



O Sinai à luz da imagem: política, religião, teatro midiático e consciência europeia¹²

Prof. Dr. Bruno Costa Simões (UFPB)

Resumo: O artigo analisa *Os cães do Sinai* (1967), de Franco Fortini, e sua releitura fílmica em *Fortini/Caní* (1976), dirigido por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, como testemunhos do impacto da Guerra dos Seis Dias sobre a consciência europeia. A partir da articulação entre política, religião e mediação estética, busca-se compreender o modo como Fortini problematiza a adesão ideológica e o espetáculo midiático da guerra.

Palavras-chave: Franco Fortini. Guerra dos Seis Dias. Teatro midiático. Religião e política. Consciência europeia.

[...] no princípio este mundo era nada, que a água do mar foi batida como a espuma e se coagulou como o queijo, do qual nasceu uma infinidade de vermes; estes vermes se tornaram homens, dos quais o mais potente e sábio foi Deus e os outros lhe dedicaram obediência (Carlo Ginzburg, *O queijo e os vermes*)

INTRODUÇÃO

Este artigo parte de um texto, mas também, subsequentemente, de uma voz e de uma imagem. O texto é o que se tornou o livro *Os cães do Sinai*³, de Franco Fortini, publicado algumas semanas após a Guerra dos Seis Dias, em 1967, ainda sob os efeitos do calor inclemente

1 Este artigo foi revisto e preparado para publicação durante a semana de 28 de outubro de 2025, quando 121 pessoas foram mortas em chacinas nos complexos da Penha e do Alemão, no Rio de Janeiro. Na ocasião, o Secretário da Polícia Civil do estado passou a contabilizar, em comunicados oficiais, o número de “narcoterroristas neutralizados”. *In memoriam*.

2 Bruno Costa Simões é Professor Adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social (PPGSS/UFPB). Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), com pesquisa na Universidade de Chicago e pós-doutorado (PNPD-CAPES) na Universidade de Brasília (UnB). <https://orcid.org/0000-0002-2631-9277>

3 Conforme a compilação das edições feita por Alessandra Perongini (2024): Franco Fortini, *I Cani dei Sinai*, Bari: De Donato (1967); Torino: Einaudi (1979); Macerata: Quodlibet (2002).

do verão daquele ano. Por sua vez, a voz e a imagem são também do próprio Fortini, que, quase uma década depois, leu trechos dessas notas (*lasse*,⁴ como preferia chamá-las) diante da câmera fixa e austera de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet no filme *Fortini/Cani* (1976).

Escrito “com ira, com músculos retesados, com raiva extrema”, conforme observaria em *Uma nota de 1978 para Jean-Marie Straub*, texto que mais tarde também passaria a integrar o livro (FORTINI, 2017, p. 76), o título da obra já anuncia um paradoxo, problematizado na sua epígrafe: “Cães do Sinai”, explica a epígrafe (que via de regra não se presta a explicações), seria, de acordo com um provérbio dos habitantes do “planalto desértico de Al-Tih” (que significa “a terra perdida”), próximo ao Monte Sinai, uma designação depreciativa para aqueles que correm para bajular os que vencem, os “*italiani che sono corsi ad applaudire i vincitori e la causa dei vincitori*”, como se lê nas “Notas sobre o texto” (FORTINI, 2017, p. 93); refere-se àqueles que, num gesto servilismo, “sobem na carroça dos vencedores”, como sintetiza Massimo Rafaeli em *I Cani di Fortini* (2021). Contudo, após essa explicação-epígrafe, Fortini acrescenta uma frase que ressoa com ironia e lucidez: “não há cães no Sinai”.

Como dito, o contexto imediato é a guerra travada entre 5 a 10 de junho de 1967. O fechamento do Estreito de Tiran pelo presidente egípcio Gamal Nasser, no quadro de um pan-arabismo que, através de declarações oficiais, não reconhecia Israel, levou o país, sob a liderança de Levi Eshkol e do ministro da defesa Moshe Dayan, a lançar um ataque preventivo contra a aviação egípcia em solo. A Palestina não era um ator independente na guerra, seu território e a população estavam sob o controle dos Estados árabes beligerantes (Cisjordânia sob a Jordânia, e a Faixa de Gaza sob administração egípcia, embora não se tratasse de uma anexação). A rápida ofensiva resultou na ocupação da Faixa de Gaza, da Península do Sinai, da Cisjordânia, de Jerusalém Oriental e das Colinas de Golã, bem como na morte e no deslocamento forçado de centenas de milhares de palestinos. É a partir desse pano de fundo, de vitória militar israelense e derrota para o mundo árabe, que, poucos meses depois, no outono de 1967, a editora De Donato publicava *Os cães do Sinai*. Nessa medida, o testemunho imediato e a intervenção crítica que atravessam o livro de Fortini acentuam a dificuldade de assimilação de um presente saturado de uma profusão de signos informativos, relativos tanto ao conflito em questão quanto à geopolítica que o acompanhava atentamente.

