

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

**JOSLAN SANTOS SAMPAIO**

***A VIDA É BELA, DE ROBERTO BENIGNI:***  
**OS FIOS DA MEMÓRIA NO NOVELO DE UMA VIDA**

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA  
FEVEREIRO DE 2019

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

**JOSLAN SANTOS SAMPAIO**

***A VIDA É BELA, DE ROBERTO BENIGNI:***  
**OS FIOS DA MEMÓRIA NO NOVELO DE UMA VIDA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Cultura e Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão.

VITÓRIA DA CONQUISTA – BA

FEVEREIRO DE 2019

Sampaio, Joslan Santos.

S184v *A vida é bela*, de Roberto Benigni: os fios da memória no novelo de uma vida. / Joslan Santos Sampaio – Vitória da Conquista, 2019.  
243 f.

Orientadora: Milene de Cássia Silveira Gusmão.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2019.

Inclui referência F. 229 - 244.

1. *A vida é bela*. 2. Memória. 3. Poética cultural. 4. Rede de sociabilidade. 5. Roberto Benigni. I Gusmão, Milene de Cássia Silveira. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.

CDD: 808.1

Catálogo na fonte: Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890

UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: *Life is beautiful*, by Roberto Benigni: the threads of memory in the ball of a life.

Palavras-chaves em inglês: *Life is beautiful*. Roberto Benigni. Memory. Cultural poetics. Network of sociability.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Titulação: Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão (presidente); Prof. Dr. Edson Silva de Farias (titular); Profa. Dra. Maria Salete de Souza Nery (titular); Profa. Dra. Rosália Maria Duarte (titular); Prof. Dr. Gilmário Brito Moreira (titular).

Data da Defesa: 15 de fevereiro de 2019.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

**JOSLAN SANTOS SAMPAIO**

***A VIDA É BELA, DE ROBERTO BENIGNI:***  
**OS FIOS DA MEMÓRIA NO NOVELO DE UMA VIDA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito  
parcial e obrigatório para obtenção do título de  
Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade.

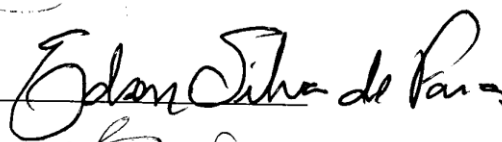
Data da aprovação: 15 de fevereiro de 2019.

**Banca Examinadora:**

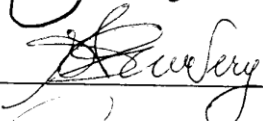
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Milene de Cássia Silveira Gusmão  
(Presidente)  
Instituição: UESB

Ass.: 

Prof. Dr. Edson Silva de Farias  
Instituição: UESB

Ass.: 

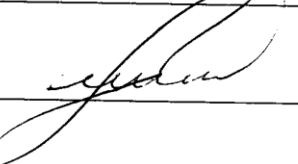
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Salete de Souza Nery □  
Instituição: UESB

Ass.: 

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosália Maria Duarte  
Instituição: PUC

Ass.: 

Prof. Dr. Gilmário Moreira Brito  
Instituição: UNEB

Ass.: 

Dedico este trabalho a toda minha família, especialmente ao meu filho amado Gustavo Sampaio, inspiração para a realização deste doutorado.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus por me abençoar com o ingresso nesse programa de doutorado e por me oferecer, físicas e mentais, condições de realizar esse doutorado.

À Profa. Dra. Milene Gusmão, minha orientadora, por toda paciência, incentivo, mediação e por me oferecer as condições que tornou possível a conclusão deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, por meio dos seus professores e funcionários, pela seriedade e esforço em fornecer as condições de trabalho necessárias para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Aos professores Dr. Edson Farias e Dra. Salete Nery, pelo auxílio e contribuição à conclusão deste trabalho.

Aos Grupos de Pesquisa Cinema e Audiovisual: Memória e Processos de Formação Cultural (Uesb) e Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD/UnB), pelas valorosas reflexões que foram fundamentais para a proposta desta tese e seu desenvolvimento.

À Fapesb, pela bolsa concedida, que ajudou a financiar essa pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior – CAPES, pela bolsa de estudos de doutorado sanduíche no exterior.

À Professora Stefania Parigi, da Università Degli Studi Roma Tre, pelo acolhimento em Roma, pela organização do plano de trabalho na Itália e pelas orientações que foram fundamentais para preencher algumas lacunas da pesquisa.

Aos funcionários do Centro Sperimentale di Cinematografia, da Cinecittà, da biblioteca da Università Degli Studi Roma Tre, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e da Biblioteca Panizzi.

À Bel e Neri, pelo acolhimento em Reggio Emília.

À Danilo, Nereida, Júlia e Laís, pelo apoio e incentivo.

À Euclides Mendes, professor e amigo, por todo apoio e mediação que tornou possível o estágio doutoral na Itália.

Aos amigos Raquel, Amanda, Danilo, Rogério e Gil pelo espírito colaborativo.

À Flávio, amigo e irmão, por todo incentivo e por tornar esse desafio mais suportável.

À Alex, amigo e incentivador, por todo apoio e orientações desenvolvidas ao longo do meu percurso acadêmico.

Aos amigos Batista, Jairo, Joabe, Jerry e Reinaldo pelo incentivo.

À minha família pelo apoio incondicional: meus pais, por estarem sempre ao meu lado, incentivando e confiando em minha capacidade; aos meus irmãos e minha cunhada, sempre prontos para me acolher e me ajudar em momentos necessários para o desenvolvimento desse trabalho.

À minha esposa Regiane, pela compreensão, companheirismo e por suportar não somente a ausência, mas também as minhas angústias e temores.

Por fim, aquele que foi a inspiração e razão dessa tese: meu filho, Gustavo Sampaio.

A todos vocês, a minha sincera gratidão!

## RESUMO

Intitulado *A Vida é Bela, de Roberto Benigni*: os fios da memória no novelo de uma vida, este trabalho é dedicado a compreender as condições de possibilidades que permitiram a consecução do filme *A vida é bela*, dirigido por Roberto Benigni, e o seu polêmico reconhecimento. A proposta é desenvolver esse percurso em conformidade com o pensamento do sociólogo Norbert Elias. Neste sentido, esta pesquisa se propõe a analisar a trajetória do referido diretor, levantando a hipótese de que, ao assumir determinados posicionamentos expressos na produção fílmica, torna-se evidente a influência do aprendizado estruturado por uma teia de relacionamentos estabelecidos por Benigni, articulado com a poética cultural da virada de século. Para esse fim, traçou-se a trajetória do cineasta, tomando-o como um elemento central que concentra todas as referências articuladas de uma memória das interdependências e de um tempo. Em seguida, revisitou-se a relação do cômico toscano com os signos de sua época. Seguidamente, a análise do percurso sócio histórico sobre o riso e a comédia, enquanto elemento possível para a produção e reconhecimento fílmico, sublinhou o gênero narrativo enquanto fenômeno de entrelaçamento entre as memórias apreendidas e ressignificadas por Benigni e a poética cultural de um tempo. A análise resultante desta pesquisa acusa que o filme *A vida é bela* é plasmado por uma memória construída durante a trajetória cinematográfica de Benigni e ressignificada a partir das articulações das interdependências e das permissões/coerções da poética cultural do seu tempo. Neste sentido, a memória é compreendida como uma faculdade plasmada pela interação entre criador e sociedade, passado e presente, saber e fazer.

**Palavras-chave:** *A vida é bela*. Memória. Poética cultural. Rede de sociabilidade. Roberto Benigni.



## ABSTRACT

Entitled *Life is Beautiful, Roberto Benigni's: the threads of the memory in the ball of a life*, this work is dedicated to understanding the conditions of possibilities that allowed the achievement of the film *Life is Beautiful*, directed by Roberto Benigni, and his controversial recognition. The proposal is to develop this path in accordance with the thinking of the sociologist Norbert Elias. In this sense, this research proposes to analyze the trajectory of the director, raising the hypothesis that, assuming certain positions expressed in the film production, it becomes evident the influence of learning structured by a web of relationships established by Benigni, articulated with the cultural poetics of the turn of the century. To this purpose, the trajectory of the filmmaker was traced, taking it as a central element that concentrates all the articulated references of a memory of interdependencies and of a time. Therefore, the relation of the tuscan comic with the signs of his time was revisited. Then, the analysis of the socio-historical path of laughter and comedy, as a possible element for film production and recognition, underlined the narrative genre as a phenomenon of intertwining between the memories apprehended and re-signified by Benigni and the cultural poetics of a time. The analysis resulting from this research accuses that the film *Life is Beautiful* is shaped by a memory built during the cinematographic trajectory of Benigni and redefined from the articulations of interdependencies and permissions/coercions of the cultural poetics of his time. In this sense, memory is understood as a faculty shaped by the interaction between creator and society, past and present, knowing and doing.

**Keywords:** *Life is beautiful*. Memory. Cultural poetics. Network of sociability. Roberto Benigni.

## SINTESI

Intitolato *La vita è bella, di Roberto Benigni: i fili della memoria nella sfera di una vita*, questo lavoro è dedicato a comprendere le condizioni di possibilità che hanno permesso la realizzazione del film *La vita è bella*, diretto da Roberto Benigni, e il suo controverso riconoscimento. La proposta è quella di sviluppare questo percorso in accordo con il pensiero del sociologo Norbert Elias. Così, questa ricerca si propone di analizzare la traiettoria del detto direttore, sollevando l'ipotesi che, prendendo certe posizioni espresse nella produzione dei film, diventa evidente l'influenza del apprendistato strutturato da una rete di relazioni stabilite da Roberto Benigni, legata alla poetica culturale del cambiamento di secolo. A tale finalità, abbiamo tracciato la traiettoria del regista prendendo come un elemento centrale che concentra i riferimenti tutte articolate un ricordo di interdipendenze e tempo. Poi, abbiamo rivisitato il rapporto del comico toscano con i segni del suo tempo. Poi, l'analisi del percorso storico-sociale del riso e la commedia, come elemento possibile per la produzione ed il riconoscimento dei film, ha sottolineato il genere narrativo come fenomeno di correlazione tra i ricordi sequestrati e re-significati da Benigni e la poetica culturale di un tempo. L'analisi risultante di questa ricerca acusa che il film *La vita è bella* è modellato da una memoria costruita durante la carriera cinematografica di Benigni e re-significata dalle articolazioni delle interdipendenze e dal consentimento / coercizione dalle poetiche culturali dal suo tempo. In questo senso, la memoria viene compresa come una facoltà plasmata dall'interazione tra creatore e società, passato e presente, conoscere e fare.

**Parole chiave:** *La vita è bella*. Memoria. Poetica culturale. Rete di sociabilità. Roberto Benigni.

Mas por que, perguntarão vocês, fazer rir de algo tão trágico, do máximo horror deste século? Porque esta é uma história antidramática, um filme antidramático; porque a vida é bela, e até mesmo no horror pode-se encontrar a semente da esperança, algo que resiste a tudo, a qualquer destruição. Lembro-me de Trotski e de tudo o que suportou: recluso num bunker na Cidade do México, à espera dos sicários de Stalin, ele contempla a esposa no jardim e escreve que, apesar de tudo, a vida é bela, digna de ser vivida.

Roberto Benigni, **A vida é bela**, p. 6.

Mas o passado nunca é simplesmente o passado. Ele age – com maior ou menor força, de acordo com as circunstâncias – como uma influência sobre o presente. Não apenas por causa da inércia das tradições que deslizam cegamente de era em era, mas também porque uma imagem de fases pretéritas da nossa própria sociedade, por distorcida ou deformada que possa ser, continua vivendo na consciência de gerações subsequentes, servindo incoluntariamente como um espelho onde cada um pode ver-se a si mesmo.

Norbert Elias, **Os alemães**, p. 59.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	Capa do jornal <i>Corriere della Sera</i>	19
<b>Figura 2</b>	Capa <i>La Gazzetta del Mezzogiorno</i>	19
<b>Figura 3</b>	Capa do jornal <i>Il Mattino</i>	20
<b>Figura 4</b>	Capa do jornal <i>I'Unità</i>	20
<b>Figura 5</b>	Capa do jornal <i>Il Mattino</i>	20
<b>Figura 6</b>	Jornal <i>La Nazione</i>	20
<b>Figura 7</b>	Manifesto da peça <i>Il Re nudo</i>	41
<b>Figura 8</b>	Vestimenta do personagem Cioni Mario. Filme <i>Berlinguer ti voglio Bene</i>	48
<b>Figura 9</b>	Chegada de Guido e Giosué ao dormitório. Filme <i>A vida é bela</i>	53
<b>Figura 10</b>	Guido fazendo a tradução para o italiano das regras do campo. Filme <i>A vida é bela</i>	54
<b>Figura 11</b>	Cioni estabelecendo contato com a moça. Filme <i>Berlinguer ti voglio Bene</i>	61
<b>Figura 12</b>	Guido tomando o seu umbigo como superioridade ariana. Filme <i>A vida é bela</i>	72
<b>Figura 13</b>	Despedida de Guido e o Doutor Lessing. Filme <i>A vida é bela</i>	81
<b>Figura 14</b>	Doutor Lessing reconhecendo o garçom. Filme <i>A vida é bela</i>	82
<b>Figura 15</b>	Guido, finalmente, conseguiu conversar com Lessing	83
<b>Figura 16</b>	Guido agraciando Dora com <i>Barcarolle</i>	84
<b>Figura 17</b>	Alegoria representando uma pilha de cadáveres	86
<b>Figura 18</b>	Renzo Arbore no papel de maestro	92
<b>Figura 19</b>	Maestro no filme de Fellini	92
<b>Figura 20</b>	Bola de destruição do filme de Arbore	92
<b>Figura 21</b>	Bola de destruição do filme de Fellini	92
<b>Figura 22</b>	Sheik Bege	93
<b>Figura 23</b>	Sheik Branco	93
<b>Figura 24</b>	Carta à Savanarola	94
<b>Figura 25</b>	Carta à Marisa	94
<b>Figura 26</b>	Desfile organizado por Giudita	95
<b>Figura 27</b>	Clerical fashion show	95
<b>Figura 28</b>	Desfile organizado por Giudita	95

<b>Figura 29</b>	Clerical fashion show	95
<b>Figura 30</b>	Desfile organizado por Giudita	95
<b>Figura 31</b>	Clerical fashion show	95
<b>Figura 32</b>	Desfile organizado por Giudita	95
<b>Figura 33</b>	Clerical fashion show	95
<b>Figura 34</b>	Lillo inalando a medicina	97
<b>Figura 35</b>	Charlo “temperando” a comida	97
<b>Figura 36</b>	Lillo com o nariz sujo de cocaína	97
<b>Figura 37</b>	Charlo com o bigode sujo de cocaína	97
<b>Figura 38</b>	Reação após o “uso” da cocaína	97
<b>Figura 39</b>	Reação após “ingerir” a cocaína	97
<b>Figura 40</b>	Cena de abertura de <i>O Monstro</i>	98
<b>Figura 41</b>	Cena de abertura de <i>A Doce Vida</i>	98
<b>Figura 42</b>	Frase repetida na lousa	99
<b>Figura 43</b>	Frase repetida	99
<b>Figura 44</b>	Final do filme <i>O Monstro</i>	99
<b>Figura 45</b>	Final do filme <i>Tempos Modernos</i>	99
<b>Figura 46</b>	Guido saudando as moças	100
<b>Figura 47</b>	Nº do personagem Judaico Guido	101
<b>Figura 48</b>	Nº do personagem Judaico Charlot	101
<b>Figura 49</b>	Vista da escada do Grande hotel	101
<b>Figura 50</b>	Vista da escada do Grande Hotel	101
<b>Figura 51</b>	Guido na penumbra	102
<b>Figura 52</b>	Aurelio Biondi na penumbra	102
<b>Figura 53</b>	Coral cantando Va’ pensiero	121
<b>Figura 54</b>	Vaca sendo ordenhada	121
<b>Figura 55</b>	Final do primeiro episódio	122
<b>Figura 56</b>	Final do segundo episódio	122
<b>Figura 57</b>	Final do terceiro episódio	122
<b>Figura 58</b>	Final do quarto episódio	122
<b>Figura 59</b>	O professor Roberto e os alunos na praia	124
<b>Figura 60</b>	Frustração de Savério por não conseguir impedir a partida de Colombo	127
<b>Figura 61</b>	Giosué se escondendo no caixote	131

<b>Figura 62</b>	Giosué observando o pai	132
<b>Figura 63</b>	Guido marchando para a morte	132
<b>Figura 64</b>	O exército libertador encontrando Giosué	132
<b>Figura 65</b>	Dora negociando seu ingresso no trem	159
<b>Figura 66</b>	Giosué observando a chegada da mãe	159
<b>Figura 67</b>	Referência a Etiópia, colônia italiana	164
<b>Figura 68</b>	Guido acalmando o tio após o atentado contra Robin Hood	167
<b>Figura 69</b>	Guido auxiliando o tio a se reerguer	168
<b>Figura 70</b>	Mesa composta por representantes da boa sociedade italiana	169
<b>Figura 71</b>	Charge de Art Spiegelman	175

## SUMÁRIO

	<b>APRESENTAÇÃO</b>	16
<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	19
<b>2.</b>	<b>O DESENNROLAR DO NOVELO</b>	31
2.1.	NAS REDES SOCIAIS, NAS TRAMAS DE UM FILME: O CONDENSAMENTO E RESSIGNIFICAÇÃO DE UMA MEMÓRIA DE VÁRIAS GERAÇÕES	37
2.1.1.	A potência do encontro com Giuseppe Bertolucci	44
2.1.1.1.	<i>Um percurso biográfico e autobiográfico: quando a vida permite dizer</i>	46
2.1.1.2.	<i>Ao sul do corpo: referências de uma matriz campesina e influência rabelaisiana</i>	56
2.1.1.3.	<i>O trânsito das culturas: referências da poesia de oitava rima e da escola pasoliniana</i>	73
2.1.2.	Renzo Arbore: o engenho de Benigni	88
2.1.3.	A veia fantástica: entre fábulas e “verdades”	102
<b>3.</b>	<b>UM NOVO FIO: UMA PRESA DO TEMPO</b>	108
3.1.	QUANDO O PASSADO AUTORIZA O PRESENTE	109
3.2.	QUANDO O PRESENTE PRECISA DO FUTURO	112
3.3.	O ENCADEAMENTO DE UMA NOVA ORDEM DO TEMPO: O	127

<b>PRESENTISMO</b>	
3.3.1.	Uma nova atitude para com o tempo: a ascensão da memória e do patrimônio 130
3.3.1.1.	<i>A retificação das mazelas e os novos olhares sobre o holocausto</i> 135
3.3.1.2.	<i>A articulação do regime de patrimonialização e A vida é bela</i> 148
<b>4.</b>	<b>MAIS UM FIO: O (IN)SUPPORTÁVEL DESCONFORTO DO RISO</b> 172
4.1.	O HOLOCAUSTO E A UNIFORMIZAÇÃO DE UMA ESTÉTICA NARRATIVA 172
4.2.	AS GRADES DO RISO: UM PROCESSO CIVILIZADOR 182
4.3.	O SUSTO DA SERIEDADE: A PERMISSÃO DO RISO 209
<b>5.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> 224
	<b>REFERÊNCIAS</b> 229



## APRESENTAÇÃO

O fio condutor desta pesquisa costura a relação que cerca e orbita três pontos importantes: a História, o Cinema e uma reflexão teórica alicerçada na sociologia. É de presumir que a conexão subjacente a tudo isso não se evidencie por si mesma.

Para começar, é preciso esclarecer que a construção do objeto de estudo se deu em função do intercâmbio de abordagens historiográficas empreendida em pesquisas anteriores e do contato com um grupo de pesquisadores que realizam trabalhos fundamentados nos âmbitos teórico-metodológicos da sociologia da cultura, incluindo a perspectiva figuracional desenvolvida por Norbert Elias.

