).

Vittorio Spinazzola ressentiu-se de que os cineastas italianos tinham mais preocupação com a imagem do que com os diálogos. Exemplo extremo seria Antonioni – por algum motivo, Spinazzola incluiu Federico Fellini nesta categoria.

Exceção foram os neo-realistas, *Paisà* (direção Roberto Rossellini, 1946) como exemplar redescoberta dos dialetos, que vão do siciliano ao vêneto. *Paisà* poderia ser apenas outro exemplo de revolta contra o *italiano médio*, instrumento de propaganda do regime fascista.

Entretanto, Spinazzola acredita que *Paisà* vai além, alinhando as várias línguas isentas de estrangeirismo numa tensão com as outras línguas faladas no filme, que justamente por isso não foram dubladas, mas legendadas – o alemão dos soldados nazistas e o inglês dos norte-americanos. O extremo disto, como Spinazzola afirmou, foi o caso *A Terra Treme*. Portanto, pelo menos no campo lingüístico, o Neo-Realismo chegou a um impasse. A saída, Spinazzola sentenciou, foi fugir do problema (SPINAZZOLA, Vittorio. 1986, p. 66).

Fugir para o Neo-Realismo Rosa, quando um grupo de cineastas misturou realismo social e estrelas do cinema. Segundo Spinazzola, os principais são *Due Soldi di Speranza* (direção Renato Castellani, 1952), *Pão, Amor e Fantasia* e *Pão, Amor e Ciúme* (Pane, Amore e Fantasia e Pane, Amore e Gelosia, direção Luigi Comencini, 1953-54), *Pobres mas Belas* (Poveri ma Belli, direção Dino Risi, 1957). Houve uma volta do *italiano médio*, aberto a elementos dialetais.

Com sua tendência comercial, ao visar o consenso do público nacional, o Neo-Realismo Rosa serviu-se preferencialmente do dialeto romanesco. Ao que parece, foi o que melhor permitiu evitar uma caracterização hermética demais (como o dialeto dos pescadores de *A Terra Treme*) e desenterrou um repertório compreensível tanto pelas platéias da periferia e do campo, quanto pela burguesia.

Mas o romanesco acaba cedendo lugar a falas locais (especialmente do norte da Itália: torinês, lombardo, bolonhês, vêneto) na linha cômica – o grande protagonista disso foi o ator Ugo Tognazzi (SPINAZZOLA, Vittorio. Idem, pp. 67-8). Já num registro dramático, para além do Neo-Realismo Rosa, *Rocco e Seus Irmãos* (Rocco e i Suoi Fratelli, direção Luchino Visconti, 1960) traz os dialetos lucano e milanês. Em *Divórcio a Italiana* (Divorzio all'italiana, 1961) e *Em Nome da Lei* (In Nome della Legge, ambos sob direção Pietro Germi, 1949), o dialeto siciliano, em *Pai Patrão* (Padre Padrone, direção Irmãos Taviani, 1977), um dos dialetos da Sardenha (FABRIS, Mariarosaria. Op. Cit., pp. 73 e 100n34).

Amarcord (1973), o famoso filme de Federico Fellini, quer dizer “eu me recordo” (A m'arcord), em dialeto romagnol de Rimini (FELLINI, Federico. 2004, p.200). Tufos brancos no ar anunciam o fim do inverno, são as *manine*, termo do

dialeto de Rimini que significa “mãozinhas”, mas aqui se refere às sementes de choupos. A irmã de Gradisca, referindo-se à fogueira na praça, diz que “este ano a *fogarazza* é um metro e meio mais alta que no ano passado”. Do dialeto local, *foga*, “calor”, “ardor”, designa a fogueira que festeja a chegada da primavera (CALIL, Carlos A. 1994, pp. 176, 178 e 280).