A obra apresenta uma forma ao mesmo tempo orgânica e ramificada, estruturada em 27 suítes, impossíveis de ser reduzidas a um único gênero (entre a invectiva, a autobiografia fazendo as vezes de “testemunha coletiva”, o diário dos fatos prosaicos do cotidiano italiano, o ensaio, o panfleto e o “arquivo de vozes” que então desaparecidas vinham à memória do autor, como observa Alessandra Perongini), visto que, além de não se deter propriamente no comentário descritivo dos eventos, mobilizou tais recursos para “refletir sobre a distorção

4 Fortini (2017, p. 94) emprega o termo *lasse* (em francês *laisse*) para designar a forma particular que escolheu para suas anotações, nas quais se hibridizam o ensaio e a poesia, retomando, assim, a unidade estrófica da épica medieval, que delimitava episódios narrativos para organizar blocos de reflexão íntima, política e crítica sobre o presente. Nessa medida, o mais íntimo e confessional, ao vir a público, converte-se em matéria de pensamento sobre o estado de coisas que assola o mundo. Ver Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

mediática que o Ocidente, e dentro dele a Itália, sistematicamente operava em relação à questão árabe-israelita, instrumentalizada de várias formas pelos diferentes partidos políticos” (PERONGINI, 2024, pp. 33, 34).

Algumas páginas à frente, já na nota 8, Fortini explicita o motivo inicial da escrita: a cobrança de parentes devido ao seu “silêncio”. A nota, que começa em tom de relato íntimo, revela o cerco ideológico ao redor do autor, um ambiente em que se exige, e em que se dá como certa, uma declaração de solidariedade a Israel. É então que Fortini declara: “Parentes judeus fazem chegar a mim que estão surpresos com o meu silêncio público e lamentam. Sua surpresa é o primeiro motivo, mas apenas o primeiro, destas notas.” (FORTINI, 2017, p. 21). É, pois, sob essa perspectiva de não oferecer jamais uma solução fácil e de contínuo esforço hermenêutico (PERONGINI, 2024, p. 34) que, ao longo deste artigo, seguirei os três eixos que constituem o seu subtítulo: política, religião, teatro midiático e consciência europeia. Para tanto, meu propósito é mostrar que, no texto fortiniano em questão, tais elementos não se apresentam como temas isolados, mas são sim polos de um mesmo circuito de tensões, em que cada um se constrói e se desestabiliza no contato com os demais.

1 POLÍTICA: A MEMÓRIA E O GESTO

Embora algum *pathos* da distância seja recomendável para refletir sobre crises imediatas - e Fortini repete duas vezes a primeira frase com que inicia o seu texto - “os acontecimentos começaram a se distanciar”, é possível começar um pouco mais adiante, pela nota 11, que, a bem dizer, abre o filme de Straub e Huillet, e onde a tensão trabalhada na obra lança mão da memória pessoal para corporificar a reflexão política.

Trata-se de uma passagem em que Fortini reúne fragmentos da adolescência e a relação ambivalente que mantinha com o seu entorno e com a própria formação judaica: “Eu devia ter uns quatorze ou quinze anos. Com alguns jovens judeus mais velhos do que eu (...) tinha ido, duas ou três vezes, a algumas reuniões sionistas, em Piazza Donatello, em Florença, um salão escuro. Creio me lembrar de ter assistido ali a uma palestra sobre Theodor Herzl, o pai do movimento sionista”. A memória é íntima e política ao mesmo tempo. Fortini a completa com a lembrança de um cofrinho branco, marcado com a estrela de Davi, destinado à compra de terras em Israel. Com uma “faca de mesa”, recorda-se de “retirar as moedinhas que [ele] mesmo havia generosamente depositado naquele piedoso recipiente” (FORTINI, 2017, p. 29).

Essa pequena contradição (contribuir e depois subtrair) serve como emblema da relação entre adesão ideológica e resistência instintiva, espécie de diapasão afetivo que atravessa o seu texto. Aqui, a política aparece como experiência sensorial e corporal, anterior a qualquer formulação teórica ou posicionamento sobre o sionismo e a ocupação de territórios da Palestina. Fortini prossegue: “Certa noite, havia um grupo de jovens da Europa Central a caminho de Israel. Começaram a cantar e a dançar em círculo não sei que dança tradicional.

Tive uma sensação de vergonha, como diante de uma exibição, uma reverência desnecessária a um espírito sectário” (FORTINI, 2017, p. 29).