Essa polissemia de vozes teve início quando foi despertada a intenção de utilizar expressões culturais para tornar possível o desafio de revisar um debate teórico da relação entre o campo da História e o campo das Artes, tratando, sobretudo, da riqueza e importância da expansão da aproximação e relação desses dois campos comunicantes.

Os primeiros interesses em estabelecer uma conexão entre a história e o campo das artes ocorreram na graduação em História e no curso de especialização em Teoria e História Literária. Ambos os cursos foram realizados pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Na Graduação, o objetivo foi compreender o processo de constituição de uma fronteira epistemológica entre a História e a Literatura. Já na especialização, a pesquisa consistiu em perceber como se deu o processo de diluição dessa fronteira entre a História e as Artes, possibilitando ao historiador se aproximar de questões até então negligenciadas pela História tradicional dos Oitocentos, a saber: do cotidiano, do ínfimo, do esquecido, do particular, do pudor, do doméstico, do perdido, do (re)canto da sala.

Certamente influenciado por essa reflexão, me lancei na possibilidade de desenvolver, através de uma proposta inicial, uma pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS-UESB) que buscava compreender as relações de gênero, até então um debate fértil no âmbito da história cultural, no filme *Dona Flor e seus dois maridos* (1976).

No entanto, por meio dos encontros com a professora Dr<sup>a</sup>. Milene de Cássia Silveira Gusmão (UESB) e com o professor Dr. Edson Farias (UnB), e por meio da inserção nos grupos de pesquisa: Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD), coordenado pelo professor Edson Silva de Farias, e Cinema e Audiovisual: Memória e Processos de Formação Cultural, coordenado pela professora Milene Gusmão, me foi possível o contato com uma operação

reflexiva, desenvolvida por Elias, e até então desconhecida em meu percurso acadêmico: aquele que vislumbra analisar as expressões culturais, dentre outras coisas, articuladas com as interdependências biopsicossociais e com o tempo que as produziu.

Na esteira desse processo, a pesquisa de mestrado acabou por apresentar outra possibilidade de investigação, a saber: a tentativa de compreender como a conjuntura do século XXI contribuiu para tornar possível a produção do filme *A verdadeira história de Lena Baker* (2008), dirigido por Ralph Wilcox. A rigor, a escolha desse filme deveu-se a tentativa de investigar as proximidades e distâncias que cercam e integram o campo historiográfico e cinematográfico, especialmente, os seus discursos produtores de “verdades”. O resultado da pesquisa foi que o filme de Wilcox é a confirmação de uma noção que as coisas, os sujeitos, as identidades, as diferenças, as verdades e por consequência, as mentiras são inventadas historicamente, socialmente e culturalmente pelos homens, ou seja, são inventadas em um espaço temporal, fruto de um processo histórico que é fabricado e (re)fabricado a partir dos valores, dos conceitos, das noções, das metáforas, dos símbolos, representações e normas de um determinado tempo histórico. Logo, o ensinamento que ficou desse percurso analítico foi o entendimento de que a “poética cultural” – os códigos e valores estabelecidos por uma época – é um condicionante para compreender a produção de um objeto cultural.

Uma vez concluída a dissertação em 2014, ingressei no doutorado no ano seguinte, vinculado ao já citado Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. O fio condutor da nova pesquisa foi tentar compreender as condições que possibilitaram a produção, aceitação e a polêmica que se instaura em torno do filme *A vida é bela* (*La vita è bella*, 1997), de Roberto Benigni, desde o anúncio de seu lançamento. Tornou-se instigante para mim, então, desenvolver uma pesquisa em conexão com a sociologia figuracional de Elias.

A rigor, a perspectiva eliasiana trouxe transformações expressivas em minha proposta analítica. Nesse novo cenário, tentar compreender a produção de *A vida é bela* somente pela análise da conjuntura não era mais suficiente. Desde então, me dediquei a retroceder mais no tempo, para tentar compreender a rede de sociabilidade estabelecida por Benigni e como um saber fazer apreendido nessa teia de relações incidiu na produção fílmica.

Entretanto, a quase inexistente fortuna crítica sobre Benigni e o filme *A vida é bela* no Brasil, apresentou-se como um entrave para o desenvolvimento da pesquisa. Em 2017, porém, o Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade me contemplou com um estágio doutoral/doutorado-sanduíche no exterior, aprovado e financiado pela Coordenação de

Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), na Università degli Studi Roma Tre sob a supervisão da professora Dr<sup>a</sup>. Stefania Parigi.

Esse estágio, possível, também, pela mediação do amigo e pesquisador Dr. Euclides Santos Mendes, e realizado de 1º de julho a 31 de outubro de 2017, foi decisivo para o desenvolvimento da pesquisa. Ao ter acesso a um grande acervo documental – através do acervo do Centro Sperimentale di Cinematografia, do acervo da Cinecittà, da Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, da Biblioteca Panizzi, da Biblioteca da Università degli Studi Roma Tre e da Biblioteca Villino Corsini di Villa Pamphilj - tornou-se possível o preenchimento de lacunas a respeito das redes de sociabilidades estabelecidas por Benigni e os códigos culturais italianos do tempo da produção fílmica.

De resto, a escrita desta tese contou com o apoio de muitas pessoas e instituições que me ajudaram a preencher os espaços vazios a respeito da produção e aceitação do filme mais famoso de Benigni. Obviamente, lacunas podem ser apontadas neste trabalho. Todas as relações estabelecidas por Benigni durante a sua trajetória e todos os condicionantes históricos e culturais que atravessaram o diretor italiano no tempo da produção não cabe em uma tese. Não obstante, para além disso, *A vida é bela, de Roberto Benigni: os fios da memória no novelo de uma vida*, será uma maneira de tentar compreender como o diretor, roteirista e ator italiano Roberto Benigni conseguiu, através do filme *A vida é bela*, estampar manchetes de jornais e ser catapultado para o mundo inteiro.

# 1 INTRODUÇÃO

Permitam-me começar com um eflúvio de satisfação, que esparramo sobre os senhores com toda a alegria possível: é a primeira vez que falo sobre esta história, é uma emoção que me dilata os pulmões, faz doer o quadril, desloca as costelas e me enche o coração de ternura. É como uma gravidez: a orelha se alonga, a panturrilha engorda, a canela se alarga, e todo o âmago do corpo se entrega à alegria da vida, porque, para um homem, fazer um filme é como gerar um filho. Uma história a meio caminho das lágrimas e do riso. Benigni num campo de concentração não é mais ou menos como Totò no inferno? Mais que os outros que fiz, este é um filme que me catapulta para o mundo inteiro, na satisfação das coisas feitas que carregam consigo algo no coração. Pois, como diz a Sagrada Escritura, quando o riso jorra das lágrimas, escancara-se o céu.

Roberto Benigni, *A vida é bela*

Figura 1: Capa do jornal *Corriere della Sera*<sup>1</sup>



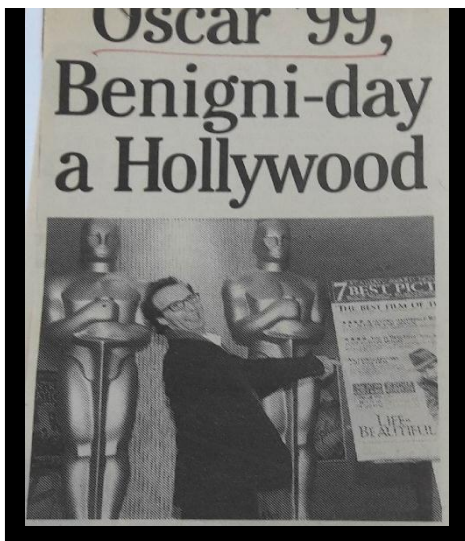
Fonte: *Corriere della Sera*, 24 de março 1999

Figura 2: Capa *La Gazzetta del Mezzogiorno*<sup>2</sup>



Fonte: *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 23 de março de 1999

Figura 3: Capa do jornal *Il Mattino*



Fonte: *Il Mattino*, 22 de março de 1999

Figura 4: Capa do jornal *I'Unità*



Fonte: *I'Unità*, 23 de março de 1999

<sup>1</sup> Ao definir Roberto Benigni como um fenômeno, o jornal trouxe a manchete: Agora a América quer “sequestrar” Benigni. Chovem ofertas depois do triunfo em Hollywood e suas frases já são slogans.

<sup>2</sup> O jornal exaltou o sucesso de Roberto Benigni, trazendo na capa a foto dele com Sofia Loren ao fundo e a manchete: A vida é três vezes mais bela. Benigni encanta Hollywood.

Figura 5: Capa do jornal *Il Mattino*

Fonte: *Il Mattino*, 23 de março de 1999

Figura 6: Jornal *La Nazione*

Fonte: *La Nazione*, 24 de março de 1999

Vinte e um de março de 1999 poderia ter sido mais uma noite comum na cidade de Los Angeles, entretanto, um fato incomum quebrou a rotina da cidade: pela primeira vez, a Academia de Artes e Ciências do Cinema<sup>4</sup> realizou a festa de entrega do Oscar em uma noite de domingo. Com uma duração recorde de quatro horas e dois minutos<sup>5</sup>, 78 milhões de pessoas assistiram a 71ª edição do Oscar no monumental *Dorothy Chandler Pavillion*<sup>6</sup>. Mas esse fato, embora original, não poderia ocultar a excepcionalidade das manchetes acima.

Em destaque, os jornais celebravam aquele que foi o grande protagonista na noite: Roberto Benigni<sup>7</sup>. Nesse sentido, não é leviandade, nos dias de hoje, afirmar que há um consenso a respeito do efeito profético da declaração feita por Roberto Benigni quando lhe perguntaram o que teria a dizer sobre o filme que estava rodando, a saber, *A vida é bela*<sup>8</sup>. O filme, ao receber 53 prêmios internacionais<sup>9</sup>, faturar 117 milhões de dólares<sup>10</sup> e se envolver em inúmeras polêmicas<sup>11</sup>, catapultou Roberto Benigni a ser reconhecido mundialmente.

Entretanto, através de um olhar cuidadoso, essa atmosfera pode revelar uma outra coisa: ao expressar essa efusiva comemoração, os jornais podem estar insinuando a sugestão

<sup>3</sup> O *La Nazione* comemorou o sucesso de Benigni com a frase: “Bravo”: o abraço de Nova York. A mensagem veio ilustrada com a foto de Roberto levantando as duas estatuetas conquistadas.

<sup>4</sup> *Academy of motion Picture Arts and Sciences*.

<sup>5</sup> *Revista Superstar*, Gremese Editore: Roma, 1999.

<sup>6</sup> *Il Mattino*, 24 de março de 1999, p. 17.

<sup>7</sup> Roberto Benigni ganhou os troféus de Melhor Filme Estrangeiro com *A vida é bela* e Melhor Ator em 1999.

<sup>8</sup> *La vita è bella* (1997). Direção de Roberto Benigni e roteiro de Vincenzo Cerami e Roberto Benigni.

<sup>9</sup> Os prêmios foram catalogados pela Revista *Panorama* de 25 de março de 1999 p. 31.

<sup>10</sup> *La Repubblica* 11 de março de 1999.

<sup>11</sup> O crítico de cinema da CNN, Paul Tatara, afirmou que após assistir o filme, ele teve vontade de acertar um golpe na nuca de Roberto Benigni; o periódico “Time” definiu assim o filme: “Uma fábula fascista. Uma farsa que vulgariza o horror do holocausto” (Ver *La Repubblica* 19 de novembro de 1999).

de um caminho tortuoso. Entre o trágico e o cômico, a alegria e a tristeza, *A vida é bela* e Roberto Benigni representam a disputa simbólica entre duas formas distintas de narrar eventos trágicos, particularmente aquele que é considerado o máximo do horror, qual seja: o holocausto<sup>12</sup>.

Em outros termos, as publicações selecionadas aventam, indiciariamente, a disputa entre um arquétipo sério/decoroso de se narrar a “solução final” – frequentemente inscritas nas instituições e transmitidas pela tradição – e uma estratégia discursiva que se afasta das representações partilhadas pelas narrativas tradicionais, a saber: a comédia.

É por essa razão que, observando a fortuna crítica dedicada ao filme, encontraremos uma miríade de interpretações que o sedimentou fortemente como o filme de língua não inglesa mais polêmico da história. São esses os elementos fundamentais que se repetem na maior parte das descrições sobre o filme e que foi o ponto de partida para o trabalho aqui apresentado.

Dessa variedade de interpretações sobre o filme em tela, emergiram duas inquietações que despertaram nossa curiosidade, a saber: Quais as condições de possibilidades que permitiram a consecução da narrativa cinematográfica *A vida é bela*? Como se configurou as condições para uma repercussão e reconhecimento mundial do filme? Dessas duas interpelações nasceu nossa pesquisa.

É justamente na busca de tentar responder essas interrogações que faremos uso da nossa vinculação à história e da estratégia metodológica de Elias. Devemos assinalar, especialmente, que não pretendemos enquadrar o pressuposto teórico-metodológico eliasiano ao nosso objeto. O escopo essencial de nosso estudo é compreender a teoria de Norbert Elias e exercitar uma metodologia que se aproxima, consideravelmente, de alguns procedimentos históricos. Embora as reflexões de Norbert Elias tenham como ponto de referência as análises sociológicas, sua abordagem incorporou o diálogo da sociologia com outras disciplinas defendendo, por seu turno, a multidisciplinaridade nas pesquisas das ciências sociais. Esse movimento metodológico e epistemológico de Norbert Elias colaborou significativamente para este trabalho.

Ao lançar o olhar aos processos sociais de longa duração, o sociólogo alemão nos inspirou a tentar compreender as mudanças e permanências na estrutura do pensamento e comportamento humano em curso. Desse modo, a concepção dessa pesquisa prioriza a

---

<sup>12</sup> Nas vezes em que aparecerem os termos holocausto, solução final, *Shoah*, neste trabalho, estamos tratando eminentemente da política de extermínio, especialmente de judeus, implementada pelos alemães do Terceiro Reich.

seguinte perspectiva eliasiana: uma expressão cultural pode ser compreendida, dentre outras coisas, pela rede de relações sociais composta por indivíduos interdependentes. É a essa rede social de formação, cujas proporções podem ser bastante variáveis e estão continuamente em fluxo, que se poderia chamar figuração.

Os entrecruzamentos da remissão mútua entre as pessoas, suas interdependências, são o que as vincula umas as outras, são o núcleo do que aqui chamamos de figuração, composição de seres humanos orientados recíproca e mutuamente dependentes. Como quer que os seres humanos tenham um maior ou menor grau de dependência recíproca, primeiro por natureza e logo pela aprendizagem social, estes seres unicamente se manifestam como pluralidades; se se permite a expressão, como composições, figurações (ELIAS in FARIAS, 2004, p. 187).

Ao conduzir seu leitor pelo conceito de figuração, definido pelo caráter dinâmico e processual das redes sociais formadas por indivíduos, Elias desenvolveu uma série de análises que visa romper com as antíteses indivíduo e sociedade, sujeito e objeto, natureza e cultura, presente na noção de *homo clausus* (ELIAS, 1994). Na construção desse conceito, o sociólogo apresentou a noção de que as criações de um artista podem ser melhor compreendidas pela análise dos trânsitos simbólicos desenvolvidos nas redes de sociabilidades pelos indivíduos interdependentes.

Assim, uma figuração social expressa a moldura, de maneira mais nuançada, das práticas e mentalidades dos indivíduos envolvidos na rede da qual fazem parte. Com esse pensamento, Elias indicou, sob o impulso das críticas à História, acusando-a de orientar-se por um procedimento extra científico específico de sua época (ELIAS, 2001), um caminho para delinear uma cartografia do processo de tomadas de decisões de um indivíduo articulado com a conjuntura vivida e a rede de formação da qual ele faz parte, ou seja, as decisões e criações de um indivíduo são articuladas com o desenvolvimento sócio histórico, ou antes, o devir histórico.

Dessa forma, na dinâmica das relações de uma certa figuração, o indivíduo vai sendo orientado a ter determinadas condutas. Esse movimento de internalização de um modo de pensar e se comportar, muitas vezes de forma inconsciente, e que foi construído na longa duração, articulado com a dinâmica do controle das tensões entre os indivíduos e as redes sociais, Elias (1997) denominou de *habitus*.

Elias entendeu, portanto, que a estrutura funcional do *habitus* é resultado dessa interdependência entre os elementos individuais e sociais. Dentro dessa mesma lógica, o

sociólogo alemão argumentou em *Teoria Simbólica* (2002), que para uma melhor compreensão das normas de conduta sociohistoricamente construídas e incorporadas, torna-se, necessário, uma disposição para articular esses símbolos socialmente aprendidos e transmitidos com uma condição natural humana para armazenar, transmitir e resignificar experiências dos homens no tempo, a que chamamos de memória.

É exatamente neste ponto que se encaixa a contribuição de Norbert Elias ao nosso trabalho. Ao pensarmos a memória como partícipe de um complexo de conhecimento que instrui os indivíduos a um fazer cinematográfico, mobilizaremos esta memória atravessada pelo conceito de *habitus* vinculando-a as práticas sociais desenvolvidas numa relação de interdependência entre as ações individuais e coletivas, a um saber geracional que perpassa as formações cinematográficas de Roberto Benigni.

Nesse sentido, *A vida é bela* se constitui, ao nosso ver, a expressão de uma síntese de saberes socialmente incorporados, produzida pela articulação entre a psiquê individual – que Elias designou como psicogênese – e as relações estabelecidas pelos indivíduos na sociedade – denominada por Elias de sociogênese – entendida, aqui, por estarem plasmadas já na própria obra fílmica.

Nesse aspecto, quando perguntamos, quais as condições de possibilidades que permitiram a consecução da narrativa cinematográfica *A vida é bela*? Como se configuraram as condições para repercussão e reconhecimento mundial do filme? Torna-se fundamental, se quisermos encontrar as respostas, o esforço de compreensão dos processos de transmissão e aprendizados que atravessaram o percurso de Roberto Benigni, bem como apreender as regras de produção de um lugar e período específico que constituiu o filme. Com efeito, o exercício da operação metodológica eliasiana, viabilizou esse processo.

Para responder as indagações que ora se apresentam, nosso trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro capítulo, *O desenrolar do novelo*, desenvolve uma asserção reflexiva que vislumbra o cinema enquanto narrativa artística que nos permite examinar – por meio das categorias de memória e saber social incorporado – as cadeias de interdependências que possibilitaram a produção fílmica *A vida é bela*. Desse modo, o procedimento metodológico privilegia o conceito de figuração<sup>13</sup>, e possibilita a análise mais detalhada da trajetória sócio-histórica de Roberto Benigni para compreensão da rede de relações em que Roberto Benigni e o filme estão inscritos.

---

<sup>13</sup> O conceito de figuração cunhado por Norbert Elias, parte da compreensão de que não existe um corte claro entre indivíduo e sociedade. Sintetizando o conceito de Elias, figuração corresponde a um conjunto de pessoas que são interatuantes e interdependentes (ELIAS, 2001).



Esse trajeto sustenta-se na assertiva eliasiana de que toda a expressão cultural é resultado de uma formação e filiação. Não obstante, essa filiação corresponde a conexão do criador a uma rede de relações que é cambiante, fluxa, em um tempo. É, por isto, que nesse primeiro capítulo nos esforçaremos para historicizar a trajetória de Roberto Benigni, refletindo e especulando sobre os seus encontros e experiências, especialmente as experiências cinematográficas, estabelecidas por ele no fluxo do tempo.