Em *Pai Patrão*, um pai opressor impede que o filho se liberte da vida de pastor de ovelhas sem perspectiva - o filme se baseia na biografia do filho. Poderíamos ver uma oposição entre a linguagem do pai (um dialeto da Sardenha) e do filho (já adulto) - que, pela apropriação de novo patrimônio lingüístico e cultural, busca a libertação. *Bandidos em Orgosolo* (Banditi ad Orgosolo, direção Vittorio De Seta, 1961) também é ambientado na Sardenha, onde existe um dialeto sem relação com as línguas faladas na Itália.

Mariarosaria Fabris preocupa-se com este tipo de interpretação – de resto encanpada pelos diretores de *Pai Patrão*, os irmãos Taviani. De acordo com ela, corre-se o risco de acreditar que o Neo-Realismo sugeriu que dialetos devem ser identificados como o provinciano, antiquado, opressivo e risível na sociedade italiana. Este tipo de filme estaria mais ligado às realizações pós-neo-realistas e à televisão. De qualquer forma, assim procedendo, o cinema acaba por difundir a consciência do caráter regional e social dos dialetos e contribui para a consolidação de uma *língua-padrão nacional* (FABRIS, Mariarosaria. Op. Cit., pp. 73 e 100n34).

A Terra Treme: Verdade e Poesia

“A língua, na visão de Gramsci, torna-se unitária se existe ‘uma necessidade’”.

RAGO, Michele,
(Op. Cit., p.44)

Apesar do esforço truculento de Mussolini, em 1965 os dialetos não haviam desaparecido. Após cem anos de unificação do país, em torno de quatro milhões de italianos não falavam o idioma “unitário” (RAGO, Michele. Op. Cit., p.37). *Rocco e Seus Irmãos* (Rocco e Suoi Fratelli, 1960), e muito antes dele *A Terra Treme* (La

Terra Trema – Episodio del Mare, 1948), ambos dirigidos por Luchino Visconti, podem atestar esta situação.

“A experiência mais extrema no emprego do dialeto no cinema do após-guerra foi levada a cabo por Visconti em *La Terra Trema* (1948). Na abertura do filme, um letreiro avisa: ‘Eles não conhecem outra língua senão o siciliano para expressar rebeliões, dores, esperanças. *A língua italiana não é na Sicília a língua dos pobres*’. O dialeto dos habitantes de Acitrezza resultou, porém, tão incompreensível como uma língua estrangeira e no circuito comercial *La Terra Trema* acabou circulando numa cópia reduzida e dublada em italiano” (FABRIS, Mariarosaria. Op. Cit., p.99n33, a ênfase é minha – n.a.).

Quando Rossellini imprimiu com força a marca dos dialetos italianos nas telas com *Paisà* (1946), talvez não imaginasse que a expressividade deles poderia conduzir a conseqüências bastante graves no terreno prático. *A Terra Trema* é o ponto de ruptura, pois o dialeto daquela parte da Sicília fechava-se sobre si mesmo. Ao mesmo tempo em que o filme denunciava a impossibilidade de uma língua nacional, a comunicação com o público se tornou impossível (SPINAZZOLA, Vittorio. Op. Cit., p.66).

Em 1947, Visconti pretendia documentar a vida dos pescadores sicilianos para seu segundo longa-metragem. Entretanto, um detalhe ficou de fora dos créditos do filme. A fonte original de tudo foi *I Malavoglia* (1881), escrito por Giovanni Verga (1840-1922). Visconti queria redefinir o cinema italiano do pós-guerra segundo uma estética realista baseada em fontes regionalistas das tradições literárias e pictóricas.

O realismo literário italiano deve muito ao Verismo de Verga. Visconti e seus colegas neo-realistas perceberam o confronto de Verga com uma realidade contemporânea regionalista de ambientes até então negligenciados. O Verismo, neste sentido, tornou-se um paradigma para aquilo que poderia ser compreendido como uma resposta à visão de mundo fascista (STEIMATSKY, Noa. Op. Cit., pp.79-81).