Em miniatura, esses vestígios do passado contém o gesto político que preside *Os cães do Sinai* como um todo: a recusa do entusiasmo, a suspeita diante da convicção e o desconforto frente à adesão franca e coletiva. O incômodo com os jovens que cantam e dançam não é apenas estético: tais rituais para iniciados, afirmando uma identidade excludente, acabada e totalizante, funcionam como dispositivos de homogeneização, uma forma embrionária do “teatro” político que o autor criticou na cobertura midiática da guerra. De sua parte, o que se manifesta é uma recusa juvenil, que ele mesmo reconhece ser fruto tanto da sua “ignorância provinciana” quanto de um *alarme político precoce*, desconforto esse que retornará, mais tarde, quando ouvir intelectuais comunistas se “chamarem uns aos outros de ‘camarada’”.

A política, em Fortini, não parece ser o campo de preceitos e convicções estáveis, mas sim um exercício contínuo de consciência e também de luta contra o pertencimento, ou pelo menos contra o pertencimento com que se depara. A nota se encerra com um forte deslocamento no tempo e no espaço: “[t]eria de percorrer um longo caminho para compreender o significado daquelas danças populares: até Milão, nos pátios do verão de 1945; e Pequim, na Praça Tien An Men, no outono de 1955.” (FORTINI, 2017, p. 29). As formas que lhe causaram estranheza e vergonha ressurgem em outros contextos: na coreografia da vitória antifascista em Milão e na disciplina coletiva da China revolucionária. O gesto político, assim, é também gesto coreográfico: forma e disciplina que atravessam diferentes ideologias, exigindo uma adesão irrestrita do sujeito.

No filme de Straub e Huillet, essa geografia da memória é transposta para a paisagem italiana: a câmera fixa acompanha Fortini lendo seu texto, intercalando suas palavras com imagens de paisagens ermas marcadas por conflitos históricos: ruínas de guerra, monumentos do *Risorgimento* e memórias antifascistas ligadas à experiência do autor na resistência. Campos, vilarejos e recortes de jornais convertem-se assim em corpos geográficos da memória política, fazendo com que o silêncio e a imobilidade ecoem, nas lembranças do garoto florentino Franco Lattes Fortini, uma advertência contra a adesão acrítica.

2 RELIGIÃO: TRADIÇÃO, LEI E NARRATIVA

A vergonha de Fortini no episódio da dança expõe um deslocamento múltiplo e que lhe é constitutivo: filho de pai judeu numa Itália católica, convertido ao protestantismo valdense para escapar das leis raciais fascistas, mas igualmente estranho ao sionismo e mesmo ao judaísmo de forma mais íntima; intelectual marxista, porém crítico do sectarismo comunista. Dessa origem e trajetória, emerge uma escrita na qual as tradições, sobretudo religiosas, não se apresentam como sistemas de fé, mas como heranças em disputa (conforme circunstâncias), tensionadas entre a lei, a sobrevivência e a busca malfadada por uma autenticidade.

Na nota 17, narra-se o episódio de seu batismo valdense como um ato de “vergonha: não de apostasia, mas de hipocrisia”. A conversão, realizada para usufruir de uma brecha nas

leis raciais de 1938, revela o cinismo da legislação fascista (o antes e o depois de uma confissão de fé que pode inocentar ou condenar) e a ambiguidade das estratégias de sobrevivência. Ao invés de uma saída eficaz, o gesto é vivido como uma tentativa de pacto sujo com o regime, uma mancha de oportunismo imposta pelo momento. A falsa salvação, entretanto, é desmascarada pela violência: leva um soco na cara, que o deixa com a boca cheia de sangue e o insulto (*sporco ebreo antifascista!*), de um oficial fascista, o que comprova que a marca identitária persiste, independentemente da conversão formal. (FORTINI, 2017, pp. 48, 49) No filme de Straub e Huillet, essa ambiguidade é reforçada pela justaposição de imagens da sinagoga e da catedral de Santa Maria del Fiore em Florença, enquanto a narração descreve o batismo, sublinhando a fragmentação e o conflito da tradição religiosa em sua biografia. A tradição, assim, se dá de forma esparsa: o cofrinho com a estrela de Davi, as reuniões sionistas, Herzl como profeta secular, o Monte Sinai como geografia militar de 1967 e como revelação mosaica. Seguir a lei, para Fortini, exige um “oportunismo tranquilo”, um cinismo de sobrevivência, no qual nunca foi bem-sucedido. Ao falar de si mesmo, na terceira pessoa, pondera:

O que do judaísmo podia tocar sua imaginação não estava nos ritos incompreensíveis da sinagoga, onde seu pai às vezes o acompanhava. Ele se lembra dos *talèd* brancos e azul-celeste, ofuscantes quando um raio de sol, do alto, insidia sobre eles, os rostos sombreados sob os chapéus, o corno do celebrante, o chilrear das mulheres e das meninas invisíveis atrás das grades da galeria feminina. Entende que o desamor e a falta de curiosidade lhe vinham da certeza de que seu pai não acreditava nesses gestos de piedade e nos rituais. Já nos parentes do pai ou nos conhecidos a quem era apresentado – e com o *talèd* sobre os ombros, pareciam-lhe travestidos para uma cerimônia secreta –, mais do que fé, sentia uma repreensão por uma diferença que ainda não decifrava. (FORTINI, 2017, p. 27)

Na nota 12, Fortini menciona dois docentes judeus que, publicando uma carta no jornal *Le Monde*, repudiavam socialistas que aplaudiam banqueiros judeus em favor de Israel (*ma ci fa schifo vedere certi socialisti applaudire i banchieri ebrei che si agitano per Israele*). A identidade é evocada por parte da *gente di scienza* (“somos judeus”) não para reforçar solidariedade étnica, mas para recusar sua captura pela lógica sionista. Ao comentar a carta, Fortini reconhece que, entre denúncias justas e condenações precipitadas, há também “muito exagero e um resquício de uma antiga mitologia verdadeiramente antissemita sobre a onipotência oculta dos judeus” (FORTINI, 2017, p. 31). Se, por um lado, ele rejeita a instrumentalização da identidade judaica como justificativa política - citando o jornalista Bernard Levin: “Não tolero ser chamado de antissemita só porque discordo de Israel em certos pontos e não permito que me associem aos racistas só porque recuso a Israel uma solidariedade racial na qual não acredito.” (FORTINI, 2017, p. 32) -, por outro, não ignora o modo como o discurso antissionista pode resvalar, mesmo involuntariamente, para velhos estereótipos antijudaicos.

O que emerge disso é sempre um equilíbrio precário, em que se preserve a possibilidade de uma crítica contundente a Israel, que não se converta em discurso antissemita, ao mesmo tempo que é preciso impedir que a memória da Shoah seja usada para blindar Israel contra qualquer juízo histórico ou político. Isso parece se adensar, como nota o filólogo Massimo Raffaeli (2021) ao analisar o texto, na crítica a um “tabu inominável” que se formou em torno da Shoah: quem quer que ouse criticar as políticas de Israel passa a ser percebido como cúmplice e, assim, como agressor das vítimas do Holocausto. Tal tabu confunde as noções de “judeu”, “sionista” e “israelense” numa *reductio ad unum*, paradoxalmente próxima da lógica antissemita tradicional.

Corroborando essa leitura, na nota 15, ao ponderar a polissemia do antissemitismo, Fortini pondera: “chamar de antissemita a desaprovação da política israelense é puro exagero” (FORTINI, 2017, p. 38). E na nota 22, ao considerar o sentido atribuído à perseguição dos judeus nos últimos anos, entende que tal experiência levou a condensar “numa só geração” as formas de dominação, violência e aniquilamento que outras “classes subalternas europeias e as populações colonizadas” haviam sofrido de modo mais difuso e prolongado. Um erro, portanto, seria convertê-la num mito sagrado do “Mal absoluto”. A lição dessa catástrofe deveria ser compreendê-la como uma experiência histórica extrema, a violência desumanizadora da modernidade condensada num evento, cuja lógica se aplicou a outras populações subalternas. Fixá-la como um marco extra-histórico de Horror e Bestialidade é, para Fortini, neutralizar sua historicidade e permitir que suas formas “atípicas”, mas igualmente ferozes, de desumanização, como o imperialismo, prossigam intactas.

Na nota 19, Fortini retoma e aprofunda o sentido dessa crítica com base em um documento de teólogos cristãos que rejeitava a identificação entre judaísmo e Estado de Israel. Um Estado exclusivamente judeu seria tão contrário às Escrituras quanto um exclusivamente cristão, repetindo, ainda, a fusão medieval entre o poder temporal e o espiritual, e ecoando, além disso, o equívoco de um messianismo marxista, que promete um destino histórico absoluto, algo que evidentemente nenhum intelectual pode determinar. A “verdade profunda” do marxismo, diz Fortini, reside precisamente na sua “própria parcialidade” (FORTINI, 2017, p. 53). Contra quaisquer promessas totalizantes, religiosas ou políticas, Fortini defende um universalismo aberto, não como dado revelado, mas como figura histórica inacabada, sempre passível de ser assumida, mas também perdida.

Essa oscilação entre fé, lei e política mostra-se constitutiva da estrutura do texto, impedindo a construção de um mito reconciliador. A bem dizer, trata-se de uma chave crítica de resistência dos derrotados: a “vergonha” diante da dança dos jovens judeus que partem para Israel, ou da conversão exigida pela sobrevivência transforma-se em instrumento para denunciar o caráter desfigurado dos ritos estabelecidos como manifestações autênticas e incólumes sem fins de manipulação. Como observa Massimo Raffaeli (2021), o falar de si autobiográfico de Fortini, ao mesmo tempo que questiona os destinos coletivos, enfrenta e desnuda os “álbis da memória”, isto é, a obscenidade de uma “realidade flagrante” que, ao ser assimilada pelo senso comum e pela opinião pública consensual, tende à mistificação.