É deste modo que, *Nas redes sociais, nas tramas de um filme: o condensamento e ressignificação de uma memória de várias gerações* – a seção secundária do primeiro capítulo – se torna o espaço inicial no qual escrutinaremos o nosso objeto. Nele, esquadriharemos o percurso social de um bem, que é um filme, explorando a figura do cineasta como elemento fundamental que concentra todas as referências estabelecidas por Benigni durante a sua trajetória. Em termos simples, esta parte trata, na realidade, de uma investigação do contato de Roberto Benigni com a poesia de oitava rima, com a literatura canônica da transição do medievo para a renascença, com o circo, com o teatro *de avant-garde*, com os filmes de Charles Chaplin, com Giuseppe Bertolucci, Renzo Arbore, Marco Ferreri, Jim Jarmusch, Cesare Zavattini, Federico Fellini e produtores cinematográficos herdeiros da tradição pasoliniana.

Estritamente falando, só entrariam em nossa discussão os filmes que possuem vinculação direta com a fabulação de Roberto Benigni. Não obstante, como pensamos em modo apreendido de fazer e pensar o fazer, optamos por valer-se de outros filmes que ele atuou ou assistiu. Deste modo, os encontros estabelecidos pelo diretor italiano em tela, no fluxo do tempo, têm cadeira cativa em nossa análise. Não podemos desprestigá-los.

Assim, nesse primeiro capítulo, particularmente em suas seções terciárias intituladas: *A potência do encontro com Giuseppe Bertolucci; Renzo Arbore: o engenho de Benigni; A veia fantástica: entre fábulas e “verdades”*, iremos encontrar alguns fios que nos auxiliarão a elucidar a trajetória estética de Roberto Benigni.

É importante registrar que, longe de expormos um texto biográfico, porque nosso texto não sugere escrever a vida de Benigni, cotejamos a categoria trajetória porque ela concebe o corte de uma vida, ela sublinha o recorte a propósito do interesse sobre a existência. Na realidade, a trajetória apresenta uma vida em movimento. Uma vida que ao se tecer transmitiu, apreendeu e resinificou experiências, a partir de uma rede de interdependências, que incidiu na expressão fílmica.

Destarte, como um texto construído num diálogo entre o cinema e uma sociologia que compreende a memória na articulação da capacidade biológica de armazenar e de ressignificar à luz das configurações desenvolvidas pelos indivíduos, nos pareceu conveniente retomar e discutir as participações de Benigni nos filmes que ele cooperou e produziu, entrando nos detalhes, fazendo uma articulação teórica para entender de que forma Benigni resinificou as suas experiências.

Por esse ângulo, o filme, fruto das suas experiências, demonstra uma vinculação. Trata-se de uma memória plasmada no próprio filme. Portanto, quando observarmos o filme *A vida é bela* não o veremos como uma ilustração do que o Benigni queria dizer, mas observaremos uma história de aprendizado, onde interpretaremos as relações sociais, as tensões, as dinâmicas socialmente incorporadas por Benigni e que figura no filme.

Temos claro, no entanto, que o emaranhado de fios desenrolados durante as interdependências desenvolvidas durante a vida de Benigni não é o único percurso, isolado, para se compreender a produção fílmica em tela. Concomitantemente, veremos que a maneira como ele narrou o holocausto só foi possível por causa da “poética cultural” da virada de século<sup>14</sup>. Não podemos perder de vista que o indivíduo não é uma marionete dentro do campo, do tempo e das interdependências. Ele toma decisões. É uma interação mútua em que um interfere no outro. Mas, obviamente, que as escolhas de Benigni foram propiciadas pelas possibilidades dos códigos culturais de seu tempo e dos saberes aprendidos e transmitidos dentro da rede de interdependências estabelecida por Roberto Benigni.

Atendo-se, mais uma vez, a lógica reflexiva eliasiana, já que para Elias qualquer análise necessita levar em consideração o desenvolvimento sóciohistórico, o jogo ornamental da narrativa orienta-nos, também, para a necessidade de refletirmos a respeito da conjuntura da produção fílmica, para que possamos compreender *A vida é bela* por meio do espaço dos possíveis. Nessa perspectiva, historicizar e contextualizar a matéria da qual trata o filme, bem como o próprio filme, tornou-se um elemento bastante frutífero em nossa pesquisa e é o mote do nosso segundo capítulo, *Um novo fio: uma presa do tempo*.

Vale, todavia, ressaltar que, o interesse pelo estudo da conjuntura dá coerência, conjuntamente, a uma das principais preocupações da sociologia de Norbert Elias, qual seja: a procura dos elementos que influenciam as decisões e margens de manobras da conduta criativa.

---

<sup>14</sup> A rigor, o entendimento a respeito da locução “poética cultural” será trabalhado no segundo capítulo. No entanto, a título de esclarecimento, a locução refere-se a um discurso que constrói os códigos culturais e normativos de uma época.

Esse procedimento analítico faz parte da tentativa de responder as questões que serviram como ponto de partida dessa pesquisa. Refletir a respeito da conjuntura significa desenvolver um exercício que apresenta uma expressão cultural como tributária, também, dos assuntos, dos modos de organização e da exposição da matéria artística que a “poética cultural” apresenta ao criador.

Em outros termos, não se trata de apresentar, simplesmente, o contexto da produção, mas de auxiliar na interpretação das condições e possibilidades que vieram a fazer com que Benigni pudesse narrar o filme apresentando a Itália, ou cidadãos da boa sociedade italiana, como partícipes da mais famosa política de extermínio de um povo.

Afinal, qual a importância de toda essa discussão? A nosso ver, esse percurso poderá fazer uma grande diferença. Nosso ponto de vista é que esse percurso nos coloca em sintonia com a proposta eliasiana, ao colocar a nossa disposição, através da “poética cultural”, os mecanismos para compreendermos o que permitiu Benigni narrar a boa sociedade italiana de forma específica, quais eram as permissões e coerções dadas a ele.

É por isso que aprofundaremos a relação entre o criador e a estrutura, na qual ele está inserido, para pensar o processo de transformação criativa de Benigni, compreendendo como os seus desejos, a conduta e a expressão artística vão sendo moldadas a partir dos encontros estabelecidos, por ele, articulada com os signos culturais do final do século.

Em síntese, se o que faz pensar a história é a mudança, mais uma vez retomaremos as experiências fílmicas de Roberto Benigni para compreendermos como a dimensão temporal da vida está expressa no indivíduo. Ele faz escolhas a partir das condições de possibilidades de seus tempos históricos: pela articulação das interdependências relacionais existentes e pela “poética cultural” do seu tempo. Nessas escolhas aparece o conceito de experiência. A experiência não é, simplesmente, o que acontece com o indivíduo, não é individual. Como argumenta Thompson (1978), coadunando com a lógica reflexiva eliasiana, a experiência é compartilhada socialmente e, nesse sentido, ela vai contribuir para que o indivíduo tome determinadas ações. A experiência, portanto, não significa o indivíduo apenas sentir o que o contexto diz, ao contrário, o indivíduo agencia, interfere, ele pensa a propósito das possibilidades que tem.

Assim, a experiência se dá em uma relação subjetiva, por conta do agenciamento que o indivíduo tem em relação da possibilidade que lhe é dada socialmente. O resultado desse raciocínio é a complacência de que Roberto Benigni não lança mão de nada que esteja fora do tempo e das relações que o envolve. O que segue é que, ao contrário de outras abordagens, a

nossa interpretação coloca em destaque a assertiva de que há forças incontroladas que conectam o produtor cultural com a sua cultura.

Essas forças são o resultado de um processo social que orienta o indivíduo a pensar, comportar e agir. Embora esse processo pareça funcionar como algo fascista – fazendo referência a conferência inaugural de Roland Barthes no *Collège de France*, quando o sociólogo argumentando sobre a significação da língua, explanou: “a língua não é nem reacionária nem progressista; ela é pura e simplesmente fascista”, seguiu-se, imediatamente, esta justificação: “porque o fascismo não consiste em impedir de dizer, mas em obrigar a dizer”<sup>15</sup> –, que condiciona a pessoa exercer um determinado protocolo. O recurso a essa memória socialmente incorporada dá ao criador a possibilidade de narrar de uma outra forma.

Sobre o fundo desse argumento, elevou-se a ideia de que Roberto Benigni, na consecução da narrativa cinematográfica supracitada, foi condicionado socialmente. Deste modo, consagraremos o filme *A vida é bela* como dependente da sociedade. No entanto, não podemos perder de vista a perspectiva de que cada um pensa de maneira diversa sobre as regras, coerções e permissões de um tempo que é dinâmico. E isso gera uma tensão. Benigni sofre uma tensão, pois para ser ele, o diretor italiano precisava ser reconhecido pelo outro.

Portanto, o filme de Benigni narrou a participação dos italianos no extermínio judaico de uma maneira bastante específica. Por um olhar configuracional, observaremos que *A vida é bela* foi produzida pela articulação da rede de interdependências estabelecidas por Benigni ao longo de sua vida e pela conjuntura que influenciaram na sua consecução, levando em consideração a maneira particular de Benigni incorporar e ressignificar as regras do tempo da produção<sup>16</sup>.

Para evidenciar tais circunstâncias e responder às interrogações que se expressaram no decorrer desta pesquisa, o estudo do intercâmbio que Roberto Benigni tem com os signos de sua época está subdividido em quatro seções secundárias que têm por objeto apresentar e nos fazer compreender como uma conjuntura ajuda a esclarecer a biografia de uma pessoa ou uma obra.

Indo diretamente ao nosso objeto, as seções reunidas no segundo capítulo, intituladas: *Quando o passado autoriza o presente; Quando o presente precisa do futuro; O encadeamento de uma nova ordem do tempo: o presentismo*, gravitam em torno de um

<sup>15</sup> “la langue n'est ni réactionnaire, ni progressiste; elle est tout simplement: fasciste; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire” (BARTHES, Roland. *Leçon*. Paris: Seuil, 1978, p. 16, tradução nossa).

<sup>16</sup> Apesar de selecionarmos estes dois aspectos, é lícito ressaltar que o olhar figuracional também diz respeito a outros graus de interdependências sociofuncionais.

assunto principal: nos assessorar a elucidar as diversas maneiras de ser no tempo e, conseqüentemente, a compreender a produção do filme *A vida é bela* por meio do espaço dos possíveis.

Diante desse quadro, a primeira seção, pretende analisar o regime de historicidade conhecido como *historia magistra vitae*, que orientava o homem a se instruir, pedagogicamente, pelas experiências do passado. Já na segunda seção, destacaremos o regime de historicidade moderno. Devido a alteração das relações do homem no tempo e com o tempo, provocada pelas revoluções do século XVIII e alimentada pelo “progresso”, os homens e suas produções passaram cegamente a serem orientadas para o futuro.

A terceira seção, *O encadeamento de uma nova ordem do tempo: o presentismo*, por sua vez, é um sugestivo lembrete da deterioração das expectativas voltadas para o futuro. Tal perspectiva permitiu a ascensão de uma nova relação do homem com o tempo. Esta relação acabou por contingenciar um novo modo de pensar e se relacionar com o tempo: o presentismo. As especificidades históricas e socioculturais que informam essa conjuntura histórica foi determinante para a profusão dos discursos e políticas de preservação e memória que dominou os debates historiográficos, políticos e socioculturais da época.

Essa lógica de preservação, que gira em torno de um presente que não tenciona se desligar do passado e que dominou a “poética cultural” da virada de século, é a base de uma nova atitude para com o tempo e que ocupou o espaço desta seção. Ao buscar tornar mais presente e vívida a memória de vários assuntos do passado, a fim de preservar as novas gerações, o regime de memória e patrimonialização acabou por condicionar uma redescoberta e releitura do holocausto e dos seus atores, incluindo, nesse caso, a participação do estado e de agentes italianos. As referências imediatas das participações da boa sociedade italiana no extermínio judaico são, naturalmente, fundamentais para compreendermos como Roberto Benigni conseguiu, em seu filme, construir uma narrativa questionando o mito tradicional do “bom” italiano.

Reside aí, no olhar para uma articulação do filme com a “poética cultural” de seu tempo, a descoberta de um outro fio que nos ajudará a elucidar as condições de aceitação e repercussão em torno da produção fílmica. Atuando em conexão com a proposta de tentar compreender as condições possíveis para a produção, mas também a aceitação e repercussão em torno do filme *A vida é bela*, promoveremos, através do terceiro capítulo, *Mais um fio: o (in)suportável desconforto do riso*, um esforço de buscar no passado, ao longo do processo

civilizador, as condições que respaldaram a aceitação e celebração do filme de Roberto Benigni.

Para isso, recuaremos um passo na história para entendermos como as organizações de controle estabeleceram um desequilíbrio entre as formas de narrar eventos e personagens históricos importantes. Nesse jogo, a balança pendeu desfavoravelmente para a comédia. Em um tempo em movimento, a conduta socialmente “decorosa” que inibia a narrativa cômica sobre eventos trágicos, foi se tornando menos intensa.

Diante disso, as três seções secundárias desse capítulo, a saber: *O holocausto e a uniformização de uma estética narrativa*; *As grades do riso: um processo civilizador*; *O susto da seriedade: a permissão do riso*, resultam diretamente dessa tentativa de compreendermos como se deu, na longa duração, um movimento mais flexível no controle de regulação e autorregulação que diz respeito ao riso e as narrativas em relação ao holocausto.

Nesse sentido, de modo a alimentar o debate das questões em foco, notaremos que as convenções que envolvem o holocausto dificultam, em demasia, o julgamento e a compreensão sobre o filme e seu diretor, já que a narrativa cômica de um evento real trágico ainda não é um simples acontecimento. Por essa razão, historicizar o riso, bem como a comédia, por meio da apresentação de um processo socialmente construído de regulação, tornou-se, aqui, um percurso rigorosamente necessário.

Sob tais necessidades, chegamos a compreensão de que a medida que mudava a compulsão sobre o riso e a narrativa cômica, ao longo do processo civilizador, alterava, também, a compreensão sobre as diferentes maneiras de se relacionar com os temas e objetos sagrados, incluindo, nas últimas décadas do século XX, o holocausto. A conexão entre essas mudanças específicas na maneira de lidar com o riso e com a narrativa do extermínio judaico é uma das condições possíveis para o reconhecimento da narrativa fílmica *A vida é bela*. Ciente disso, vislumbramos captar, nas dobras questionadoras do filme, a mudança ou não de uma memória construída discursivamente sobre o holocausto, a comédia e seu produto: o riso.

Até esse ponto, a atmosfera de mudanças e permanências que se seguiu durante o processo civilizador e, mais tarde, em resultado do processo de informalização que possibilitou um afrouxamento das antigas regras dos comportamentos, obteve seu impulso próprio no filme mais famoso de Roberto Benigni. Em outros termos, os aspectos específicos de uma forma “aceitável” de como mobilizar o riso adotada pelo diretor italiano tinham origem na forma específica do riso decoroso construído pela boa-sociedade durante o longo processo de formalização e informalização.

Assim, este capítulo compreenderá o filme em tela como o ponto de culminância de uma trajetória de memória do riso. O riso será o ponto de chegada. Ele nos auxiliará a pensar nas questões teóricas acerca da evolução do riso, ou antes, acerca do riso como um mecanismo que vem atravessando o tempo e sendo ressignificado pelas diferentes épocas.

Por fim, sem ter a pretensão de esgotar as possibilidades de pesquisa a respeito do filme *A vida é bela*, os capítulos aqui apresentados apontam, de forma visível ou tangencial, para a pretensão de contribuir com perspectivas analíticas pelas quais os trânsitos simbólicos desenvolvidos nas redes de sociabilidades pelos indivíduos interdependentes e os códigos normativos de uma época têm sido problematizadas, e revelam-se fundamentais para a compreensão da criação e aceitação de determinadas expressões culturais.

Voltando às publicações dos jornais italianos selecionadas por nós: a imagem de Roberto Benigni celebrando, no Oscar de 1999, o sucesso aparente da sua mais famosa obra fílmica, elas carregam uma série de representações e aprendizados sociohistóricos que nos ajudará a desenrolar o novelo. Deste modo, assim que o prenúncio que elas carregam é compreendido, essas manchetes emolduram uma série de questões que expressam o exercício intelectual comprometido com essa pesquisa. Esta é, sem sombra de dúvidas, o cerne da proposta que enfeixa o nosso texto: uma asserção reflexiva que vislumbra o cinema enquanto narrativa artística que nos permite examinar – por meio da memória enquanto saber social incorporado – as cadeias de interdependências que possibilitaram a produção fílmica *A vida é bela*. Na articulação desse fator com a conjuntura da virada de século, podemos entender o cenário de desejos, obrigações e coerções que dão sentido a excepcionalidade circunscrita nos jornais supracitados.

## 2 O DESENVOLVER DO NOVELO

A tarefa [dessa empreita] é trazer para o primeiro plano justamente aquilo que costuma aparecer na pesquisa histórica [tributária do método positivista] como segundo plano desestruturado, tornando tais fenômenos acessíveis à investigação científica como o nexo estruturado dos indivíduos e de seus atos. Nessa mudança de perspectiva, os homens singulares não perdem, como às vezes tendemos a considerar, o seu caráter e valor enquanto homens singulares. Porém eles não aparecem mais como indivíduos isolados, cada um totalmente independente dos demais, existindo por si mesmo. Não são mais vistos como sistemas totalmente fechados e vedados, cada um contendo o esclarecimento final acerca de um ou outro evento histórico, constituindo um começo absoluto.

(ELIAS, 2001, p. 51)

A ideia de buscar esquadrihar as condições de possibilidades que tornaram realizáveis a produção do objeto cultural *A vida é bela* diz respeito às interdependências relacionais. Esta lógica reflexiva só pode ser bem-sucedida se estiver condicionada por uma mecânica de reconhecer o poder das transmissões simbólicas que uma pessoa, um grupo social, ou ainda uma geração, passa sequencialmente para a outra. A proposta reflexiva inspirada em Norbert Elias de compreender um objeto cultural, a partir das interações e transmissões de símbolos produzidos pelo homem ao longo do tempo, implica tentar entender o desenvolvimento desses símbolos na longa duração.

Em sua sofisticada reflexão sobre a teoria do conhecimento, elaborada no livro *Teoria simbólica* (2002), o sociólogo alemão desenvolveu uma crítica ao campo do conhecimento que pretendia encontrar a origem de fatos sociais e expressões culturais e explicá-los em termos de ações individuais, autônomos e independentes do contexto social. De encontro a essa forma de enxergar as ações socioculturais, Elias centrou o olhar na busca por uma compreensão dos processos relacionais estabelecidos e transmitidos pelos indivíduos na longa linha temporal que possibilitaram a criação de determinadas formações sociais, expressões culturais e símbolos, tomando como exemplo deste último a linguagem<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Na busca por compreender a complexidade dos processos de formação figuracional, Elias não negligencia qualquer aspecto das relações humanas.



Voltando seus instrumentos de investigação para uma forma de abordagem que privilegiava um diálogo das ciências sociais e humanas com as ciências da natureza, Elias mencionou a necessidade de interligar o processo social com a evolução biológica. O sociólogo alemão apontou, por exemplo, que a capacidade de reter saberes socialmente construídos era inerente ao aparelho biológico humano e, tal qual o aparelho biológico responsável pela transmissão dos saberes, bastava ser acionado para entrar em operação.

Elias coloca os objetivos dessa indagação nos seguintes termos:

“Longe de ser independente, como os respectivos departamentos e profissões acadêmicas pretendem, a disposição biológica para aprender uma língua, que se desenvolve em qualquer ser humano nos seus primeiros dias, depende, por natureza, da ativação social, do contato estimulante com pessoas mais velhas que falam uma língua específica, a língua de uma sociedade específica” (ELIAS, 2002, p. 21).

Deste modo, a defesa de Elias é bastante significativa por dois motivos. Em primeiro lugar, por expor que os processos sociais e biológicos são mutuamente dependentes e, portanto, compreender a relação entre a evolução biológica e o desenvolvimento social permite construir hipóteses para entender que uma expressão cultural de um criador está associada a uma capacidade natural de armazenar, realizar sínteses e transmitir saberes. Em segundo lugar, acreditamos que os parâmetros da análise de Elias são bastante representativos neste trabalho, principalmente, quando ele propõe que a averiguação do processo de longo prazo da evolução biológica traz similaridades com a averiguação dos processos sociais constituídos a partir da transmissão de saberes, através da língua, no longo fluxo das gerações. Desse modo, esses dois campos do conhecimento, longe de estarem em polos opostos, devem ser pensados em sua articulação.