Acitrezza, a aldeia de pescadores de *A Terra Trema*, já estava em *I Malavoglia*. Siciliano, Verga acumulou listas de expressões dialetais e estudos do folclore, abandonando os textos românticos para escrever sobre gente que vive distante das metrópoles. Nostálgico? Ansiedade moderna que impulsiona a imaginação dos regionalistas? Verga não repetia simplesmente o dialeto, criava sobre ele com elementos da fala cotidiana e da convenção poética. Visconti adotou

esse procedimento também (STEIMATSKY, Noa. *Idem*, pp. 88-9).

A utilização do dialeto feita por Visconti foi apenas parte da proposta de autêntica reportagem documental. Os diálogos se baseavam em respostas improvisadas no dialeto de Acitrezza (ou Aci Trezza). Uma vez satisfeito com a seleção de expressões, Visconti as inseria no roteiro. Ele era fascinado pelo arcaísmo da musicalidade do dialeto. A impossibilidade de compreensão, Noa Steimatsky sugere, contribuiria para essa musicalidade que, transcendendo a comunicação verbal, as línguas podem adquirir (STEIMATSKY, Noa. *Ibidem*, p.106).

De certa forma, Visconti assume as tendências do regionalismo italiano em relação à Sicília. A distância geográfica da ilha e sua história e mitologias complexas contribuem para a formação de um rico imaginário. Em *Metamorfoses*, Ovídio (43 a.C.-17 d.C) descreveu o vulcão Etna, que comanda a costa oriental da ilha, enquanto o Ciclope, ao tentar destruir Acis, transforma-o num riacho. Vários nomes de lugares nessa vizinhança – Aci Trezza, Aci Castello, Aci Reale – remetem ao ser mítico metamorfoseado.

O encontro de Ulisses com o Ciclope é uma página famosa da mitologia grega. As pedras em frente à costa da Sicília, as *Scogli dei Ciclopi*, chamadas de *Faraglioni*, foram atiradas pelo gigante em Ulisses (STEIMATSKY, Noa. *Ibidem*, pp. 103-4). Em *Cinema Paradiso* (Nuovo Cinema Paradiso, direção Giuseppe Tornatore, 1988), podemos ver esta cena numa seção de cinema ao ar livre. Momentos antes, Totó, o projecionista, atira uma pequena pedra no mesmo mar. Ao lado, algumas pessoas assistem ao filme em seus barcos – descendentes dos pescadores de Aci Trezza e dos argonautas de Ulisses assistindo seu passado glorioso.

Referindo-se à pintura e a fotografia da época, o próprio Verga, um escritor, defendeu a substituição da conceituação verbal por um “intelecto visual”. Suas palavras em 1879 caíram como uma luva na busca de Visconti por uma “realidade plástica e visual” na adaptação cinematográfica verista: “Você não acha que, para nós, o aspecto de certas coisas não pode ser tratado a menos que seja *visto a partir de um ângulo visual específico*? E que nós nunca conseguimos ser genuínos a menos que façamos um trabalho de reconstrução intelectual, *não com nossa mente, mas com nossos olhos*?” (STEIMATSKY, Noa. *Ibidem*, pp. 91 e 101-2)

Verga chegou a tirar fotografias (arte ainda nascente na época), embora nenhuma imagem de Aci trezza tenha chegado a nós. O interesse do Neo-Realismo por Verga tem, em primeiro lugar, mais a ver com isso do que com seu modelo

realista. O importante foi a confrontação que Verga ensejou entre métodos científicos e sociais modernos e os materiais regionalistas. Meio século depois do escritor, o Neo-Realismo encampou essa experiência, com todos os seus erros e acertos.

O crítico literário Romano Luperini listou uma série de “frutíferas contradições” que animam a linguagem dos críticos do Neo-Realismo em relação a *I Malavoglia*: especificidade regionalista ligada a classicismo homérico (o mesmo tipo de procedimento de mitificar o rural que criticavam na proposta fascista de Mussolini), fidelidade às condições do lugar trespassada por conotações da paisagem siciliana da ordem do fantástico.