Raffaelli enumera alguns desses álibis: o “desprezo por árabes”, “a exaltação da superioridade israelense”, o “reconhecimento do vencedor como representante da civilização ocidental”, a ideia de Israel como “posto avançado do mundo livre”, entre outros.

Em suma, boa parte da chamada cultura ocidental preferiu situar os massacres nazistas em um registro extra-histórico, transformando-o em expressões do Mal Absoluto, quase uma sacralização negativa que, ao inverter e perpetuar um dos mitos centrais do nazismo, o da purificação pelo sofrimento, acabou por instrumentalizar o sofrimento judeu para justificar a ocupação israelense de 1967. No antissemitismo fascista, Fortini identifica o mesmo procedimento desumanizante presente no “anti-arabismo” dos partidários de Israel:

Contra aqueles que toleraram sem repulsa ouvir ou ler, ditas e escritas para os árabes, grande parte das argumentações que, há trinta anos, a imprensa hitleriana formulava contra os *juden*, e os tornou, se é possível, ainda mais repugnantes com um verniz pedagógico-democrático; porque para o nazista o judeu era irrecuperável, ao passo que o árabe maltrapilho, gesticulante, analfabeto, incapaz de manejar uma arma moderna etc., pode ‘progredir’ se instruído no respeito aos valores ocidentais. (FORTINI, 2017, p. 34)

Em 1967, ao pensar nos dobramentos de novos tipos de xenofobia (a “pressão do totalitarismo objetivo do sistema industrial”, a “divisão do trabalho altamente avançada”, o “enorme volume do excedente econômico”), Fortini vê surgir “pseudo-comunidades destinadas a proteger a solidão individual”, que se organizam tal e qual uma comunidade orientada a partir de dogmas religiosos. Agora, a complexidade social torna-se um mecanismo de defesa do próprio sistema, impedindo a superação de um sistema visivelmente exploratório e produzindo classes e grupos em conflito difuso, um “ódio” de cada subgrupo contra todos. Dessa forma, Fortini demonstra como as narrativas religiosas e seculares – da Lei mosaica ao mito do progresso ocidental – são mobilizadas para fundar *ficções* as mais elaboradas e disparatadas, transformando a lei em instrumento de exclusão e o “hebraísmo que [na pena de Fortini] aparece como fantasma em máscara da política de Israel” (VAZZOLER, 2011, p. 228). É, assim, no interior do ideário democrático-igualitário que se cultivam as diversas negações xenofóbicas travestidas de missão divina. O que antes se manifestava como racismo e antissemitismo declarados se transforma agora no “irracionalismo anti-alguém”, reação desesperada “à expropriação total dos indivíduos”. Na esteira de novas “paixões, nações, devoções e lealdades fictícias”, o antissemitismo não desaparece: multiplica-se e se transfigura (FORTINI, 2017, p. 40). É nesse ponto que a escrita de Fortini toca a sua raiz trágica, não como lamento desamparado de quem perdeu a fé (que dificilmente teve), mas como lucidez que reconhece que, sob a aparência de civilização e progresso, a barbárie apenas muda de nome e roupagem.

3 TEATRO MIDIÁTICO: O ESPETÁCULO DA GUERRA E A CONSCIÊNCIA EUROPEIA

Se a política em Fortini nasce de um gesto corporal de recusa à adesão irrestrita e a religião de uma tradição fragmentada, o teatro midiático consolida o palco onde gesto e tradição se encenam. Fortini percebe que a Guerra dos Seis Dias não foi apenas um conflito militar, mas um evento espetacular, narrado e consumido pelo Ocidente por meio de clichês que substituíram a complexidade das circunstâncias. A cobertura jornalística, em vez de informar, produziu uma outra realidade, uma coreografia de imagens e opiniões que forjava um consenso em torno da vitória israelense.

Esse consenso operava uma dupla distorção. De um lado, no mundo pós-Auschwitz, a esquerda progressista italiana, em sua maioria, celebrava a vitória de Israel em 1967, enxergando-o como um “Estado-sobrevivente” do Holocausto, a ser defendido em nome do anti-fascismo, e como uma experiência socialista pioneira simbolizada pelos *kibutzim*, visão essa que ignorava a dimensão colonial da ocupação. De outro, a direita e setores da Igreja viam em Israel um bastião ocidental contra o “perigo” árabe e soviético. Em ambas as visões, os palestinos eram apagados ou reduzidos a meros figurantes incivilizados. A mídia, por sua vez, atuava como cenógrafa desse consenso, transformando a guerra num espetáculo de imagens pretensamente objetivas e opiniões previsíveis (VAZZOLER, 2011, pp. 228-229).