Nessa perspectiva, ao utilizar a reflexão sobre a linguagem para descortinar as relações de dependência ao conhecimento acumulado e, portanto, construir a hipótese de que nenhuma pessoa pode ser pensada isoladamente, Elias afirma:

“Os factos relevantes são óbvios e bem conhecido. No entanto, alguns aspectos básicos das línguas, as suas implicações e as conclusões que podem ser retiradas, são raramente explorados. Aqui encontramos também um bloqueamento característicos do conhecimento. O facto óbvio é que qualquer ser humano aprende, normalmente, na sua primeira infância, uma língua que foi falada por outros antes de ter nascido. O próprio carácter óbvio deste facto pode dissimular o aparente paradoxo e a tentação para a metafísica que aqui localizamos. Formulando a questão da forma mais simples, um desejo intenso dos seres humanos individuais em se reconhecerem como seres que

existem em completa independência, como seres humanos totalmente autônomos, pode militar contra o reconhecimento de que a língua que se fala – é um facto social que pressupõe a existência de outros seres humanos e que precede a existência de qualquer indivíduo particular” (ELIAS, 2002, p. 22-23).

Em paralelo a isso, e em sincronia teórica com a análise sobre o processo de transmissão, o processo de retenção de saberes previamente construídos possui, também, um papel significativo na evolução humana. Elias interpretou, portanto, que acionados os mecanismos biológicos de retenção e transmissão de saberes, integrados com o caráter humano de viver de forma orientada e coletivamente dependente, fomentou a condição orgânica de produções simbólicas do mundo. Não obstante, essas produções simbólicas dependem do curso do movimento sóciohistórico e das relações de poder e interdependências estabelecidas entre as pessoas de uma época, numa espécie de rede, denominado por Elias de configuração.

Deste modo, o juízo de Elias, que definia a necessidade de compreender as configurações como jogo de relações entre um ser específico e sociedade, orienta a não pensar o homem de forma isolada do jogo social. Esse interesse apareceu na definição do conceito de configuração:

“O que distingue o conceito de [con]figuração dos conceitos mais antigos com os quais se pode compará-lo é precisamente que ele constitui um olhar sobre os homens. Ele ajuda a escapar de armadilhas tradicionais, as das polarizações, como a do “indivíduo” e da “sociedade”, do atomismo e do coletivismo sociológico. Caso se chegue a um distanciamento, fica-se em condições, nos degraus da escada em espiral da consciência, de se reconhecer a si próprio, aparentemente no degrau precedente, enquanto homem entre outros homens, e de reconhecer a sociedade como uma figuração constituída de numerosos indivíduos fundamentalmente interdependentes, ou seja, tributários e dependentes uns dos outros; só então é capaz de superar intelectualmente a polarização entre indivíduo e sociedade” (ELIAS *in* FARIAS 2004, p. 188).

Esse pensamento de Elias ajuda, portanto, a tentar compreender os saberes sociais transmitidos por trás de expressões culturais usualmente consideradas exclusivamente de uma pessoa isolada. Desta forma, procurando entender as configurações enquanto uma relação entre um ser humano específico e a sociedade, Elias construiu uma possibilidade de enxergarmos as redes que os indivíduos estão inscritos. Por consequência, essas configurações, de forma planejada ou não – devido ao fato delas serem produto de diversas

operações inconscientes na complexa relação entre o indivíduo e o jogo social – transmitem determinados saberes que são incorporados e sedimentados pelos indivíduos.

Elias (1997, p. 9) definiu esse saber socialmente incorporado como *habitus*, uma espécie de “segunda natureza”. É importante registrar que o conceito de *habitus* – cunhado por Elias, mas também por Bourdieu<sup>18</sup> - ocupa um lugar central na investigação das relações estabelecidas por Roberto Benigni e na compreensão das tomadas de decisão na confecção do filme.

A rigor, importa evidenciar, com esse pensamento, a estruturação de uma abordagem que leva em consideração todo o complexo – percepção, formação, retenção e transmissão de processos anteriores do conhecimento – para se escutar um processo social ou objeto cultural. Logo, um objeto posterior é compreendido enquanto uma reação deliberada ao fundo social de conhecimento contatado e pelo tempo histórico que o criador está integrado<sup>19</sup>. Portanto, é perceptível a proposição de que uma criação depende de outras no escopo de pessoas interdependentes ligadas entre si de diversas maneiras e em variados níveis.

Assim sendo, Elias propõe uma nova postura para que as ciências sociais orientassem suas perspectivas no trato com as expressões culturais: construir ao máximo um diálogo com as ciências naturais, em especial, a biologia. As duas áreas têm como objeto de estudo os processos de transmissões de saberes intergeracional e interpessoal. É este um outro ponto de ligação entre os dois campos.

Elias assevera que na formação do homem intervêm dois processos: evolução e desenvolvimento. Apesar das diferenças, ambos os processos emolduram dois atos humanos que “se baseiam na transmissão de meios de sobrevivência entre gerações e nas suas transformações, algumas das quais permitem melhorar as possibilidades de sobrevivência. Mas o que é transmitido e o modo como é transmitido difere significativamente nos dois casos” (ELIAS, 1997, 24).

Nessa diferenciação, o sociólogo sugere que a “evolução” está relacionada a uma atividade biológica que transmite o gene. A rigor, os geneticistas definem o gene como um segmento da molécula de DNA que compõe determinadas características. A transmissão de

---

<sup>18</sup> Nos livros *O senso prático* (2009) e *O Poder simbólico* (1998), Pierre Bourdieu, esquadrinhou o conceito de *habitus* como uma disposição intercambiável entre o conhecimento adquirido e, posteriormente, externalizado – de forma atualizada ou não.

<sup>19</sup> É importante registrar que a proposta metodológica eliasiana, de debruçar-se sobre o patrimônio das experiências anteriores, não privilegia a ordenação de um progressismo linear. A proposta de evolução eliasiana busca compreender, a partir das redes de interdependência, o contexto das decisões e as margens de manobras que o indivíduo possui.

um gene, ou melhor, de um genoma – conjunto de genes – atua como um manual de instruções que opera para direcionar as células para diferentes vias de desenvolvimento (GRIFFITHS et al., 2002, p. 628). Já o processo de “desenvolvimento” está relacionado a transmissão de outras experiências culturais, ou antes, símbolos, que direcionam códigos de conduta e pensamento às outras pessoas.

Logo, a noção de “evolução” relacionada a um processo de transmissão de características genéticas coaduna com o pensamento de “desenvolvimento” associada a um processo de transmissão de materiais e referências dentro de uma rede de trocas simbólicas. Nesse sentido, a compreensão do que entendemos enquanto expressão cultural sustenta-se, por sua vez, em uma lógica reflexiva que pensa a produção na dimensão do tempo, que examina a expressão cultural buscando compreendê-la à luz da formação e transmissão de saberes e fazeres na longa duração, investigando-a como uma realização que tem um saber acumulado na sua expressão, ou antes, uma memória.

É esse olhar cuidadoso para a transmissão interpessoal e intergeracional do conhecimento que, ao romper com as teorias dominantes do conhecimento, instaura o bojo da teoria eliasiana calcada na perspectiva relacional. Diante, pois, da emergência de aproximar esse trabalho da lógica reflexiva de Norbert Elias, é que foi privilegiada a opção de interpretar a expressão cultural *A vida é bela* como resultado de uma memória construída a partir de vínculos de interação estabelecidos por Benigni no fluxo do tempo, síntese de aprendizados e sentimentos que ele traz do passado, e a possibilidade que ele tem de ressignificar essas mesmas referências no presente.

Em outras palavras, a narrativa cinematográfica *A vida é bela* será pensada aqui, como resultado de uma ressignificação das experiências estabelecidas por Roberto Benigni ao longo da sua trajetória. Nestes termos, esse capítulo pretende, necessariamente, arrolar as relações interpessoais e expressões culturais que engendraram uma das condições de possibilidades para a confecção do filme mais famoso do cômico toscano. Dito de outra forma, embora o objeto cultural em estudo seja o filme *A vida é bela*, somente podemos compreender a sua urdidura se construirmos um caminho que plasme todo o arcabouço de memória do seu criador: estética, pessoal, sócio biográfica, afetiva, etc., e que venha culminar na expressão fílmica mais famosa de Roberto Benigni.

Este caminho adotado persevera a vinculação com a teoria de Elias, já que ele concebe como substrato para o funcionamento do método configuracional a necessidade de interrogar o passado, uma vez que as decisões “individuais” estão associadas à capacidade humana de

desempenhar síntese de saberes armazenados no entrecruzamento do curso da vida de uma pessoa com as mudanças e permanências socioculturais do tempo que a envolve.

Em outros termos, o delineamento desse olhar, isto é, a disposição de tentar compreender o processo de formação de um objeto cultural, buscando fugir de uma análise imagética superficial, faz-se necessário uma articulação investigativa que não negligencie sua atividade inventiva, que não o transforme em mero testemunho ou documento ideológico. Isto, por seu turno, exige um olhar retrospectivo que extrapole as percepções sensíveis da realidade concreta e nos permita visualizar um objeto artístico integrado com a formação cultural do seu produtor, sua historicidade e seus desejos.

Esse argumento reflexivo foi descrito de várias maneiras por Elias. Por exemplo, em seu estudo sobre o processo de maturação do talento de Mozart, escreve:

“Com frequência nos deparamos com a ideia de que a maturação do talento de um “gênio” é um processo autônomo, “interior”, que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão. Esta ideia está associada a outra noção comum, a de que a criação de grandes obras de arte é independente da existência social de seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano no meio de outros seres humanos [...]. Esta separação é artificial, enganadora e desnecessária. Embora o atual estado de conhecimento não nos permita revelar conexões entre a existência social e as obras de um artista como se usássemos um bisturi, é possível investigá-las com alguma profundidade” (ELIAS, 1995, p. 53-54).

O argumento eliasiano acerca das conexões entre a existência social e as obras de um artista respalda a natureza indispensável de fazermos uma digressão que permita reconhecer os aspectos essenciais das interações sociais durante a trajetória de uma pessoa. Nessa lógica, tomar como ponto de partida os contatos estabelecidos pelo cômico toscano desde a infância nos dará um direcionamento para uma melhor leitura do filme em questão. Dito de outra forma, a sedimentação da “máscara”<sup>20</sup> artística adotada por Benigni em seus filmes, em especial, *A vida é bela*, é decorrência de um trajeto percorrido pelo cômico italiano desde os seus primeiros contatos estabelecidos ao longo de sua trajetória.

Por isso, tomando como base o esquema configuracional e histórico-processual de Norbert Elias, acolheremos Roberto Benigni na condição de criador cinematográfico,

---

<sup>20</sup> Como se sabe, os gregos usavam duas palavras para se referir a máscara no teatro: *prosopon*, ligada a uma identidade profunda e *gorgoneion*, próximo ao conceito de terror (Fernando Mastropasqua in Vazzaz, 2017, p. 146). Mais à frente, apresentaremos em qual definição de máscara enquadramos as performances artísticas de Roberto Benigni.

delineado por uma memória tributária das suas redes relacionais e interdependências funcionais. Sendo assim, consideramos que a sedimentação dessa estrutura artística engendrou uma das condições de possibilidades para a consecução da obra fílmica.

## 2.1 NAS REDES SOCIAIS, NAS TRAMAS DE UM FILME: O CONDENSAMENTO E RESSIGNIFICAÇÃO DE UMA MEMÓRIA DE VÁRIAS GERAÇÕES

Roberto Benigni, nasceu em 27 de outubro de 1952 em Misericórdia, província de Arezzo, interior da Toscana, Itália. Filho caçula dos camponeses Luigi Benigni e Isolina Papini<sup>21</sup>, Benigni teve uma infância pobre e bastante ligada ao mundo rural<sup>22</sup>, um mundo que estava em processo de desintegração devido ao *boom* econômico italiano da metade do século<sup>23</sup>, especialmente de 1957-1962<sup>24</sup>. Em 1958, Luigi Benigni migrou, com toda a família, para Vergaio, província vizinha à cidade industrial de Prato, cerca de 150 quilômetros de Misericórdia. O pai de Roberto, como vários ex-camponeses italianos, engrossou as fileiras de trabalhadores nas empresas responsáveis pela modernização italiana<sup>25</sup>.

Temos na migração da família Benigni para o centro urbano, em escala reduzida, o símbolo de um país em transformação. O processo de urbanização e industrialização pelo qual passou a Itália, associado a disseminação da televisão, contingenciou uma homogeneização cultural no país. Conforme apontou Isnenghi (2012, p. 137), de forma acelerada, as tradições regionais foram sendo suplantadas por uma cultura una e homogênea devido ao processo de urbanização.

Como Benigni explicitou em entrevista a Carlo Celli (2001), a transição para a vida urbana foi demasiadamente difícil. Por falar um dialeto diferente, se comportar e vestir de forma diversa das crianças de Prato, o jovem se tornou bastante tímido na escola. Deste modo,

<sup>21</sup> A árvore genealógica de Roberto Benigni está presente no livro *Benigni Roberto di Luigi fu Remigio* (CALABRESE, 1997, p. 29).

<sup>22</sup> Essa ligação ao mundo campesino está esboçada, dentre outras, em entrevista colhida por Stefania Parigi (PARIGI, 1988).

<sup>23</sup> No processo de modernização da economia e sociedade italiana, transformar ou eliminar o mundo campesino era elemento indispensável aos setores dominantes da Itália. Esse processo modernizante italiano e seu impacto sociocultural fica mais claro na escrita poética do livro *Petrolio: Pier Paolo Pasolini* a cura de Silvia de Laude (2016).

<sup>24</sup> Embora não seja um consenso a respeito da precisão dos anos correspondentes ao *boom* econômico italiano, tomaremos os anos sugeridos por Isnenghi (2012) a fim de nortear a nossa arguição.

<sup>25</sup> Benigni asseverou à Parigi que, nessa fase da vida, ele vivia em casa cercado por quatro mulheres, quais sejam: a mãe e as três irmãs. O pai, ao contrário, passava o dia, fora de casa, trabalhando na ferrovia. (Parigi, 1988, p 157).

a infância e adolescência de Roberto Benigni foram marcadas por esses dois mundos socioculturais, quais sejam: o rural/camponês e o urbano/industrial. Contrastando com o ritmo lento, exótico e restrito do estilo de vida no campo, o complexo padrão de vida dos centros urbanos constituiu uma parte essencial da vida artística de Benigni. Neste particular, a concepção da categoria de “organização de sucessão”, formulada por Norbert Elias, aclimata-se confortavelmente nesse texto. Em seu texto *Memória, saber incorporado e linguagem no esquema de Norbert Elias* (2004), que discrimina e descreve o lugar da memória e saber social incorporado no esquema teórico-analítico de Elias, Edson Farias argumenta que encontramos nesta categoria a ideia de que “um fenômeno posterior decorre de uma sucessão específica anterior” (FARIAS, 2004, p. 178)<sup>26</sup>.

Seguindo este raciocínio, faz-se, necessário, ampliar a observação das interdependências sócio-históricas para conjecturarmos como essa fase impactou o comportamento do artista toscano. Em Prato, por influência do pai, Benigni manteve contato com os *poeti a braccio*<sup>27</sup>. O mistério das improvisações atingia consideravelmente Luigi Benigni. Para resolver esse problema, Luigi encorajou seu filho a participar de festivais de poesias improvisacionais. Com o intuito de configurar o olhar do leitor, dando-lhe informações capaz de instaurar uma análise que rompe com a perspectiva da autoria individual, parece sugestivo a transcrição de um trecho da entrevista concedida por Benigni a Carlo Celli:

Meu pai estava apaixonado pelos *poeta a braccio* por causa do mistério da improvisação. Ele não conseguia acreditar que eles podiam realmente improvisar o verso. Naqueles dias, estes homens mais velhos faziam performances nos festivais do campo. O mais jovem entre eles tinha mais ou menos oitenta anos de idade. Quando eu tinha onze ou doze, meu pai me colocou no palco a fim de descobrir se era realmente verdade que alguém poderia aprender a improvisar. [...] eu aprendi as rimas tudo errado, porque eu não tinha um vocabulário forte. Depois de dois ou três anos eu comecei a improvisar adicionando coisas que eram mais modernas, usando palavras a fim de conseguir a atenção do público, o tipo de coisa infantil que as crianças fazem. Eu lembro de quando eu tinha, quatorze ou quinze anos, eu peguei um poema de Leopardi e coloquei palavras nele, só por efeito. Então meu pai, a fim de entender o mistério da improvisação, me introduziu ao

<sup>26</sup> Em seu texto, Edson Farias promove uma sofisticada discussão acerca das vinculações e inovações das perspectivas de análise do esquema teórico-metodológico eliasiano.

<sup>27</sup> *Poeti a braccio* é um termo popular para designar poetas italianos que, cada vez mais raro, ainda, se apresentam em público fazendo uso da cultura tradicional de improvisação sustentada pelo esquema de rimas do octeto. Essa tradição oral secular era bastante utilizada no interior da Itália, incluindo a região rural da Toscana. Como decorrência da atuação nos festivais de poesias improvisacionais, os poetas – muitas vezes analfabetos – sabiam de memória versos de artistas canônicos como Dante, Ovídio, Homero, Virgílio e Ariosto (KEZICH, 1986).

hendecassílabo, Dante, e esses poetas que se chamavam *Bernesanti*, em referência ao poeta Berni<sup>28</sup>.

A tradição popular da poesia improvisacional – que segundo Kezich (1986) possui várias expressões que a definem: “canto a braccio”, “canto do poeta”, “canto l’ottava”, “canto all’improvviso” – corresponde a um gênero de poesia que possui em seu repertório a história greco-romana, a vida de Jesus, reflexões sociais e morais de uma época – algo muito sugestivo em nosso aparato reflexivo – e Dante como a base fundamental de inspiração. Bastante heterogênea, a poesia de oitava constituía-se, basicamente, pelo encadeamento da memória clássica e da técnica improvisacional.

Advertimos ao leitor que essa breve enunciação sobre a poesia de oitava rima é mais do que simplesmente fortuita. No contato com a antiga tradição campesina de “all’improvviso”, Benigni obteve contato com um patrimônio literário clássico reelaborado pelos trovadores populares e, como entende Parigi (1988), exercitou, através da poesia de oitava, a veia cômico-satírica. Esse foi o pano de fundo dos primeiros contatos artísticos do futuro diretor, roteirista e ator cinematográfico italiano.

A escala de interesse/contato com os *poeti a braccio* e com os estudos acadêmicos se ampliou com os problemas de adaptação<sup>29</sup> em Vergaio. Quanto mais ele emergia no mundo dos estudos e dos poetas improvisacionais, mais atenção despertava nas pessoas que o cercavam. Seu histórico escolar e sua constante evocação as estratégias dos *poeti a braccio* de mencionar artistas canônicos, lhe rendeu um convite – por parte de seu professor de religião – para concluir seus estudos em um colégio jesuíta, na cidade de Florença<sup>30</sup>. Sua estadia, breve, no centro religioso, acabou após a grande enchente do rio Arno que inundou a cidade e o seminário de Florença, em novembro de 1966. Embora tenha sido curta, a experiência de Benigni em uma escola jesuíta pode ter sido relevante para ampliar a sua compreensão/inquietação sobre os temas religiosos já enunciados com os *poeti a braccio*.