Verdade e Poesia, título do influente artigo de Mario Alicata e Giuseppe De Santis publicado em 1941, é um sumário inicial do Neo-Realismo onde se define o cinema como princípio documentarista e forma narrativa. Verga é tido como um modelo ideal para um cinema propriamente italiano, realista e não provinciano. Entretanto, a glorificação do trabalhador pobre em seu dia-a-dia esbarrou em algumas contradições já presentes no Verismo – desestabilizando a ambição de reconciliar as agendas política e social (STEIMATSKY, Noa. Ibidem, p.83).

No mesmo *Cinema Paradiso* que mostrou Ulisses, Tornatore mostra uma seção de *A Terra Treme*. Comentário a respeito da incapacidade do cinema neo-realista em abrir as mentes dos excluídos, o apelo vão de Ntoni Valastro, o pescador de *A Terra Treme* que não consegue se libertar dos especuladores dos preços do pescado é totalmente ignorado pelo público. Ao mesmo tempo em que o final feliz de *Em Nome da Lei*, onde o mafioso é vencido pelo herói, é saudado com aplausos.

Entre o Friulano e o Cinema

Pasolini descobriu que o cinema não é uma técnica literária, mas uma linguagem em si mesma.

Embora o comprometimento em relação aos dialetos tenha sido tão forte em Pier Paolo Pasolini quanto foi no Neo-Realismo, outras questões nutriam o poeta-cineasta. Sua obra cinematográfica buscou a realidade por outros caminhos – inclusive em seus primeiros filmes, *Accattone* (1961) (o grupo de Accattone se

expressava numa forma de romanesco) (RHODES, John D. 2007, p.40) e *Mamma Roma* (1962), equivocadamente tomados como pertencentes a uma fase neo-realista de Pasolini.

Apesar do esforço de Mussolini, que mandava para a cadeia que não falasse no idioma oficial (o *italiano médio*), Pasolini publicou um livro de poesias em 1942, *Poesie a Casarsa*, escrevendo no dialeto do Friuli. O poeta conheceu o friulano no contato com os lavradores, mas não falava regularmente. Embora nunca tenha sido falado em sua casa, Pasolini considerava o friulano de Casarsa della Delizia seu dialeto mãe. Era o idioma da família de sua mãe e das pessoas humildes entre as quais sua família viveu.

Depois da guerra, escreve tese sobre o poeta Giovanni Pascoli (escritor que também publicou em seu dialeto local) (RYAN-SCHEUTZ, Collen. 2007, pp.229n2, 232-3n14 e 16). Durante a guerra, seu livro de poesias faz sucesso, entretanto não se pode comentar nos jornais, já que o fascismo não admitia regionalismos. Pasolini dedicou o livro ao pai - uma provocação, já que além de uma relação tempestuosa, seu pai era um oficial fascista, considerando o friulano um “falar inferior” (NAZÁRIO, Luis. 1982, pp.9 e 12). De acordo com Giacomo Manzoli, Pascoli estaria por trás até mesmo da tese de Pasolini sobre um Cinema de Poesia (MANZOLI, Giacomo. 2001, pp.46-7).

De acordo com Philippe di Meo, a opção pelo dialeto materno possuía também um ingrediente edipiano. O friulano do filho confundia-se com o da mãe (NAZÁRIO, Luis. 2007, p.23). É curioso pensar este dado em função da relação entre dialetos e regionalismos literários e o sentimento de afirmar uma “pátria mãe” - que muitas vezes, como na proposta nacionalista de Mussolini, encarava particularismos locais como entrave à unidade.

A polêmica em torno do acordo ortográfico entre Brasil e Portugal mereceria um maior esclarecimento quanto ao âmbito de aplicação das mudanças e adaptações. Sempre lembrando que a relação entre as línguas também é uma relação de poder, poderíamos nos perguntar qual idioma falamos no Brasil, o “português” ou o “brasileiro”? Uma das críticas de Pasolini ao *italiano médio* (uma síntese das dimensões literária e instrumental do idioma) (PASOLINI, Pier P. 1986, p. 18) é seu caráter de diálogo entre compradores e vendedores (portanto, direcionado a um interesse mercantil), empobrecendo o potencial poético dos dialetos ao invés de incorporá-los.