A estratégia de Straub e Huillet em *Fortini/Cani* é uma resposta formal a esse espetáculo. A câmera fixa, a voz monocórdia de Fortini e a austeridade das paisagens (ruínas, monumentos, recortes de jornal) constituem um teatro vagaroso, em que talvez o personagem principal seja apenas a voz de Fortini lendo seu texto como que num exercício de despersonalização, sem espetáculo, sem trama nem desfecho, que recusa a emoção e impõe um exercício permanente de atenção e crítica. Como o próprio Fortini observa em “Uma nota de 1978 para Jean-Marie Straub”, o processo de filmagem operou uma “destruição-renascimento” do seu texto:

“Nas instruções que Danièle e Jean-Marie me davam, o texto se tornava estranho aos meus olhos; minha defesa era fraquíssima, eu deixava que *ligações* inesperadas alterassem a pontuação e a sintaxe. Compreendia que a operação cinematográfica, justamente ao modificar o que trazia minha assinatura, justamente ao desfazer o tecido dos meus pensamentos, os superava, os conservava. Não sei se havia nessas palavras o que se chama ‘valor’, mas certamente havia algum na sua destruição-renascimento.” (FORTINI, 2017, pp. 80-81)

De fato, essa “destruição-renascimento” pode ser pensada como um desdobramento da atitude de Fortini: recusar a assimilação acrítica, desfazer as certezas para conservar e superar o pensamento. Uma ascese contra o espetáculo. Não há cenas de guerra no filme, o próprio como Fortini recomendaria que futuras reimpressões de *Os cães do Sinai* não recebessem ilustrações bélicas: *non immagini di guerra* (FORTINI, 2017, p. 93). A opção pela contenção

visual, tanto no filme quanto posteriormente nas edições seguintes do livro, se dá a contrapelo do *theatrum mundi* midiático, que simplifica e espetaculariza conflitos complexos. Em vez disso, a ausência, o silêncio e a imagem dura e estática fazem pensar nos vazios deixados pela história oficial, a exemplo do monumento em Metana, em que o símbolo maçônico foi arrancado, restando apenas o contorno em baixo-relevo, marca de um apagamento:



(cenas de *Fortini/Cani* de 1976 de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet no filme)

Contra a lógica desse espetáculo, delineia-se um duplo movimento entre complexidade e simplificação. A “complexidade do real”, diz Fortini, não isenta ninguém de estar inscrito numa ordem objetiva de comportamento de classe. Já a simplificação ideológica, longe de ser um erro de quem é manipulado e estupidamente adere, atua como “provocação”, um “reagente” que obriga os outros a se confrontarem com a própria “posição de classe”. Antes da guerra, Israel podia ser visto por sua “complexidade” (*kibutzim*, instituições democráticas, sobreviventes da Shoah...). Após a vitória e a ocupação, simplificou-se como potência ocupante integrada ao imperialismo. A complexidade é inescapável, mas a política se faz com simplificações ativas que expõem os vetores de poder.

Dois carros, estacionados em frente à minha casa, trazem colado um cartaz impresso, outra fulminante expressão de genialidade publicitária: EU AJUDO ISRAEL. Não ousou escrever no meu EU AJUDO OS VIETCONGS, gosto da lataria e dos pneus. Uma após outra, dia após dia, chegam as notícias de A. ou B. ou C., judeus e não judeus, que se juntam ao coro (FORTINI, 2017, p. 19).

Toda essa dinâmica é alimentada pela imprensa. Na nota 1, Fortini descreve o mecanismo calculado da propaganda jornalística: aquecer os ânimos desde o “primeiro disparo”; envolver emocionalmente o público, delimitar o enquadramento moral da guerra, mecanismos que garantem adesão à ordem existente, mesmo que venham a descobrir que estavam enganados. E, como “as pessoas não gostam de voltar atrás”, converte-se a lobotomia em cinismo. Na nota 2, ironiza-se o “objetivismo” do “serviço televisivo” na figura do jornalista ítalo-hebraico Arrigo Levi. O correspondente que se apresenta como neutro e civilizado é, na verdade, peça de um ritual que já decidiu de antemão o aceitável, encenando o conflito como espetáculo dramático: “Sou objetivo”, dizia aquele rosto na tela da TV, “represento a democracia, o *fair play*, a civilidade, o bem.” Conforme Fortini qualifica, trata-se de uma *arma totale* (FORTINI, 2017, p. 12). Por fim, na nota 6, o alvo é tanto a imprensa comunista, incapaz de ultrapassar chavões táticos (a defesa de “políticas de coexistência”), quanto a imprensa burguesa, que recobre a guerra com um ar filantrópico (campanhas de doação de sangue, slogans publicitários que incitam à adesão), reduzindo o conflito a uma catástrofe natural enquanto reforça o consenso em torno da ocupação (FORTINI, 2017, p. 18). É na simplificação que se revela o núcleo político. No teatro da opinião pública, a complexidade é a cena de abertura (plural, ambígua, cheia de nuances), mas a simplificação é o desfecho, quando as posições e os discursos, enfim, exibem sua nudez agressiva e mostram suas garras. Estas não propriamente empobrecem a realidade, mas a organizam politicamente, evidenciando os vetores de classe e de poder que sustentam as versões dominantes.