---

<sup>28</sup> “ My father was enamored of the *poeti a braccio* because of the mystery of improvisation. He couldn’t believe that they could really improvise in verse. In those days these old men would perform at country festivals. The youngest among them was about eighty years old. When I was about eleven or twelve, my father put me on stage to find out if it was really true, that one could learn to improvise. (...) I went along with it but I would get the rhymes wrong because I did not have a very strong vocabulary. After two or three years I started to improvise, adding things that were more modern, like using curse words in order to get attention of the crowd, the sort of infantile thing that kids do. I remember when I was about fourteen or fifteen I took a poem by Leopardi and put curse words in it for effect. So my father, in order to understand this mystery of improvisation, started me on the hendecasyllable, Dante, and the poets, who called themselves the *Bernesanti*, taking their name from the poet Berni (Roberto Benigni, in Carlo Celli, *The Divine Comic*, p. 127-128, tradução nossa).

<sup>29</sup> Ver Celli, 2001.

<sup>30</sup> Benigni, in Stefania Parigi, *Roberto Benigni*, p. 159.



Após a curta experiência no seminário, Roberto Benigni se agarrou no mundo artístico, provavelmente por ver nele um bote salva vidas. Benigni tentou o sucesso na carreira musical, buscando gravar suas próprias canções. Não obstante, sua tentativa como cantor acabou quando uma gravadora ilegal enganou o seu pai. O episódio foi narrado pelo próprio Benigni em entrevista a Stefania Parigi, a primeira pesquisadora a escrever e interpretar a trajetória do artista toscano:

Uma gravadora ouviu as músicas que eu havia composto e me disseram que precisavam de dinheiro para gravar o disco. Eles queriam 700.000-800.000 liras, que foram as economias da vida inteira de meu pai. Foi ele quem pagou este dinheiro. Mas, então, foi um roubo<sup>31</sup>.

Outro episódio fundamental em seus anos formadores foi a sua experiência no circo. Na mesma entrevista a Parigi, Benigni afirmou que foi na experiência com o circo Modin que “ele aprendeu um pouco de pantomima<sup>32</sup>, ginástica e equilíbrio” (PARIGI, 1988, p.160).

Essa referência ao circo, situada em uma proposição metodológica que funda sua tese sobre um produto cultural sob um olhar cuidadoso dos processos anteriores, ocupa uma posição central e não pode passar despercebido. Por outras palavras, quando deslindamos essas conexões, ganhamos acesso a uma prerrogativa metodológica que leva em consideração os acúmulos de conhecimentos que vão incidir na expressão fílmica. Visto dessa maneira, a experiência circense de Benigni pode ter contribuído consideravelmente em suas performances teatrais. Como sublinha Matilde Puleo (1997, p. 59),

Quem chega ao mundo do teatro passando pelo circo percorre um caminho já percorrido pelos atores medievais os quais, despojados de toda dignidade de ator, foram identificados como companhias moralmente pouco recomendadas: contra a “medida” e a descrição, o circo era o lugar onde o espetáculo era o próprio corpo e feito como artesanato<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Una casa discografica sentì le canzonette che avevo composto e mi disse che ci volevano dei soldi per incidere il disco. Ci volevano 700.000-800.000 lire, che erano i risparmi di tutta una vita del mio babo, il quale andò a dare questi soldi. Ma poi fu una fregatura (Benigni, in Stefania Parigi, *Roberto Benigni*, p. 160, tradução nossa).

<sup>32</sup> A pantomima, originária na Grécia Antiga, que significa em latim “pan” (todos) e “mimos” (aquele que imita), é uma técnica de atuação teatral em que toda a ação cômica e dramática é realizada por meio de gestos e não de palavras (GUIMARÃES, Pedro Maciel. *Pantomimaa: a arte de expressar sem palavras*, 2012).

<sup>33</sup> Chi per giungere al mondo del teatro parte dal circo percorre una via già battuta dagli attori medioevali i quali, spogliati da ogni dignità di attore, furono identificati in compagnie moralmente poco raccomandabili: contro la ‘misura’ e la discrezione, il circo era il luogo dove si dava spettacolo del proprio corpo e lo si faceva per mestiere. (*L’Esperienza Circense in Benigni Roberto di Luigi fu Remigio*, 1997, p. 59, tradução nossa).

Nesse sentido, após a experiência circense, ele se arriscou pela primeira vez em desempenhar o papel de ator em uma peça dirigida por Montaldo<sup>34</sup>, para uma plateia de amigos, em Prato. O sucesso dessa atuação o levou a ser convidado para atuar, como ator profissional, na peça *Una favola vera dal "re nudo"*<sup>35</sup>, no teatro Metastasio.

**Figura 7:** Manifesto da peça *Il Re nudo*



Fonte: Foto extraída da Biblioteca Villino Corsini di Villa Pamphilj

A peça era baseada em improvisações, um recurso muito tradicional na região da Toscana. No caso de Benigni, havia uma relevante vantagem para ele: o recurso da improvisação já era bastante utilizado pelo jovem desde os festivais de poesias orais em que participou. Como sublinha Celli (2001), a performance do jovem ator mais uma vez foi um sucesso.

Diante da condição de destaque, Benigni foi apresentado, por Luigi Delli, a Donato Sannini e Carlo Monni<sup>36</sup>, em Florença. A alusão a este encontro tem um significado especial nesse trabalho. Entre as particularidades da lógica reflexiva eliasiana, que busca fazer uma sociologia dos processos por meio de um recuo histórico, está a condição de analisar a potência dos encontros, das relações.

Assim, a teia de relações mútuas que incidiu na sinuosa filmografia de Roberto Benigni adquire especial relevância no encontro do cômico toscano com o aristocrata Sannini

<sup>34</sup> Benigni in Stefania Parigi, *Roberto Benigni* p. 161.

<sup>35</sup> *Una favola vera dal "re nudo"* de Evgenij L. Schwartz. Direção de Paolo Magelli, 1971.

<sup>36</sup> Com Monni, Roberto fez apresentações públicas improvisando discursos sociológicos sobre religião, sexo e política em cidades da Toscana (PARIGI, 1988, p. 161).

e o camponês Monni. Os três artistas, além do figurinista Aldo Buti, partiram para Roma, em 4 de setembro de 1792, com a intenção de alcançar, pelo teatro, o sucesso na capital italiana (PARIGI, 1988, p.162).

Em Roma, eles tiveram contato com o Teatro de *avanguardia* ou *avant-garde*<sup>37</sup>. Este modelo experimental de teatro, possivelmente, repercutiu na formação de Benigni, o tornando um artista mais sofisticado. Como sugere Martinelli (1997, p. 76), o contato com o teatro de *avant-garde* abriu as portas de um mundo fantástico para o grupo *O fantasma da ópera*<sup>38</sup>. Surgiu, assim, um ambiente que possibilitou o encontro da tradição da poesia improvisacional da Toscana e a experimentação intelectual do teatro *avant-garde* (CELLI, 2001). Liderados por Sannini, o grupo passou a frequentar as casas teatrais mais famosas do universo experimental: o *Beat 72*, *Satiri* e o *Alberichino* (MARTINELLI, 1997, p. 71)<sup>39</sup>

Não é supérfluo sublinhar que, em seu primeiro ano em Roma, Benigni também estabeleceu um intenso contato com o cinema. Em entrevista, conduzida por Celli, Benigni registra o que ele assistia em suas visitas a um clube de cinema na Via Garibaldi:

Lá eu vi tudo de Chaplin no pequeno clube de cinema na Via Garibaldi e eu descobri outros filmes que são frequentemente mostrados nesses círculos. Eu lembro de Dreyer em particular, que são dramas, mas também comédias, porque eu estava interessado em tentar ver Dreyer de um ponto de comédia. Dreyer realmente me fascinava, junto com Chaplin<sup>40</sup> (CELLI, 2001, p. 135).

Nessas circunstâncias, a enunciação desse contato sinaliza que o cinema nunca foi um simples passatempo, ao contrário, foi um elemento fundamental de sua constituição artística. Essa inicial conexão com o cinema, em especial com Chaplin, nos revelará adiante, ser bastante especial dentro do mecanismo de incorporação de saberes.

Ainda em Roma, por meio de Sannini, Benigni conheceu Lucia Poli – então companheira de Giuseppe Bertolucci –, atriz e diretora de peças teatrais que realizou vários trabalhos com o cômico toscano. O que sucedeu do encontro entre Benigni e Poli e com o teatro de *avant-garde* foi a transição de Roberto para um nível mais profissional e

<sup>37</sup> O teatro de *avant-garde* consiste em um teatro que buscava novos experimentos, não ortodoxos, livres de concepções pré-estabelecidas. (GIANNACHI; KAYE, 2002).

<sup>38</sup> Il Fantasma dell'opera foi o nome que Sannini batizou a companhia de teatro formada por ele, Roberto Benigni e Carlo Monni (MARTINELLI, 1997, p. 72).

<sup>39</sup> Foi envolvido por esse universo riquíssimo do teatro experimental que o grupo realizou a peça *I Burosauri* de Silvano Ambrogi e com direção de Donato Sannini, no *Teatro dei Satiri* em 15 de outubro de 1972 (PARIGI, 1988). Nesta peça, Benigni representou um papel secundário, mas muito elogiado.

<sup>40</sup> I saw everything by Chaplin at a small film club in Via Garibaldi and I discovered other films that are often shown in those circles. I remember Dreyer in particular, which are dramas but also comedies, because I was intersted in trying to look at Dreyer from a comedic standpoint. Dreyer really fascinated me, along with Chaplin. Ibid.

experimental de teatro. Assim, esse aperfeiçoamento, por exemplo se expressou no grande número de peças que o ator toscano atuou nos primeiros anos em Roma. Como sugere Martinelli, Benigni chamou a atenção dos profissionais do teatro *avant-garde* desde sua atuação em *I buroauri*<sup>41</sup>. As características observadas em Benigni sucederam uma série de convites para atuar nos teatros romanos. Podemos dimensionar a boa impressão que Benigni causou a partir de *I buroauri*, quando observamos as palavras proferidas pelo roteirista da própria peça, Silvano Ambrogi (1992):

Roberto Benigni, pequeno e ágil, muito atento e pungente, com apenas vinte anos, o mais jovem do grupo, imediatamente me impressionou pela extraordinária perspicácia de certas observações. Ele interpretou um personagem distinto, não muito particular, do qual era difícil externar claramente [...]. Mas Robertinho aproveitou ao máximo as sugestões do diretor para esta ocasião, e acabou, inteligentemente, tendo um resultado incrível<sup>42</sup>.

Em menos de três anos, Roberto atuou em nove peças teatrais<sup>43</sup>. Devido ao iminente sucesso, Benigni, por meio de Lucia Poli, foi apresentado ao seu pai no sentido cultural<sup>44</sup>, Giuseppe Bertolucci. Esse encontro possui um significado relevante na trajetória artística do cômico toscano e, conseqüentemente, impactou consideravelmente na produção do filme *A vida é bela*. Foi por orientação de Bertolucci que o jovem artista obteve contato com a literatura de Dostoyevskij, Schopenhauer, Rabelais<sup>45</sup>, etc. (PARIGI, 1988, p. 165). À medida que se conhece mais a fundo a teia relacional estabelecida pelo agente, se tornam mais perceptíveis as vinculações artísticas expressas em seus trabalhos.

As histórias sobre o passado de Benigni em Arezzo encantaram Giuseppe Bertolucci. Assim, os dois decidiram escrever juntos um trabalho sobre as experiências de Benigni na província Toscana: por ocasião desse encontro surgiu o monólogo *Cioni Mario filho de*

<sup>41</sup> *I Buroauri* (1972). Direção de Donato Sannini e texto de Silvano Ambrogi (BORSATTI, 2002, p. 134).

<sup>42</sup> “Roberto Benigni, gracile e scattante, attentissimo e pungente, appena ventenne, il più Giovane del grupo, mi colpì súbito per lo straordinario acume di certe osservazioni. Interpretava un personaggio di spicco non molto particolare, da cui insomma era difficile uscire fuori in modo evidente (...). Ma Robertino sfruttò al massimo la trovata della regia suggerita da un fattore occasionale, risultata poi di incredibile, spiazzante arguzia” (AMBROGI, 1992, p. 10, tradução nossa).

<sup>43</sup> Além da já citada *I buroauri* (1972), Benigni atuou em *Le fiabe del basile* texto de Lucia Poli e direção de Vilda Ciurlo (1972); *La contessa e il cavolfiore* texto de Mario Moretti e Lucia Poli e direção de Donato Sannini (1973); *Bertoldo azzurro* texto e direção de Marco Messeri (1973); *La metamorfosi* texto de Ovidio adaptado e dirigido por Lucia Poli (1974); *La corte delle stalle* texto de Franz X. Kroetz e direção de Donato Sannini (1974); *Mi voglio rovinare* texto e direção de Marco Messeri (1974); *La festa* texto e direção de Lucia Poli (1974) e *Il mito della caverna* texto e direção de Donato Sannini (1974) (STEFANIA, 1988, p. 117-118).

<sup>44</sup> Benigni, in Stefania Parigi, *Roberto Benigni*, p. 165.

<sup>45</sup> No tocante a Rabelais, podemos antecipar que sua obra, especialmente o livro *Gargântua* – com seu humor da parte de baixo – assume peculiaridades na trajetória cinematográfica benigniana.

*Gaspare fu Giulia*<sup>46</sup>. Como sugere Igor Vazzaz, o monólogo é fruto “da união de duas personalidades diversas, o culto Giuseppe Bertolucci e o camponês Benigni”. (VAZZAZ, 2017, p. 17).

### 2.1.1 A potência do encontro com Giuseppe Bertolucci

Na peça *Cioni Mario filho de Gaspare fu Giulia*, eles introduziram uma série de expressões locais da Toscana, além de várias referências a religião e a ideologia de esquerda, com pesadas críticas aos políticos e políticas fascistas, bem como uma crítica aos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial. O monólogo possuía ainda episódios que externavam críticas à sociedade de consumo industrial e urbana, em oposição à sociedade agrícola<sup>47</sup>. Não obstante, a peça se notabilizou pelas alusões ao sexo e ao humor da parte de baixo do corpo. Na prática, a natureza da peça e o ator provocaram sentimentos díspares: muitas críticas – principalmente nas regiões mais campestres – e muitos elogios – especialmente na região metropolitana de Roma. O entusiasmo, com relação à performance de Benigni, pode ser identificado na análise da peça pelo jornal *L’Unità*: “[...] uma explosão de comicidade grotesca e surreal, uma sucessão de palavras violentas, alusões sujas, veemente apelos e maldições [...]. O ritmo verbal é frenético, enquanto o ator – muito bom – permanece todo o tempo absolutamente imóvel”<sup>48</sup>.

Sob a direção de Bertolucci, o monólogo foi dividido em quatro episódios, cada um correspondente a um domingo do personagem: *A casa*; *Al bar*; *Al cinema* e *A puttana*. O cenário da peça consistia em Cioni Mario, imóvel, sobre uma cadeira – segundo Vazzaz, aquelas cadeiras, referencialmente, típicas dos pobres, eram comumente usadas nas casas dos camponeses da Itália central (VAZZAZ, 2017, p. 76) – e sob a luz de uma lamparina. Era este o quadro visual da peça. Sugestão de uma referência campesina que, ainda, estava presente no imaginário coletivo popular.

Devido à forte repercussão da peça teatral, Benigni e Bertolucci são convidados, pelo produtor Massimo Fichera (Celli, 2001, p. 33), a adaptar o monólogo para a televisão. Inspirados no personagem toscano Cioni Mario, eles realizaram as polêmicas e bem sucedidas

<sup>46</sup> *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia* texto de Roberto Benigni e Giuseppe Bertolucci e direção de Giuseppe Bertolucci. A peça foi lançada no Teatro *Alberichino* em 18 de dezembro de 1975 (PARIGI, 1988, p. 118).

<sup>47</sup> Roteiro da peça em BENIGNI; BERTOLUCCI, 1992, p. 141-155.

<sup>48</sup> “[...] un’esplosione di comicità grottesca e surreale, un susseguirsi di parole violente, sconce allusioni, ricordi, imprecazioni veementi [...]. Il ritmo verbale è addirittura frenetico, mentre l’attore – bravissimo – rimane per tutto il tempo assolutamente immoto. (*L’Unità*, 23 de dezembro de 1975).

séries de TV *Onda libera* (1976-1977)<sup>49</sup> e *Vita da Cioni* (1978)<sup>50</sup>. Em *Onda libera*, Bertolucci e Benigni ampliaram as críticas às mudanças culturais e econômicas estabelecidas na Itália com o *boom* econômico. O programa tem início com uma apresentadora bem vestida, convidando os telespectadores a acompanhar um programa musical alegre e saudosista, intitulado *I anni fabulosos del preboom*. Porém o programa é interrompido com a aparição do personagem Cioni em um celeiro cantando a música *La marcia degli incazzati*. O programa segue com uma série de referências nostálgicas ao mundo pré *boom* e críticas ao mundo moderno, especialmente aos EUA. Já em *Vita da Cioni*, Benigni e Bertolucci transpuseram para a televisão o monólogo *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia*. No entanto, o programa televisivo foi bem menos ácido que o espetáculo teatral.

Após o sucesso alcançado na TV, a dupla decidiu levar o personagem Cioni Mario à grande tela. Para o cinema, a história do personagem Cioni Mario recebeu o título de *Berlinguer ti voglio bene*<sup>51</sup>. Lançado nas salas de cinema da Itália em 06 de outubro de 1977, há exatos 41 anos, o filme *Berlinguer ti voglio bene* inaugurou a investidura cinematográfica de Roberto Benigni. A obra foi alicerçada no personagem Cioni Mario, protagonista da peça teatral *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia*. Assim como o monólogo, o filme pensado e escrito por Giuseppe Bertolucci e Roberto Benigni, se notabilizou por fazer considerações sobre as mulheres, sexo, religião e política a partir de um percurso biográfico e autobiográfico.

---

<sup>49</sup> *Onda livre* (Tradução nossa). Inicialmente o programa de Roberto Benigni, Giuseppe Bertolucci, Umberto Simonetta e Beppe Recchia e dirigido por Beppe Recchia – exibido em quatro episódios pela emissora estatal RAI2, de 19 de dezembro de 1976 a 09 de janeiro de 1977 – se chamaria *Televacca*, entretanto, o nome foi considerado muito vulgar e foi substituído por *Onda Libera* (1977). Mesmo com a alteração do nome, a série sofreu forte intervenção da censura. (Benigni in Stefania, *Roberto Benigni*, p. 167).

<sup>50</sup> *Vida de cão de Cioni* (Tradução nossa). Um programa de Giancarlo Governi, Giuseppe Bertolucci e Roberto Benigni e dirigido por Giuseppe Bertolucci. O programa - dividido três episódios – foi exibido pela RAI2 de 13 de outubro a 03 de novembro de 1978 (PARIGI, 1988, p. 122). É interessante ressaltar que a série *Vita da Cioni* que contém um linguajar de esquerda, assim como *Onda libera*, assume um papel importante em um canal que se destacou por possuir uma programação conservadora alinhada ao Partido Democrata Cristão que possuía uma agenda pró EUA. Parece haver boas razões para as emissoras RAI adotar essa mudança de percurso. Segundo Celli (2001), com a abertura das concessões públicas de TV na Itália para as empresas privadas de televisão em 1976, ocasionando um monopólio televisivo nas mãos de Silvio Berlusconi, ampliou-se a influência das séries e filmes norte-americanos na Itália. Nas condições em que se desenhava uma relativa influência norte-americana no cenário artístico-televisivo italiano, transformar um ator de esquerda, com seus programas de críticas ácidas a essa sociedade consumista encabeçada pelos EUA, torna-se um caso exemplar de uma certa resistência e reação a cultura norte-americana.

<sup>51</sup> *Berlinguer te quero bem* (Tradução nossa). Direção de Giuseppe Bertolucci; Roteiro de Giuseppe Bertolucci e Roberto Benigni (1977). O filme recebeu uma classificação proibitiva para espectadores menores de dezoito anos devido ao referimento ao sacrilégio e linguagem considerada obscena (Ver MININNI, 2011). Nas vezes em que aparecerem o título do filme, neste trabalho, faremos uso do título em italiano. O filme foi um fracasso de público e crítica, principalmente ao fato da grande semelhança com o roteiro da peça teatral. Esse insucesso vai fazer com que muitos críticos classificassem o ator/autor toscano como um artista não funcional ao campo do cinema. (WETZL, 1997, p. 96).