Pasolini estava insatisfeito com os limites impostos à linguagem na Itália. O recurso ao dialeto em Pasolini seria como um regresso a outros graus do ser, necessário para quem vive numa civilização em crise lingüística. Nas palavras de Pasolini, “eu serei poeta das coisas”. Mesmo sua passagem da poesia para o cinema seria uma tentativa de passar do “signo palavra” para o “signo objeto”. No limite, Pasolini recusa o “falar a palavra” laciano, caminhando na direção das coisas: “não falar a palavra, mas a coisa” (MANZOLI, Giacomo. Op. Cit., p. 34).

Após tentar penetrar nas coisas através do friulano, o poeta supôs que a passagem da literatura ao cinema fosse apenas uma mudança de técnica. Concluiu que o cinema não é técnica literária, mas uma linguagem em si mesma. A relação entre Pasolini e o falado, o oral e o verbal é o pressuposto de seu cinema. Pasolini insistiu em afirmar a oralidade como força de uma língua ágrafa, e que uma decisão sua a fez encontrar a grafia - assim como Pascoli escolhera palavras incompreensíveis do dialeto garfagnino (MANZOLI, Giacomo. Idem, pp. 41, 45 e 47).

Angelo Restivo comenta sobre a questão cultural expressa por Pasolini em *Comícios de Amor* (Comizi d'Amore, 1964). Trata-se de um documentário sobre a sexualidade do italiano que acaba conseguindo revelar a falta de consenso entre as pessoas. Quando Pasolini questionou alguns soldados (e o exército é tradicionalmente considerado o lugar onde se abandona os laços locais em nome de um projeto de identidade nacional) em Roma, chamava cada um por suas origens regionais.

Pasolini chamava, “tu, abruzzesino”, “tu romano”, etc. A câmera buscava o corpo (a fisionomia), foco da identidade. Segundo Restivo, na Itália não houve transição entre a noção feudal do corpo (uma sociedade onde o sangue é o símbolo central) e a “democrática” (centrada na Lei, *como se todos fossem iguais*). Restivo conclui que a coexistência das duas em 1964 na Itália é fruto da incapacidade da nova língua enraizar-se nas tradições sulistas. Sendo a Itália uma “nação” de regiões isoladas com dialeto próprio, Restivo enfatiza o papel de uma rodovia (*l'Autostrada del Sole*) que ligou norte e sul (RESTIVO, Angelo. 2002, pp. 80 e 83).

Em *Gaviões e Passarinhos* (Uccellacci e Uccellini, 1966), Pasolini trabalhou com o napolitano Totó. O poeta-cineasta contou que desde o início da carreira Totó decidiu não ser um ator dialetal napolitano - não estritamente. Sua língua *imitava* o dialeto sulista em Roma. Mas “o Totó de Pasolini” era outro. Neste filme, falava um misto do dialeto napolitano e do romano. Totó passou a falar a língua de alguém que

emigrou do sul há 20 ou 30 anos e que havia perdido suas características lingüísticas originais (ZABAGLI, Franco; SITI, Walter. 2001, vol. II, pp. 3011-2).

Massimo Cacciari discorda de Philippe di Meo ao sugerir que Pasolini nutria uma espécie de fascínio pelo pré-lingüístico do dialeto, o que o poeta pôs no papel em friulano apontaria diretamente algo para além da matéria descrita. Ele se aninha no friulano como numa língua sacra, e não como uma língua materna. Para Manzoli, uma coisa não exclui a outra, Pasolini não distinguia entre uma língua mãe e outra sacra – o problema maior para o poeta é que as duas estavam caladas, nas pessoas e nas coisas (MANZOLI, Giacomo. Op. Cit., pp.56-7).

Onde Nasce a Irmandade?