4 O SINAI À LUZ DA IMAGEM

No texto de Fortini, a política envolve corpo, memória e gesto; a religião, uma matriz simbólica disputada, reinterpretada e instrumentalizada; no teatro da opinião pública, essas forças se confrontam, se contaminam e se transformam em espetáculo. O Sinai condensa

tudo: geografia de guerra, monte sagrado e foto de mortos no deserto expostos em jornal. Sendo ao mesmo tempo campo de batalha e lugar da revelação mosaica, ele se torna, em 1967, um espaço apropriado pelo imaginário midiático, reduzido à imagem triunfal de tanques, bandeiras e territórios conquistados.

Contra essa lógica da espetacularização, Fortini, em diálogo com Straub e Huillet, persiste na recusa da imagem mitificada como destino teológico, substituindo-a pela palavra áspera, crítica e pela paisagem silenciosa. A ausência de cenas bélicas não é uma falta, mas um gesto político de resistência ao consumo visual da guerra. O Sinai, que na narrativa bíblica foi o lugar da lei e da promessa, reaparece na segunda metade do século XX, e possivelmente ainda mais no XXI, como espaço do apagamento: não o espaço onde se revela de modo indelével um sentido transcendente, mas onde se evidencia a fabricação ideológica de consensos apagando as realidades históricas.

Ao revisitar quase dez anos depois o gesto crítico de *Os cães do Sinai*, Fortini reconhece que a luta contra as imagens também implicava uma luta contra a paralisia espiritual e intelectual que se abateu sobre a esquerda europeia. Nesse sentido, seu diagnóstico é de um tempo que, tendo perdido a capacidade de “dar” — isto é, de oferecer sentido, direção e projeto à razão —, mergulhou em formas de misticismo e deserção política:

Por não termos sabido dar, no passado, à nossa razão a flexibilidade da água e da relva, hoje temos que suportar os vapores místicos, iniciáticos, herméticos, desejosos e “transversais” que se elevam das cerimônias intelectuais, editoriais e bancárias. Nisso podemos distinguir qual é a diferença entre o momento que, pelo menos na Nova Esquerda italiana, correspondeu ao ano de 1967 e o presente; que é de deserção, não tanto da ‘política’ quanto de qualquer finalidade; e que se traduz em um encurtamento da previsão, em uma recusa do projeto, enfim, numa contemplação fascinante da morte, própria e alheia. (FORTINI, 2017, p. 77)

Entre o Sinai histórico e o Sinai imagético, o texto de Fortini leva a pensar não no triunfo dos vencedores, mas no modo como memória, fé e opinião pública são moldadas, distorcidas e simplificadas. Seu convite, ao fim, é menos o de interpretar os feitos históricos consolidados e mais o de aprender a ver o que neles falta: os vazios, as ruínas, os silêncios, lugares onde, em suma, ainda pode se inscrever a crítica. E talvez a figura final dessa crítica esteja em seu pai, advogado sem nenhum êxito econômico, judeu descrente, que na verdade sonhava em ser jornalista, mas que, mesmo fracassado, *davanti ai vincitori si era tirato in disparte, non aveva chiesta la tessera* (FORTINI, 2017, p. 45): não se filiou ao fascismo, não tirou a carteira do partido, não correu atrás dos vencedores. Não era enfim um cão do Sinai.

Se o teatro da opinião pública encena consensos, o livro e o filme parecem querer oferecer um contra-teatro da desobediência, onde política, religião e mídia são desmontadas para revelar suas engrenagens. Como Fortini parece sugerir, a esperança não está nas grandiosas

adesões, mas nos gestos mínimos de recusa, como roubar moedas de um cofrinho sectário. E conforme as últimas palavras de *Cães*, “a verdade existe, absoluta em sua relatividade” (FORTINI, 2017, p. 72).