Entretanto, ao contrário do monólogo, o filme foi um fracasso de público e crítica, principalmente ao fato da grande semelhança com o roteiro da peça teatral.

É significativo que o exame dos dados disponíveis começa a nos sugerir, mais claramente, quais as vinculações artísticas estabelecidas por Benigni no início de sua trajetória.

### *2.1.1.1 Um percurso biográfico e autobiográfico: quando a vida permite dizer*

Se é possível esquadrihar saberes que Roberto Benigni plasmou em suas expressões culturais, naquilo que diz respeito a memórias que informam estas últimas, esta seria marcada pela incorporação e ressignificação de experiências vividas pelo próprio Benigni ao longo de sua vida, especialmente, em sua infância. O objetivo dessa argumentação pode ser compreendido a partir das palavras de Giuseppe Bertolucci:

Foi outubro de 1974. Roberto e eu passamos cinco dias, sozinhos, em Casarola, meu distrito no Appennini. Chovia [...]. Ele falava ininterruptamente e vomitava sem parar histórias, personagens, imagens, ideologia, poesia. Eu o escutava e procurava um fio naquele fluxo de palavras oxítonas e truncadas. Procurava um fio e encontrei um mundo: o universo suburbano da província toscana, vermelha, camponesa, subproletária e genital. Provei – acredito – a mesma emoção de um explorador que descobre uma ilha nunca assinalada nos mapas [...]. Dentro de Roberto tinha o meu primeiro filme. E então comecei a escavar, como um minerador na mina. Ele era a mina e eu o minerador [...]. Assim, nasceu o monólogo de Cioni<sup>52</sup>.

Desta forma, a rede de influência mútua que se estabeleceu entre o cômico toscano e outros produtores cinematográficos, em especial Bertolucci, permitiu a apreensão, por parte do “aprendiz”, de um saber normalmente transmitido pelo “mestre”. É precisamente sob a orientação de Giuseppe Bertolucci que Roberto Benigni manifestou a prática de ressignificar às próprias experiências vividas, com os familiares ou amigos, constituindo, assim, um saber-fazer cinematográfico recorrente em suas expressões artísticas.

---

<sup>52</sup> Era il '74, in ottobre. Roberto e io abbiamo passato cinque giorni da soli a Casarola, il mio paese dell'Appennino. Pioveva [...]. Lui parlava ininterrottamente e vomitava senza sosta racconti, personaggi, immagini, ideologia, poesia. Io lo ascoltavo e cercavo un filo in quel flusso di ossitone e di tronche. Cercavo un filo e ho trovato un mondo: l'universo suburbano della provincia toscana, rossa, contadina, sottoproletaria e genitale. Ho provato – credo – la stessa emozione di un esploratore che scopre in 'isola mai segnalata sulle carta [...]. Dentro Roberto c'era un mio primo film. E allora ho cominciato a scavare, come un minatore in miniera. Lui era la miniera e io il minatore [...]. Così, è nato il monologo del Cioni (GIRALDI, 2000, p. 30-31, tradução nossa).

Podemos verificar esse recorrente interesse nas produções do artista italiano. O monólogo *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia* é o ponto de partida para esse aprendizado em cadeia. Com o personagem Cioni Mario, Benigni, orientado por Bertolucci, contou a história da sua própria origem. Uma origem campesina. O próprio nome do personagem, Cioni Mario, foi extraído dos arquivos paroquiais da aldeia em que Benigni cresceu (Vazzaz, 2017). A rigor, a intensão do minerador e da mina era referenciar o lugar de onde Cioni fala, o lugar da infância e adolescência de Benigni, o lugar dos seus familiares, dos seus amigos, portanto, das suas próprias histórias.

Esse interesse pode ser desvelado na passagem recitada pelo personagem Bozzone, em diálogo com o amigo Cioni, no filme *Berlinguer ti voglio bene*:

Nós somos aquela raça que não está muito bem, que de dia salta os fossos e a noite os jantares. Eu posso gritar forte até ficar roco, nós somos aquela raça que transa pouco.

Nós somos aquela raça que vai ao cinema ver mulheres nuas e vai se masturbar em casa. E ainda assim a natureza nos ensina seja sobre os montes seja no vale que se pode nascer lagarta para se tornar borboleta. Aqui está: nós somos aquela raça que entre as mais estranhas, lagartas nascemos e lagartas permanecemos. Aquela somos nós.

É inútil fingir, a miséria nos fecundou e ficamos grávidos dela <sup>53</sup>.

Como é possível notar, essa passagem oferece a referência do lugar de onde eles falam, a saber, o espaço da praça atrelada à cultura campesina. A derrisão, a profanação, os impropérios e as provocações aí encontradas são indícios de como estas características, de tão ubíquas, constituem a tessitura do personagem Cioni Mario, sempre insinuando uma vinculação as suas origens.

A mesma coisa é proporcionada pelas vestimentas do personagem Cioni Mario. As suas roupas, aparentemente velhas e sempre fora de medida, são a reafirmação da sua origem campesina.

---

<sup>53</sup> Noi siamo quella razza che non sta tropo bene, che di giorno salta i fossi e la sera le cene. Lo posso grida' forte fino a diventa' fioco, noi siamo quella razza che tromba tanto poco.

Noi siamo quella razza che al cinema s'intasa per vede' donne 'gnude e fassi seghe a casa. Eppure la natura ci insegna sai sui monti sai a valle che si po' nasce bruchi pe' diventa' farfalle. Ecco noi siamo quella razza che l'è fra le più strane, bruchi siamo nati e bruchi si rimane. Quella razza semo noi.

È inutile fa' finta, ci ha trombato la miseria e siamo rimasti incinta (*Berlinguer ti voglio bene*, DVD).



**Figura 8:** Vestimenta do personagem Cioni Mario



Fonte: Fotograma do filme *Berlinguer ti voglio Bene*

Conforme enunciado por Paolo D'Agostini, no artigo *Il colletto de Benigni*<sup>54</sup>, as roupas de Cioni Mario descrevem perfeitamente os padrões dos trajes usado pelos camponeses aos domingos na metade do século. Nesse sentido, as vestes dos personagens do filme de Benigni e Bertolucci funcionam como citações incorporadas, proporcionando ao espectador a compreensão, por meio de um percurso biográfico adotado por Benigni, da vinculação de Cioni Mario ao mundo campesino.

Assim, a fim de ampliar a compreensão de um saber fazer a partir das referências biográficas ou autobiográficas, que vai se incorporando como um *habitus*, influência de Giuseppe Bertolucci, analisaremos uma outra expressão em que Roberto Benigni adotou uma estratégia similar como a adotada na peça teatral *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia* e no filme *Berlinguer ti voglio bene*. Examinaremos, portanto, a participação de Benigni no filme estadunidense *Down by law*, de Jim Jarmusch.

O contato do cômico toscano com Jarmusch, deveu-se, sobretudo, em decorrência da popularidade e reconhecimento gradual alcançados por Roberto Benigni diante do público italiano. O filme *Só nos resta chorar*<sup>55</sup>, protagonizado e codirigido com Massimo Troisi, reforçou o sucesso de Benigni na Itália<sup>56</sup>. Este filme foi quase todo feito em improvisações de Benigni e Troisi, priorizando a performance do ator ao invés de recursos fotográficos do

<sup>54</sup> *Il colletto de Benigni* in *La Repubblica*, 28 de novembro de 1986.

<sup>55</sup> *Non ci resta che piangere* tem roteiro de Roberto Benigni, Massimo Troisi e Giuseppe Bertolucci e direção de Roberto Benigni e Massimo Troisi (1984).

<sup>56</sup> Ver BORSATTI, 2002.

Cinema<sup>57</sup>. A ênfase na improvisação rendeu frutos ao filme. *Só nos resta chorar* bateu o recorde de bilheteria e foi um grande sucesso entre as crianças, projetando Benigni como o único herdeiro dos grandes comediantes italianos: Totó, o mais famoso ator cômico italiano e Petrolini, o primeiro ator cômico italiano<sup>58</sup>.

Não por acaso, em 1986, Roberto Benigni foi convidado para estrelar o filme *Daunbailó*<sup>59</sup>, do diretor estadunidense Jim Jarmusch. Benigni e Jarmusch se conheceram em 1984, quando eles foram jurados do *Salso Film Festival*, o glorioso festival de cinema independente de Salsomaggiore Terme na Emilia-Romagna. Os dois jurados estavam em evidência. Benigni na Itália com o celebrado *Só nos resta chorar* e Jarmusch nos EUA com os filmes alternativos *Permanent vocation* (1981) e *Stranger than Paradise* (1984). Desse encontro, surgiu o convite de Jarmusch para Benigni fazer parte do seu filme (WETZL, 1997, p. 110). Esta é a introdução de Benigni na indústria cinematográfica estadunidense.

A propósito, a abordagem desse encontro pode parecer sem sentido tendo em vista que *Daunbailó* não é um filme italiano e Benigni não desempenhou nenhum papel na direção e roteiro do filme. No entanto, a razão mais imediata para esta abordagem reside no fato de que, com Jarmusch, Benigni teve contato com um outro saber-fazer cinematográfico<sup>60</sup>. Ao mesmo tempo, com a participação em *Daunbailó*, a modulação do desejo do artista toscano em ser reconhecido pelo público estadunidense pode ter sido despertado ou ter tomado uma nova dimensão.

Nesse filme, Benigni interpretou um prisioneiro imigrante – camponês rústico italiano grifado por uma alegria, inspiração poética e marcante fantasia – chamado Roberto, que foi preso por matar um homem com uma bola de bilhar. Roberto, dividiu a cela com dois injustiçados: Jack e Zack. Suas desmerecidas prisões foram apresentadas na primeira parte do filme. Seguindo um plano fabulista de fuga elaborado por Roberto, os três conseguiram evadir da prisão em uma sequência de episódios fantásticos, poéticos e de tenra cumplicidade. Após a fuga, eles se depararam com um inóspito pântano na Luzziânia, onde foram flagelados pela fome, insetos e a iminência da prisão ou da morte. Fazendo uso da experiência campesina, o fugitivo italiano conseguiu capturar um coelho e eliminar, momentaneamente, a fome do

---

<sup>57</sup> CELLI, 2001, 67-72.

<sup>58</sup> WETZL in *Benigni Roberto di Luigi fu Remigio*, 1997, p. 106.

<sup>59</sup> *Down by Law*, roteiro e direção de Jim Jarmusch (1986). Interpretes: Tom Waits (Zack), John Lurie (Jack), Roberto Benigni (Roberto) e Nicoletta Braschi (Nicoletta).

<sup>60</sup> Com Jarmusch, Roberto Benigni entrou em contato com a *New Wave* de Nova York. Segundo Parigi, a *New wave* de Nova York, corresponde a um grupo de artistas independentes que realizaram suas obras fora do grande trajeto hollywoodiano (1988, p. 148-149).

grupo. Finalmente, ao escaparem do terrível pântano, os três fugitivos encontraram-se diante de uma casa isolada em uma estrada rural. Roberto adentra a residência e, como uma fábula, encontrou o amor. No interior da casa se encontrava uma jovem de nome Nicoletta, interpretada pela atriz Nicoletta Braschi, esposa do ator italiano já naquela época. Decidido a ficar com Nicoletta, Roberto se despediu dos dois companheiros que seguiram pela estrada. Um pouco adiante, Jack e Zack, tomaram caminhos distintos em um cruzamento na estrada, encerrando a narrativa fílmica que insinuava uma crítica ao sistema carcerário estadunidense, bem como uma reflexão sobre a dificuldade de viver em um mundo moderno cingido pelo trágico.

Embora o filme não seja filho direto de Roberto Benigni, o monólogo desenvolvido por Roberto no momento da captura do coelho, em que ele recordava com nostalgia os momentos da vida em família na Itália, fez com que ele criasse o próprio espaço no filme. Vejamos:

Tenho um coelho muito, muito bom! Eu sei muito bem como cozinhá-lo. Minha mãe me ensinou, minha mãe Isolina, o nome da minha mãe com rosmarinho, azeite de oliva, alho e outros segredos de Isolina [...] Antes, ela é bastante amável com o coelho, bom coelho, eu gosto desse coelhinho, que olhos desse coelho... tah! De repente o coelho está morto. Muito estranha essa mãe, minha mãe. Muito estranha, sim. Meu pai não, ele é muito forte, mas com coelho ele tem medo. Minha irmã, eu tenho uma mãe e três irmãs, Bruna, Albertina e Anna; Eu tinha uma foto de minha mãe em meu quarto, sorrindo com um coelho em uma mão e na outra [...] As vezes eu sonho com a minha mãe me chamando: “*Robertino vieni qua*, vamos”; não: Eu não quero, “vamos, vamos”. Tah! [...] Eu não sou um coelho. Sim, você é... minha mãe... mãe muito estranha, mas eu amo minha mãe, Isolina, e meu pai Gigi, e minha irmã Bruna, Albertina, Anna, minha família, e meu coelho, eu amo pegar, sonhar... eh...<sup>61</sup>.

Como afirma Nassini (1997, p. 37-38), o monólogo realizado por Benigni em *Down by law*, forneceu um nítido quadro da família camponesa italiana da época. De acordo com a proposição do método biográfico adotado por Jarmusch, o fato de o personagem de Benigni

---

<sup>61</sup> There is a very, very good rabbit! I know very well why to cook it. My mother taught me, my mother Isolina, the name of my mother, with rosmarinho, olive oil, garlic and other secrets of the Isolina [...] Before, she is very kind with rabbit, good rabbit, I like this little rabbit, what the eyes of the rabbit... tah! Suddenly the rabbit dead. Very strange mother, my mother. Very strange, yes. My father no, he's very strong but whit the rabbit he's afraid. My sister, I have one mother and three sister, Bruna, Albertina e Anna; I had a picture of my mother in my room, smiling with a rabbit in a hand and the other [...] Sometime I dream my mother that call me: “*Robertino vieni qua Robertino*, come on”; no: I don't want, “come on, come on”. Tah! [...] I'm not a rabbit. Yes, you are... my mother... very strange mother, but I love my mother, Isolina, and my father Gigi, and my sister Bruna, Albertina, Anna, my Family, and my rabbit, and I love to catch, to dream... eh... (DOWN BY LOW, 1986).

ser apresentado com o próprio nome – Roberto – e ter encontrado em Nicoletta o amor puro é uma assinatura de trazer para tela uma experiência pessoal.

A rigor, à luz de uma lógica mimética, o elemento biográfico é um ponto de partida para várias produções de Benigni após o contato com Bertolucci. A título de exemplo podemos citar o filme *O pequeno diabo*<sup>62</sup>, lançado em 1988. Essa expressão fílmica marcou o fim da parceria de Roberto Benigni com Giuseppe Bertolucci e o início da parceria com Vincenzo Cerami. Podemos dizer, ainda que apressadamente, que com *O pequeno diabo* Benigni inaugurou uma nova perspectiva do fazer comédia em sua carreira, se comparado às elaborações cômicas da época da parceria com Bertolucci.

Apresentando a narrativa fílmica de forma sintética, o cômico toscano interpretou um diabo, Giuditta, que estava encarnado no corpo de uma mulher napoletana. Giuditta foi “libertado” graças a um exorcismo, malsucedido, realizado pelo padre Dom Maurizio. Diante dessa situação, o pequeno diabo percebeu no sacerdote a pessoa responsável pela sua libertação e estabelece, quase que de imediato, uma relação de proximidade com o religioso.

Giuditta, um pouco intencionalmente, transformou a vida do sacerdote em uma tremenda desordem. Na prática, Dom Maurizio vivia uma inquietante crise interna, já que o padre era apaixonado por Patrizia. Com o desenrolar da narrativa, o demônio se revelou um ser ingênuo, inocente e doce, que se apaixonou por Nina, personagem interpretada por Nicoletta Braschi, enquanto buscava “a coisa” que as mulheres possuem. A narrativa se encerrou com Giuditta descobrindo que Nina, assim como ele, se tratava de um demônio e veio à terra para levá-lo ao seu mundo sobrenatural.

Como sustenta Vazzaz (2017, p. 26), o nome de Giuditta é uma homenagem de Benigni à tia que o salvou a vida quando ele estava se afogando em um poço nos anos cinquenta. Numa leitura que leva em consideração a tentativa de reconhecer e compreender o processo de internalização do social na forma de atos miméticos revelados em uma expressão cultural, apresentar nosso entendimento de mimese, mesmo que de forma apressada - pois não é nosso interesse aprofundarmos no âmago da discussão - torna-se tarefa necessária. Duas das mais interessantes abordagens que tem a mimese como objeto de estudo são *Vida e mimesis* (1995) e *História. Ficção. Literatura.* (2006), desenvolvidas por Luis Costa Lima. Tal perspectiva de abordagem se alicerça enquanto oposição a visão da mimese enquanto imitação.

---

<sup>62</sup> *Il piccolo diavolo* (1988), direção de Roberto Benigni e roteiro de Roberto Benigni e Vincenzo Cerami. Embora o nome de Giuseppe Bertolucci aparece no *soggetto*, seu nome não aparece como roteirista do filme.

O ato mimético, aqui, não significa repetir e imitar à luz da lógica renascentista. O ato de mimetizar é, ao contrário, o ato de reapresentar ações humanas pretéritas, levando em consideração as especificidades afetivas do criador, e as peculiaridades do tempo e do grupo contemporâneas da produção. Portanto, o ato mimético ocupa um “ponto zero”, situando-se na fronteira entre a imitação e o ato criativo. Bem assim, a mimese não se caracterizou como espelho de uma ação pretérita nem menos uma ação independente e autônoma de um indivíduo, mas, por outro caminho, criadora de novos significados de ações pretéritas.

Nesse sentido, podemos observar que, também guiado e instruído por uma competência mimética, Roberto Benigni mobilizou suas experiências de vida para construir o enredo do filme *A vida é bela*. É interessante, de imediato, termos acesso a um trecho da entrevista de Benigni a Vanina Pezzetti (2001), sobre este aspecto:

[...] meu pai esteve em um campo de trabalho, não um campo de concentração<sup>63</sup>. Em suas histórias ele não tentou me fazer reviver isso como um trauma. Ele sempre me contou essa história gentilmente e essa maneira sempre ficou guardada comigo. Quando eu estava procurando uma história esse bicho papão veio à tona, mesmo que meu pai tentou fazer com que eu não o visse. De qualquer forma, eu falo sobre isso de minha própria maneira, não como um menestrel ou um palhaço, porque eu também tenho um certo nível de sensibilidade. Você sabe, o que mais me assusta sobre o holocausto é a falta de explicação<sup>64</sup>.

Em *A vida é bela*, no momento em que a família de Guido, personagem de Roberto Benigni, estava sendo terrivelmente golpeada pelo destino nefasto da guerra, com Guido, Giosué, filho de Guido, e o tio Eliseo sendo levados para um campo de concentração nazista, o “inferno mais terrível de todos os tempos” (BENIGNI, 1999), que, como sabemos, proporcionou cenas de horrores que chocaram e ainda chocam o planeta, o protagonista, no intuito de não assustar o filho com a realidade aterradora, transformou a “realidade” da situação, em uma surpresa de aniversário programada por toda a família.

---

<sup>63</sup> Luigi Benigni fez parte do exército de ocupação italiano na Albânia. Após o armistício assinado pela Itália com os Aliados, mais de 600 mil soldados italianos foram levados para Alemanha como internos militares, e não como prisioneiros de guerra, pelos alemães. Essa definição, imposta pelos alemães, significou que os italianos não tinham direito a assistência da cruz vermelha. Luigi virou prisioneiro no campo de trabalho de Erfurt e somente retornou a Itália com o fim do conflito na Europa. Em seu retorno, Luigi voltou pesando 36 kg. (GHIAT, 2001).