Seria suficiente, para um povo pensar-se como UM, que falasse o mesmo idioma ou língua? Onde nasce a irmandade? Embora todo este debate a respeito do idioma italiano seja invejável se considerarmos certos países mais preocupados em sucatear seu próprio sistema educacional, não basta renegar a burguesia italiana e sua vontade de moldar o mundo à própria imagem. De fato, as relações de poder se estendem também ao nível do vocabulário com o qual nomeamos o mundo. Pelo menos foi o que Roland Barthes nos disse em 1977 (BARTHES, Roland, 1997, pp.10-12). Não é que não adiante questionar a forma dos discursos, seja das propagandas de produtos ou da propaganda de Estado.

Talvez o caráter mais ou menos regional de uma fala não faça de ninguém mais ou menos autêntico. Caso contrário, bastaria que imitássemos o falar dos poderosos. Isto vale para a relação entre o *italiano médio* e os dialetos, constituindo uma chave estimulante para repensar os regionalismos. A questão da identidade depende mais de repensarmos as estruturas de poder na linguagem do que decidir qual idioma falar ou com qual sotaque. Questionamento fora de moda para alguns, mas de uma incômoda atualidade nesses tempos de “globalização anglófona”.

“A língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (Idem, p. 14).

Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 12ª ed., 1997.

CALIL, Carlos Augusto (org.). *Fellini Visionário: A Doce Vida; 8 ½; Amarcord*. Tradução dos roteiros Hildegard Feist, tradução das entrevistas André Carone e José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Ítalo. O Italiano, Uma Língua Entre as Outras Línguas. In *Diálogo Com Pasolini. Escritos 1957-1984*. Tradução Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1986. O artigo de Rago apareceu inicialmente em *Il Contemporaneo*, e está datado de 1965.

FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano*. São Paulo: Edusp, 1996.

FELLINI, Federico. *Fazer um Filme*. Tradução Monica Braga. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2004.

MANZOLI, Giacomo. *Voce e Silenzio nel Cinema di Pier Paolo Pasolini*. Bologna: Pendragon, 2001.

NAZÁRIO, Luiz. *Pier Paolo Pasolini: Orfeu na Sociedade Industrial*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

----- *Todos os Corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo. Novas Questões Lingüísticas In *Diálogo Com Pasolini. Escritos 1957-1984*. Tradução Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1986. P.18. Trata-se do texto de mesmo nome publicado em seu livro *Empirismo Herético*.

RESTIVO, Angelo. *The Cinema of Economic Miracles. Visuality and Modernization in the Italian Art Film*. Durham & London: Duke University Press, 2002.

RHODES, John David. *Stupendous, Miserable City. Pasolini's City of Rome*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

SPINAZZOLA, Vittorio. Língua e Cinema In *Diálogo Com Pasolini. Escritos 1957-1984*. Tradução Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1986. O artigo de Spinazzola apareceu inicialmente em *Il Contemporaneo*, e está datado de 1965.

RAGO, Michele. Língua e Sociedade In *Diálogo Com Pasolini. Escritos 1957-1984*. Tradução Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella/Instituto Cultural Ítalo-

Brasileiro, 1986. O artigo de Rago apareceu inicialmente em *Il Contemporaneo*, e está datado de 1965.

RYAN-SCHEUTZ, Colleen. ***Sex, the Self, and the Sacred. Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini.*** Toronto: University of Toronto Press, 2007.

STEIMATSKY, Noa. *Italian Locations. Reinhabiting The Past in Postwar Cinema.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

ZABAGLI, Franco; SITI, Walter. *Pier Paolo Pasolini Per il Cinema.* Milano: Mondadori, 2 vol., 2001.

Roberto Acioli de Oliveira é graduado em Ciências Sociais - 1989, Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestrado e Doutorado em Comunicação e Cultura - 1994 e 2002, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mantém três blogs onde, entre outros temas, analisa as variadas maneiras de se encarar o corpo humano, e o rosto em particular: Corpo e Sociedade, Cinema Europeu e Cinema Italiano.