Contra esse teatro midiático, Fortini opõe a lentidão e a forma esparsa da reflexão. Seu texto recusa o imediatismo, assim como o filme de Straub e Huillet recusa a gramática emocional do cinema convencional. A justaposição entre a voz monocórdia de Fortini e as imagens fixas de paisagens italianas, carregadas de memórias de lutas passadas, cria um contraponto crítico com a enxurrada informativa de 1967. O que está em jogo é a própria possibilidade de um pensamento autônomo diante do espetáculo da opinião pública à esquerda e à direita.

O título *Os cães do Sinai*, como visto, refere-se aos que correm a bajular os vencedores. Para Fortini, a Europa do pós-Segunda Guerra, em sua relação com Israel, comportava-se como esses “cães”. Apoiando sem reservas o Estado israelense, a *intelligentsia* europeia lavava sua culpa pelo Holocausto, mas o fazia às custas de outro povo, o palestino. Nesse gesto, Fortini identifica uma continuidade perversa: a mesma Europa que falhara em salvar os judeus agora se eximia de criticar Israel, como se a memória do extermínio conferisse um salvo-conduto moral perpétuo.

A consciência europeia, nesse sentido, é retratada como uma consciência cúmplice, que prefere o conforto do alinhamento aos vencedores ao incômodo da solidariedade com os derrotados e diferentes. O *cão do Sinai* é, portanto, aquele que troca a complexidade ética pela segurança do rebanho, que abandona o pensamento em nome do pertencimento. A advertência de Fortini ecoa além de 1967: a instrumentalização do sofrimento judeu para justificar novas formas de dominação revela como a memória pode ser convertida em ideologia. Ao afirmar que o “povo da memória não deveria desprezar outros povos a ponto de julgá-los incapazes de lembrar para sempre”, na *Carta aos judeus italianos*, publicada no jornal *il manifesto* em 1989, último texto seu incorporado ao *Cães*, Fortini põe em xeque uma moralidade da lembrança baseada sobretudo naquilo que é transmitido pela tradição hebraica, tornando ainda mais grave o esquecimento que se espera em relação aos derrotados. O povo palestino, sugere ele, é também capaz de lembrar, e essa memória dos oprimidos confronta o uso ideológico da memória dos sobreviventes. (FORTINI, 2017, p. 86)

A intervenção de Fortini, tanto no livro quanto na transposição do texto para o filme, é sobretudo uma intervenção formal - e, de modo geral, da própria forma como o mundo vem se apresentando. Ao recusar as convenções narrativas e emocionais que regem o discurso midiático e político sobre o conflito, força o leitor e o espectador a uma posição ativa. A atualidade de *Os cães do Sinai* talvez resida nessa permanente lição de desconfiança. Num mundo ainda mais saturado de imagens e opiniões, onde a espetacularização da política e a instrumentalização de identidades se intensificaram, a postura desconfortável e antissectária de Fortini permanece como um antídoto diante de unanimidades. Ainda que hoje pareça

restar apenas o silêncio fatigado de quem percebe que até a recusa virou imagem, e que o gesto crítico, exaurido, ameaça ser absorvido pelo mesmo espetáculo que pretendia desmontar.

REFERÊNCIAS

FORTINI, Franco. *I Cani del Sinai*. 3. ed. rev. e ampl. Macerata: Quodlibet, 2017.

PERONGINI, Alessandra. I Cani del Sinai di Franco Fortini – Un profilo stilistico. *Ticontrè. Teoria Testo Traduzione*, n. 22, 2024.

RAFFAELI, Massimo. *I cani di Fortini*. Isola e Isole – Collana «Isola e Isole». Fiesole: Edizioni Volatili, 2021.

VAZZOLER, Franco. 'Nel Sinai non ci sono cani' (Franco Fortini, *I Cani del Sinai*, 1967). *Italianistica Ultraiectina*, v. 7, p. 225-241, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

Artigo Submetido em 10.10.2025 e aprovado em 31.10.2025.

Bruno Costa Simões é Professor Adjunto da UFPB desde 2022, onde, desde 2025 é professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social. Possui graduação (2002), mestrado (2005) e doutorado (2010) em Filosofia pela USP, com período de pesquisa como visitante na Universidade de Chicago. Desenvolveu pesquisa de pós-doutorado (PNPD-CAPES) no Departamento de Filosofia da UNB entre 2018-2021. Atua principalmente nas áreas de ética e filosofia política, com ênfase nos seguintes autores e temas: Bernard Mandeville, Thomas Hobbes, Leo Strauss, pensamento conservador e crítica à democracia liberal, Carl Schmitt e decisionismo político. É também tradutor e pesquisador. Foi professor de Pensamento Crítico e Ética no INSPER (2011-2014) e professor substituto na UNB em 2016.

Endereço: Conj. Pres. Castelo Branco III, João Pessoa - PB, 58050-585.

Editor: Dr. Geraldo Luiz de Mori

Avaliadores: Marco Antônio Sousa Alves e Maria Cecília Pedreira de Almeida