<sup>64</sup> (...) my father was in a work camp, not a concentration camp. In his stories he did not make me relive it as a trauma. He Always told me about it gently and that stayed with me. When I was looking for a story this ogre came out who existed, even if my father did not let me see it. Anyway, I speak about it in my own way, not like a clown or minstrel, because I too have a certain degree of sensitivity. You know, what scares me the most about the Holocaust is the lack of na explanation. (PEZZETTI, 2001, p. 150, tradução nossa).

Devido à inquietude do filho com a atual situação, Guido, com a ajuda do tio, formulou uma fábula para Giosué: os recentes acontecimentos tratavam-se de um jogo, cujo o primeiro prêmio seria um tanque de guerra de verdade. Esta fábula, proporcionou ao filho uma vida mais amena em meio a uma conjuntura dura e cruel.

Ao chegar no campo de concentração, pai e filho foram levados de imediato para um dormitório melancólico, desadornado e malcheiroso.

**Figura 9:** Chegada de Guido e Giosué ao dormitório



Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida é bela*

Guido, na tentativa de aclimatar o primogênito, insinuou uma alegria exagerada. Entusiasmo não compartilhado por Giosué, que imediatamente solicitou a presença da mãe e desconfiou da existência do tanque de guerra.

Guido encontrou a oportunidade de convencer o filho da veracidade do jogo pueril, quando um militar alemão entrou no alojamento perguntando se havia algum italiano que falava alemão para traduzir as regras do campo aos outros prisioneiros. Imediatamente o nosso protagonista sinalizou que sabia falar alemão, apesar de não saber, absolutamente, nada de alemão.

**Figura 10:** Guido fazendo a tradução para o italiano das regras do campo



Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida é bela*

Na tradução, dentre outras coisas, ele informou que havia começado o jogo. Venceria o jogo, e conseqüentemente o prêmio, quem alcançasse mil pontos. Perderia pontos quem tivesse medo, quem chorasse, quem quisesse ver a mãe e quem demonstrasse fome e quisesse um lanche. Giosué ficou emocionalmente convencido do jogo.

O filme se encerrou com Dora e Giosué se abraçando e celebrando algo muito mais belo que os mil pontos: a vida! Ao mesmo tempo, uma voz *over* anunciava: “Esta é minha história. Do sacrifício que o meu pai fez. E esse foi o presente que ele me deu”. Guido morreu no campo de concentração. Entretanto, alcançou seu principal desafio, qual seja: salvar a vida e a mente do seu filho. Talvez ainda mais penetrante seja o fato de Guido fazer gerar esperança, mesmo experienciando o máximo do horror.

O que acabamos de ver explicita como as imagens de memória, sedimentada como estrutura de personalidade, pode nos auxiliar a descortinar as configurações formadas pelos indivíduos em suas interações. Inspirado pela memória familiar, uma memória da infância de Roberto Benigni, o filme foi construído sobre uma memória de vida do menino Giosué, assim como a de Roberto, uma memória de infância.

O processo de sedimentação da estratégia de um saber-fazer alicerçado na evocação de experiências vividas na infância e adolescência do comico toscano pode ser identificado, também, no discurso proferido, por ele, no Oscar. No espaço da celebração, no momento mais

emblemático de sua carreira, ele agradeceu aos pais por terem lhes dado o melhor presente, a pobreza<sup>65</sup>.

Voltando aos nossos instrumentos de investigação sobre as (re)significações das memórias de Roberto Benigni, estratégia muito utilizada e apresentada à Roberto Benigni por Giuseppe Bertolucci, voltamos o nosso olhar sobre as vestimentas de Guido em *A vida é bela*. É preciso admitir que a indumentária usada pelo protagonista produz, também, uma insinuação às origens e referências cinemáticas de Roberto Benigni. Inspirados pela argumentação do personagem Taccone, do filme *O monstro*, de que “a roupa deve narrar a história de quem a usa”<sup>66</sup>, e que liga-se igualmente à afirmação de Clara Tosi Pamphili em *Danilo Donati e la sartoria Farani, Trame di Cinema: costumi dal film di Citti, Faenza, Fellini, Lattuadaaaa, Pasolini e Zeffirelli* (2014) a respeito da relação entre as roupas de um personagem com as memórias dos produtores de um filme, apontamos as roupas demasiadamente largas e compridas do personagem Guido<sup>67</sup>, similar ao estilo de roupas adotadas pelo personagem Carlitos de Charles Chaplin, como uma referência direta do ponto de partida dos personagens criados por Roberto Benigni, a saber, a origem campesina e os aprendizados adquiridos por dentro do campo cinematográfico.

Outro exemplo que apresenta o filme *A vida é bela* articulado com a capacidade de Roberto Benigni condensar suas referências é a cena em que Guido iniciou a fuga do campo de concentração. Como assinalou Piovani (2014, p. 51), Guido saudou seus companheiros com uma espirituosa frase característica do mundo campesino: “Tchau Bartolomeu... nos vemos em Viareggio! Faremos uma sociedade... fundaremos uma fábrica de bigorna!”<sup>68</sup>.

Os termos em que é colocada a abordagem reflexiva, adotada até o momento, dão uma ideia de que as referências biográficas ou autobiográficas, usualmente utilizadas por Benigni, foram formuladas para além das análises do ato criador autônomo. Ao rever a trajetória artística de Benigni, começamos a compreender que suas criações estão articuladas, também, com uma anterioridade de conhecimentos socialmente desenvolvidos. Uma das principais contribuições para este tipo de interpretação, que toma um objeto cultural como uma

---

<sup>65</sup> “Grazie ai miei genitori per avermi dato il dono più grande, la povertà” (*La Repubblica*, 24 de março de 1999 e *La Stampa*, 23 de março de 1999).

<sup>66</sup> Taccone: Per me l’abito deve narrar la storia di chi lo porta (BENIGNI; CERAMI, 1994, p. 143). O personagem Taccone, interpretado por Michel Blanc em *Il monstro*, é o médico psicanalista responsável por estudar a mente e o comportamento de Loris, o suposto serial-killer interpretado por Roberto Benigni.

<sup>67</sup> Essas roupas, largas e cumpridas, correspondem aos trajes usados pelos artistas de rua nos festivais de bufonaria carnavalesca do período medieval. (TOSCHI, 1955, p. 273).

<sup>68</sup> Ciao Bartolomeo... ci si vede a Viareggio! Si fa una società... si mette su um’azienda di incudini! (BENIGNI; CERAMI, 1998, p. 178).



expressão orientada por um fundo de reserva social, encontram-se em *Teoria simbólica* quando, Elias, declara:

“Não é compatível, por exemplo, que o modelo de uma relação sujeito-objecto segundo a qual a imagem de um sujeito é padronizada com base na premissa de que os indivíduos adquirem o conhecimento por si sós como sujeitos totalmente independentes sem qualquer dependência em relação a gerações anteriores” (ELIAS, 2002, p. 118).

A arguição do Elias denota que o conhecimento de um saber-fazer é oriundo de um processo de aprendizagem da humanidade, numa condição de fluxo, e não de um conhecimento individual, partindo de um ponto preambular e isolado. Nesse sentido, não conseguimos conceber a produção do nosso objeto cultural que não seja passando pelo que Roberto Benigni faz com uma anterioridade de conhecimentos socialmente desenvolvidos. Assim, a força criativa de Roberto está no que ele faz com as suas referências.

#### 2.1.1.2 *Ao sul do corpo: referências de uma matriz campesina e influência rabelaisiana*

Indo mais cautelosamente em busca da compreensão das matrizes referenciais de Benigni, delinearemos, especialmente, os temas e o linguajar usado no monólogo, no filme *Berlinguer ti voglio bene* e nas séries televisivas oriundas do monólogo, pois acreditamos que estes pontos sejam um eco direto das experiências vividas e dos saberes incorporados por Roberto Benigni na relação com Bertolucci e que, portanto, terão repercussão em *A vida é bela*. Na primeira parte da peça, Cioni, um jovem solitário e antissocial – ex-camponês, e agora sub-proletário – direcionou suas frustrações com o mundo ao seu pai, Gaspare. Mais que qualquer outro, Gaspare foi quem mais sofreu com a raiva de Cioni em não alcançar sucesso em suas tentativas de copular. Coube a Mario, portanto, realizar suas necessidades sexuais no banheiro, que, por sinal, estava quase sempre ocupado por Gaspare, devido aos desarranjos intestinais.

Assim, o monólogo tem início com Cioni querendo entrar no banheiro ocupado por seu pai. As palavras proferidas por Cioni (cagar e mijar, entre outras) exprimem perfeitamente o caráter ácido, grotesco e popular do monólogo. A desilusão com relação à possibilidade de minimizar suas necessidades sexuais no banheiro provocou uma reação por parte de Cioni Mario que reverbera uma vinculação material campesina, sobretudo por meio de um impulso fisiológico que fundamenta a construção de um arquétipo cômico ácido contra a autoridade -

neste caso, a autoridade do pai. Um exemplo que convergiu com essa linha de abordagem é a agressão feroz contra Gaspare:

Então pai! O que sai? Você me dá nojo sempre trancado aí dentro, isso já dizia a mamãe [...] mas por que você não vai ao inferno, você aluga a privada e fica o quanto você quer, digo a você que nunca escutou, olha cago aqui na cozinha [...].

Se te ocorresse um câncer, te ocorresse um acidente, se você explodisse, você não compreende nada. [...] acidenta a tua mãe, a tua raça e teus irmãos [...] que você encontre os fascistas sozinho à meia noite, eles te confundissem com Togliatti<sup>69</sup> e te enchessem de pancada! Que percebessem o erro e dissessem: nos desculpe! (BENIGNI; BERTOLUCCI, p 144-145)<sup>70</sup>.

Há uma observação importante sobre o monólogo: a promoção do estabelecimento de referências constantes e progressivas aos excrementos. A partir do monólogo, as referências aos excrementos vão ganhando, nos trabalhos posteriores de Benigni, contornos cada vez mais explicativos acerca do propósito e significado da existência humana, constituindo uma persona grotesca. Podemos identificar a progressiva sedimentação desta característica no filme *Berlinguer ti voglio bene*. Os amigos – Cioni Mario, Buio, Gnorante e Bozzone – iniciaram um diálogo que resultou em uma definição do ciclo e importância das fezes para a humanidade:

Gnorante – comer, comer pouco, mas defecar, eh...

Buio – Certamente, o resto de nós, camponeses sempre com as mãos na merda...

Buio – Por que, o que tem de mal?

Cioni – Que é merda...

Gnorante – Sim, mas a merda antes de tornar-se esta última, era frango, presunto, biscoitos...que se transforma no corpo do homem, quando este janta, em outro aspecto, que é aquele...

Cioni - ...da merda... Não, Gnorante, o belo da merda é que... que esta merda, desculpe o termo, que o homem bota pra fora como excremento, serve para fazer crescer outra merda comestível que, por sua vez, se tornará merda não comestível que será usada para fazer crescer outra merda comestível e assim por diante...

Bozzone – ... em suma, se come pra cagar e se caga pra comer...<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> Palmiro Togliatti (1893-1964), político e dirigente do Partido Comunista Italiano (*Corriere della sera*, 22 de agosto 1964).

<sup>70</sup> O babbo allora” O che vien’ fuori? Tu fai schifo sempre chiuso lí dentro di già lo diceva anche la mamma (...) ma perché tu non vai all’ inferno tu t’affitti un gabinetto e ci stai quanto tu voi, dico a te che m’hai sentito guarda caco qui in cucina (...)

Ti venisse um cancro ti venisse um acidente tu scoppiassi sul momento tanto tu ‘un capisci niente. (...) accidenta a la tu’ mamma la tu’ razza i tu’ fratelli (...) tu incontrassi i fascisti da solo a mezzanotte ti scambiassero per Togliatti e ti riempissero di botte (BENIGNI; BERTOLUCCI, 1992, p. 144-145, tradução nossa).

<sup>71</sup> Gnorante – mangiare, mangiare poco, ma cacare ci siamo, eh...

Buio – Certo noialtri contadini, sempre con le mani nella merda...

Outro exemplo sintomático da construção desse arquétipo cômico grotesco é a música *L'inno del corpo sciolto*, de autoria de Roberto Benigni e que está presente no espetáculo teatral *Tudo Benigni*<sup>72</sup>, dirigido por Giuseppe Bertolucci em 1983. Em suma, o espetáculo, que narrou a *tour* de Benigni pelos palcos italianos com o monólogo *Mario de Cioni filho de Gaspere fu Giulia*, consistiu em um questionamento sobre a inconsistência dos dogmas cristãos, enfatizando, especialmente a subordinação das mulheres na tradição bíblica<sup>73</sup>. A rigor, no entanto, o retorno ao personagem Mario Cioni, possibilitou à Benigni um regresso ao tema da cultura campestre, preocupação compartilhada com muitos diretores que ele trabalhou. Vejamos um trecho da música que sugestiona a vinculação de Benigni à uma matriz campesina:

E este é o hino do corpo solto  
 que pode cantar somente quem caga muito  
 se vos surpreende a reação, é estranha  
 porque cagar, sobretudo, é coisa humana  
 Nós nos despertamos e de manhã  
 o corpo sonha sobre a privada  
 os membros repousam em meio ao horto  
 e este é o hino, o hino sim, do corpo solto.  
 Nos chamam de desprezíveis, feios e nojentos  
 mas não somente por aqueles invejosos que têm prisão de ventre  
 mas o corpo é alegre, o olhar é puro  
 nós somos aqueles que cagaram com certeza.  
 Limpar o cu dá alegrias infinitas  
 com folhas de abóbora de acelga ou de videira  
 portanto, caguem porque é demonstrado  
 limpe-se o cu depois de ter cagado.  
 Viva as latrinas, sejam benditas,  
 viva os banheiros e as privadas,  
 viva os campos que serão adubados  
 viva a merda e quem tem vontade de cagar.  
 O bonito da gente é que nos aborrecemos muito,  
 nos acalmamos somente depois de evacuar e encher um balde.  
 Querem regê-la por uma temporada  
 e com a merda, depois, fazer a revolução.

---

Gnorante – Perché, che c'è di male?

Cioni – Che l'è merda...

Gnorante – Sí, ma la merda, prima di diventare quest'ultima, l'era pollo, prosciutto, biscotti...che pigliano, nel corpo dell'omo che há cenato, um altro aspetto, che l'è quello...

Cioni - ...della merda... No, Gnorante, il bello della merda l'è qui... che questa merda, scusa il termine, che l'omo butta via in rifiuto serve per fa' crescere altra merda mangiabile che a su' vorta diventerà merda non mangiabile che riverrà usata per rifà crescere la merda mangiabile e via e via...

Bozzone - ...insomma, si mangia per cacare e si caca per mangiare... (BENIGNI; BERTOLUCCI, 1992, p. 96-97, tradução nossa).

<sup>72</sup> Em 1986, o espetáculo foi adaptado, em espécie de documentário, para o cinema (*Tuttobenigni*, 1986).

<sup>73</sup> Roteiro da peça em BENIGNI; BERTOLUCCI (1992).

Cheios de merda vamos trabalhar  
 depois, de repente, se faz aquilo que quiser  
 e quem te diz de fazer isto ou aquilo,  
 nós cagamos em cima e o cobrimos até o cérebro.  
 Cagão cagão cagão fedorentão  
 A merda que sai de mim derrama sobre você<sup>74</sup>.

Nesse caso, é promissor, para o nosso estudo, o interesse de Benigni em converter para o personagem Cioni Mario às referências do seu passado por meio de uma chave grotesca e popular, matéria-prima sistematizada e organizada por Giuseppe Bertolucci. Podemos notar que o jogo linguístico desenvolvido na música não é, em momento algum, vulgar. Ele é um jogo, ao estilo carnavalesco, que celebra e humaniza as funções corpóreas. Desta forma, a máscara cômica de Benigni, nesse momento, tem por característica, o deslocamento progressivo de portar outros saberes, exclusivo de um tempo lontano, qual seja: o poeta medieval da praça pública.

Essa informação traduz a tendência de uma vinculação rabelaisiana à persona cômica de Benigni. Recorremos, portanto, a Bakhtin para registrar a vinculação dos camponeses medievais com o que ele chama de “vocabulário da praça pública”. Em sua investigação sobre o sistema de imagens da cultura cômica popular, denominado por ele de “realismo grotesco” e que foi, segundo Bakhtin, traduzida por Rabelais nas obras *Gargântua e Pantagruel*, o pensador russo afirma:

“As imagens referentes ao princípio material e corporal em Rabelais (e nos demais autores do Renascimento) são a herança (um pouco modificada, para dizer a verdade) da cultura cômica popular, de um tipo peculiar de imagens e, mais amplamente de uma concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente das culturas dos séculos posteriores” (BAKHTIN, 2013, p. 16-17).

---

<sup>74</sup> E questo è l'inno/del corpo sciolto/lo può cantare solo chi caca di molto/se vi stupite la reazione è strana/perché cacare soprattutto è cosa umana/Noi ci svegliamo e dalla mattina/il corpo sogna sulla latrina/le membra posano in mezzo all'orto/è questo l'inno, l'inno sì, del corpo sciolto./Ci hanno detto vili, brutti e schifosi/ma son soltanto degli stitici invidiosi/ma il corpo è lieto, lo sguardo è puro/noi siamo quelli che han cacato di sicuro./Pulirsi il culo dà gioie infinite/con foglie di zucca di bietola o di vite/quindi cacate perché è dimostrato/ci si pulisce il culo dopo aver cacato./Evviva i cessi, sian benedetti/evviva i bagni, le toilettes e i gabinetti./evviva i campi da concimare/viva la merda e chi ha voglia di cacare./Il bello nostro è che ci si incazza parecchio./ci si calma solo dopo averne fatta un secchio./la vogliam reggere per una stagione/e con la merda poi far la rivoluzione./Pieni di merda andremo a lavorare/e tutto a un tratto si fa quello che ci pare/e a chi ci disse te fai questo o quello./gli cachiamo addosso e lo copriam fino al cervello./Cacone merdone stronzone puzzone/la merda che mi scappa si spappa su di te!!! (GIUSTI, 1996, p. 101-102, tradução nossa).

A identificação, segundo Bakhtin, do realismo grotesco com os excrementos é acompanhada pelas referências ao sexo, ao questionamento das autoridades e da cultura oficial. Apesar da aparência vulgar, a liberdade da palavra corresponde a uma fisiologia popular e campesina que traz para o centro todas aquelas coisas do cotidiano humano e que foram julgadas como espúrias e estranhas pela cultura oficial ao longo do processo civilizador. Percebemos, portanto, um aspecto essencial da constituição da persona artística de Benigni, pelo menos em seus primeiros trabalhos, sob a orientação de Giuseppe Bertolucci: a hierarquização das propriedades substanciais e elementares do grotesco.

É nesse sentido que esse trabalho se correlaciona com a arquitetura analítica eliasiana. Quando o ator compartilhou com diretor o desejo de fazer um texto autoral – o monólogo – ao estilo de Dostoiévski, Bertolucci o interpelou: “por que não escreve uma coisa rabelaisiana sobre teu passado?”<sup>75</sup>, estimulando-o a fazer algo mais vinculado ao realismo grotesco. Essa consideração, aparentemente simples, encontra um lugar confortável numa análise que toma um indivíduo integrado em um universo de conhecimento resultante das experiências de muitos outros indivíduos. Ao internalizar o humor da parte sul do corpo na forma de *habitus* em suas performances artísticas, percebemos um traço básico do esquema eliasiano: a necessidade de tentar compreender as expressões culturais a partir das interpenetrações realizadas pelos seus criadores na complexa teia de relacionamentos.

Desta maneira, a constante evocação à obscenidade, traço característico do personagem Cioni Mario, está estreitamente ligado a internalização e mobilização de saberes previamente estabelecidos. A fisicalidade, enraizada pelo humor da parte de baixo do corpo, artisticamente falando, que estava presente na vida de Benigni desde a atuação enquanto poeta da praça, tornou-se mais latente com a leitura rabelaisiana sugerida por Bertolucci. Vejamos alguns exemplos deste processo inerente a cultura popular que reverbera a essência da comicidade do artista toscano. No monólogo, Cioni elaborou uma digressão sobre o sexo com o seu único amigo, Gommone, seu próprio pênis:

Ecco: o que seria do homem sem esta coisinha, hein? Gommone? Grande pequenino grande pequenino...disse: masturbação demais! Masturbação demais uma ova... pego um ônibus e já o movimento mesmo o faz levantar

---

<sup>75</sup> “perché non scrivi una cosa appunto rabelaisiana sul tuo passato?” (Benigni in Stefania Parigi, 1988, p. 166). Na mesma entrevista, Benigni explanou que vinha contando a Giuseppe Bertolucci as histórias sobre sexo e religião da província onde viveu. Histórias sobre sexo coletivo com as abóboras, masturbação e aventuras.

[...] mas para mim a boceta é a coisa mais bela que possa ter hoje na Itália<sup>76</sup> (p. 142).

Neste momento, a teia de relações adquire contornos mais claros. Cioni, ao estilo de Rabelais, vincula o supralunar ao sublunar. Em outros termos, Cioni comunica todas as suas tensões e contradições de vida à luz do plano corpóreo, o que pode ser visto também em *Berlinguer ti voglio bene*, especialmente quando Cioni entrou na casa de dança *Club del liscio*. No interior da casa, o jovem visualizou uma mulher solitária em uma mesa, e no entorno, vários homens a cortejá-la. Sequencialmente, todos foram rejeitados pela bela moça. Cioni, observando a situação, pegou uma garrafa de refrigerante e entrou no banheiro. No reservado, ele posicionou a garrafa dentro da calça simulando o seu falo. Em seguida, Cioni se dirigiu a mesa da supracitada mulher, que, a um só tempo, fitou o “falo” do jovem e insinuou um olhar recíproco de impulso sexual.

**Figura 11:** Cioni estabelecendo contato com a moça



Fonte: Fotograma extraído do filme *Berlinguer ti voglio bene*

Essa referência ao corpóreo, note-se, não são ditas apenas por Cioni e seus amigos. Essa forma de comunicar o mundo constitui parte integrante dos personagens do filme. Basta tomarmos Fúrio, o homossexual que reduz sua condição a um buraco<sup>77</sup>. O amigo Bozzone, inicialmente ateu, vai reconhecer a existência divina a partir de uma experiência sexual bem-sucedida,

<sup>76</sup> Ecco: cosa sarebbe l'omo senza questo oggettino, eh? Gommone? Grosso piccino grosso piccino... disse: troppe seghe! Troppe seghe una sega... monto in autobus e di già il movimento stesso lo fa rizzare [...] ma per me la fica è la cosa piú bella ci possa essere in Italia (BENIGNI; BERTOLUCCI, 1992, p. 142, tradução nossa).

<sup>77</sup> O episódio em questão será detalhadamente discutido no próximo capítulo.

Cioni... veja, com ela eu me encontro bem não só pelo ato... material... também esta manhã na igreja, ela se levantou para fazer a comunhão... enquanto pegava a hóstia, levantei para olhá-la...depois eu disse: mas se é verdade que eu com essa mulher posso dormir, foder, comer, tocar todos os dias, sempre juntos, então é também verdade que existe um Deus [...] <sup>78</sup>.

Inclusive, o representante da instituição religiosa dialoga com Cioni no plano material e com uma linguagem vulgar. Vejamos:

Mario! Te viesse uma paralisia no saco... vem aqui! Mas você viu Ennio? Primeiro era vesgo, depois marturbação, que o fez engessar uma perna... Se masturba, um belo dia você vai se masturbar, depois um pouco mais e um outro dia você não encontrará mais nada... será consumido... você viu a sua mãe? Masturbação, masturbação, um dia mais nada! Você tem que parar, parar, parar, paraaar!! <sup>79</sup>

Um outro exemplo para nos ajudar a descortinar a vinculação da maneira de Cioni ver e comunicar o mundo a partir de uma visão de mundo física é a quantidade de palavras que ele fala quando imagina que sua mãe estava morta. Todo o episódio tratava-se de uma brincadeira de péssimo gosto dos seus amigos <sup>80</sup>. Como sugere Celli (2001), neste momento de explosão emocional, Mario, em um frenesi de palavras <sup>81</sup> desconexas, rebaixou tudo o que é humano a todos os orifícios possíveis em relação a baixeza humana.

...a merda da porca [...] da boceta com as tripas dos bezerras nas coxas da esposa com os tetas cheias de mijo...na boca que exala o fedor dentro do corpo dos testículos que lhe enche o saco... muitas masturbações com o caralho, muitos caralhos dentro do cu na mamada da mamãe [...] mas se você está morta e eu estou vivo... Você está no inferno, no fogo, e eu estou no mundo, na água... Você com o calor do diabo e eu com o frio de Deus (BENIGNI; BERTOLUCCI, 1992, p. 68-70) <sup>82</sup>.

<sup>78</sup> Cioni... vedi, con lei mi son trovato bene non solo per l'atto... materiale... anche stamani in chiesa, lei s'è alzata per fare la comunione... mentre pigliava l'ostia, mi s'è rizzato a guardalla... poi mi son detto: ma se è vero che io con questa donna ci posso dormire, trombare, mangiare, toccare tutti i giorni, sempre insieme, allora è anche vero che c'è un Dio (...) (BENIGNI; BERTOLUCCI, 1992., p. 140, tradução nossa).

<sup>79</sup> Mario! Ti venisse una paralise ai coglioni... vien' qua! Ma l'hai visto Ennio? Prima l'era guercio, poi tira tira seghe, gli hanno ingessato anche una gamba... Tira tira seghe, um bel giorno tu vai pe' tiratenne un'altra e tu 'un ci trovi piú niente... e si consuma... l'hai vista la tu' mamma? Tira, tira seghe 'um ci há piú nulla! La devi smette, smetti, smetti, smetilaaaa!! (ibid., p. 92, tradução nossa).

<sup>80</sup> As brincadeiras pesadas, ou antes de péssimo gosto, é uma tradição na cultura artística italiana, especialmente na Toscana. Estas piadas zombeteiras são marcadamente interessantes, ao nosso texto, quando lembramos de episódios embaraçosos envolvendo o personagem Calandrino e seus amigos Bruno e Buffalmacco, nas novelas do *Decameron* de Boccaccio.

<sup>81</sup> Como sublinha Parigi (1988), o modo de falar disparado, como um acrobata da palavra, é uma máscara verbal dos bufões da praça.

<sup>82</sup> ... la merda della maiala [...] della fica coi budelli dei vitelli nelle cosce della sposa com le poppe pien di piscio... nella bocca che gli puzza dentro il corpo dei coglioni che gli scoppian sulle palle... troppe seghe dentro il cazzo, troppi cazzi dentro il culo nel pompino della mamma [...] Ma se tu se' morta e io son vivo... Te tu sei

Este jogo linguístico, que Tullio Kezich denominou de “léxico genital”<sup>83</sup>, assim como os outros trechos do filme supracitados, aparentemente incoerente, sinaliza o ponto de partida de Cioni. Ele indica as suas origens: campesina, com muitas referências aos excrementos humanos e animais; a vinculação aos artistas de praça, que tem como tradição o uso do vocabulário vulgar, e a influência rabelaisiana, por sua ênfase no corpóreo seguindo o arquétipo do bufão da praça.

Como não poderia deixar de ser, toda essa carnavalização da palavra constrói, propriamente, uma afinidade com os discursos contra as ordens estabelecidas. Deste modo, esse universo que rebaixa o oficial e o sagrado para o plano material, passou a constituir o personagem grotesco de Roberto Benigni nos primeiros anos de carreira. Em outros termos, as vinculações habituais ao realismo grotesco transformam-se em signos distintivos da dramaturgia de Benigni. Jogar com o sagrado passou a ser uma constante em seus trabalhos.

Um exemplo dessa ocasião é a cena que Cioni, em *Berlinguer ti voglio bene*, perdeu um jogo de cartas para o amigo Bozzone. Como o jogo era apostado e Cioni não tinha nenhuma *lira* no momento, ele prometeu pagar quatro mil *liras* a Bozzone, o vencedor, dentro de quinze dias. Bozzone, por sua vez, exigiu o pagamento imediato. O que se seguiu pode ter sido considerado um dos motivos para as pesadas críticas do movimento feminista ao filme. Em troca do perdão da dívida, Cioni aceitou que Bozzone transasse com a sua mãe. Diante do acordo, Bozzone se apresentou à noite na casa de Cioni para receber o prêmio do jogo e consumir o combinado. Diante da situação, Cioni optou por sair de casa para não presenciar o decorrer dos fatos.

Finalmente em casa, já com o dia claro, o jovem Mario encontrou sua mãe, atipicamente sorridente, afetuosa e bem apresentável. Para perplexidade de Cioni, o amigo Bozzone também estava transformado. Desde então, Bozzone passou a acreditar em um Deus<sup>84</sup>, chegando a estabelecer um diálogo com Mario a fim de convencê-lo sobre a existência divina:

Bozzone – Cioni... Deus existe...  
 Cioni – Não...  
 Bozzone – Sí.  
 Cioni – Porquê?

---

all’ inferno, nel foco e io son nel mondo, nella acqua... Te co’ il caldo de il diavolo e io co’ il freddo de Dio. (BENIGNI; BERTOLUCCI, 1992, p. 68-70, tradução nossa).

<sup>83</sup> Ver *Il trionfo di Benigni: Roberto, per i amici Oscar in Sette (Corriere della serra)*, 27 de dezembro de 1998, p. 70.

<sup>84</sup> Em sua primeira abordagem sobre Deus no filme, Bozzone transmitiu a descrença na existência divina.



Bozzone – Porquê... sim...  
 Cioni – Como?  
 Bozzone – Veja, Cioni... a casa foi construída pelo morador... e o morador quem o criou?...  
 Cioni – O pai do morador...  
 Bozzone – E o pai do morador?  
 Cioni – O pai do pai do morador...  
 Bozzone – Certamente... e o pai do pai do morador foi criado pelo pai do pai do pai e assim por diante... até o pai do primeiro morador, mas o pai do primeiro morador quem o criou? ... Deus.  
 Cioni – Não...  
 Bozzone – Sim...  
 Cioni – E Deus quem o criou?  
 Bozzone – Não se preocupe... Deus...<sup>85</sup>

Com efeito, esse exemplo parece aludir a dimensão contestadora às instituições na persona artística de Benigni. A um só tempo, essa cena estabeleceu uma provocação a condição feminina, a instituição da maternidade – considerada sagrada na Itália – e uma contestação da existência divina. Em se tratando do uso da blasfêmia, para muitos mesmo um abuso, a contestação do sagrado fez Benigni ser bastante contestado na Itália, mas, apesar de tudo, acabou integrada aos seus trabalhos posteriores como sendo a marca de suas raízes coadunadas com uma tradição antiga, aquela que Parigi (1988) denomina de “bufão da praça”.

Não seria necessário, no entanto, registrar todas as inquietações com relação ao sagrado nos trabalhos de Benigni. Basta lembrar alguns episódios que marcaram Benigni como um ator polêmico, inquieto e perigoso para interpretar temas considerados sagrados. Em 1980, ele apresentou, em San Remo, o *XXX Festival della Canzone Italiana*. No festival

---

<sup>85</sup> Bozzone – Cioni... Dio esiste...

Cioni – Nooo...

Bozzone – Sí.

Cioni – Perché?

Bozzone – Perché... sí...

Cioni – Come?

Bozzone – Vedi, Cioni... la casa l’há costruita il muratore... e il muratore chi l’há costruito?...

Cioni – Il babbo del muratore...

Bozzone – E il babbo del muratore?...

Cioni – Il babbo del babbo del muratore...b

Bozzone – Certamente... e il babbo del babbo del muratore l’há costruito il babbo del babbo del babbo e via a via... fino al babbo del primo muratore chi l’há costruito? ...Dio.

Cioni – Nooo...

Bozzone – Sí...

Cioni – E Dio chi l’há costruito?

Bozzone – Non ti preoccupare... Dio...” (BENIGNI; BERTOLUCCI, 1992, p. 132-133, tradução nossa).

Benigni contou a piada do “Wojtylaccio”<sup>86</sup>, que lhe rendeu críticas por diversos setores da sociedade italiana. (Borsatti, 2002, p. 36).

Em *O olho do papa* (1980)<sup>87</sup> de Renzo Arbore, Benigni realizou um monólogo sobre o juízo final que inquietou a instituição da Igreja Católica, pois ao misturar o sagrado e profano, passado e atualidade, ele reproduziu o caos carnavalesco:

Eu tenho pensado sobre este Juízo Final. Como vai fazer isso? Eh? Como vai? Como vai dividir? Por categorias? Ali os pintores, lá os que colocam papéis de parede, aí os desempregados, aqui os eletricitas, aqui abaixo as manicures... Ou por idade? Aqueles depois de Cristo de um lado, aqueles antes de Cristo de outro. Aqueles antes de Cristo não poderiam saber... justo? Certamente deve ser um trabalho fazer o Juízo Final. Todos estarão lá, os assírios-babilônicos todos juntos com os americanos, os egípcios junto com os tabaqueiros, as lavadeiras com os fenícios. E o que significa as lavadeiras com os fenícios? Boh! Eu sou um fenício. Eu lavadeira. Prazer. Todos juntos, todos unidos. Pensa Átila. Átila se encontra com alguém. Eu sou Átila e o senhor? Eu tinha um posto de gasolina na Via del Corso. E qual seria? Super Extra... Os faraós! Se encontra um faraó. Sou um faraó e o senhor? Eu era lateral da Sampdoria. Você era um lateral? Da Sampdoria. E eu sou o faraó. E em que time você joga? Sou egípcio. O Egito era que série? Nós estivemos na série A, nós estivemos. Eu sou egípcio... faraó. Mas que série, qual time? Quem estava no seu time? Então, Tutancâmon, um faraó<sup>88</sup>.

À medida que aumenta o conhecimento dos trabalhos do artista toscano, torna-se cada vez mais possível colocar os temas considerados sagrados e seus contrassensos, geradores de efeitos cômicos, como uma raiz da máscara cômica de Benigni fundamentada em uma matriz

<sup>86</sup> A piada faz referência a Karol Józef Wojtyła, o conhecido papa João Paulo II. Na língua italiana, o sufixo (accio), corresponde ao aumentativo de um nome. Ao brincar com o nome do papa, Benigni se tornou uma figura bastante contestada e polêmica para a comunidade católica (ARAGOZZINI, 1990).

<sup>87</sup> *Il pap'occhio* roteiro de Renzo Arbore e Luciano De Crescenzo e direção de Renzo Arbore (1980). *O olho do papa*, uma ficção cômica que narra a criação da TV do vaticano, foi bastante criticado por desrespeitar a religião. Justamente por isso, o filme nunca foi exibido na televisão aberta. Embora o personagem de Roberto Benigni não seja o principal personagem, sua interpretação como o pintor Judas restaurando a famosa imagem do “Juízo final”, abre espaço para a verbalização de um monólogo sobre o juízo final que cria um espaço próprio dentro do filme de Arbore. (Mininni, 2011, p. 24).

<sup>88</sup> Ci ho pensato spesso a questo Giudizio Universale. Come farai? Eh? Come va? Come li dividi? Per categoria? Di lì gli imbianchini, là quelli che mettono carte da pariti, là i disoccupati, qui gli elettricisti, qui sotto i manicure... Oppure per età? Quelli dopo Cristo da una parte, quelli avanti Cristo da un'altra. Quelli avanti Cristo non potevano sapere... giusto? Certo deve essere un lavoraccio fare il Giudizio Universale. Ci sono tutti, gli assiro-babilonesi tutti insieme agli americani, gli egiziani insieme ai tabaccai, le lavandaie con i fenici. E che significano le lavandaie con i fenici? Boh! Io sono un fenício. Io lavandaia. Piacere. Tutti insieme, tutti uniti. Pensa Attila. Attila s'incontra con uno. Sono Attila e lei? Io ci avevo un distributore di benzina in via del Corso. E che sarebbe? Super Extra... I faraoni! Un faraone che s'incontra. Sono un faraone e lei? Io ero terzino della Sampdoria. Era un terzino? Della Sampdoria. E io sono il faraone. E in che squadra gioca? Sono egiziano. L'Egitto che serie era? Noi siamo stati in serie A, siamo stati. Io sono egiziano... faraone. Ma che serie è, che squadra? Chi c'era nella tu'squadra? 'Un so, Tutankamen, un faraone (O olho do papa, 1980, tradução nossa).

campesina. Em *TuttoBenigni* (1983), a releitura dos sete pecados capitais é um exemplo de como os temas sagrados são mobilizados por Benigni:

Os sete pecados capitais são: Ira, Luxúria, Inveja, Soberba, Gula, Inveja, Preguiça, ... Avareza... uhm! Eu não conseguia pensar nisso.

Agora, Deus, na confusão do momento não percebeu que estes sete pecados capitais Ele tem todos os sete na íntegra, realmente, todos os sete!

A Soberba: se tem um mais soberbo que ele: “Eu sou Deus, o ser perfeito, mais poderoso, onipresente, comparado a mim Nembo Kid é um imbecil, Buda não chega no meu calcanhar [...]”.

A Ira! Se tem um que fica mais furioso do que ele, pessoal! De manhã à noite não há um momento que esteja calmo: Adão e Eva levaram uma maçã. “Eeeeh! Fora da minha casa! Você vai dar à luz com dor! Você vai trabalhar com suor!” Por uma maçã? Eu te pago [...].

A Luxúria? Agora não quero entrar em assuntos privados, mas cinco bilhões: todos seus filhos! Deixamos isso para lá!

A Avareza? Se houver um mais avarento, rapazes! Além disso, o povo favorito são os judeus: ele prometeu-lhes um pedaço de terra há três mil anos, ele não dá a eles! “Moisés, como te disse? Promessa”.

A Preguiça! Pessoal, se tem um mais preguiçoso que ele! É propriamente a preguiça em pessoa, foi uma eternidade sem fazer nada! Antes de fazer o mundo não fez nada! Mas não um dia, uma eternidade! Depois, um dia, deitado, decide de fazer o mundo. E o sétimo dia: repouso! Desde então, ninguém mais o viu!<sup>89</sup>

O que podemos depreender desses exemplos é que eles corroboraram seguramente para a sistematização de um ceticismo em relação à figura de Roberto Benigni trabalhar com o tema do holocausto. Deste modo, talvez, isso explique a razão da consultoria de Marcelo Pezzetti, Nedo Fiano e Scholmo Venezia<sup>90</sup> na produção do filme *A vida é bela*, já que o holocausto, enquanto assunto “sagrado”, foi condicionado a ser narrado, apenas, por uma

<sup>89</sup> I sete vizi capitali sono: Ira, Lussúria, Invidia, Superbia, Gola, Accidia, ... Avarizia... uhm! Non mi veniva in mente.

Ora Dio nella confusione del momento non si è acorto che questi sete vizi capitali Lui ce li há tutti e sete in pieno, veramente, tutti e sete!

La Superbia: se c'è uno più superbo di lui... “Io son Dio, l'essere perfettissimo, potentissimo, in ogni luogo, in confronto a me Nembo Kid è un imbecille, Budda lo piglio di tacco [...]”.

L'Ira! Se c'è uno che s'incazza più di lui, ragazzi! Dalla mattina alla sera non c'è un momento che è calmo: già all'inizio Adamo ed Eva gli presero una mela. “Eeeeh! Fuori di mia casa! Te partorirai con dolore! Te lavorerai con sudore!” Per una mela? Te la pago [...].

La lussúria? Ora non voglio entrare in fatti privati, però cinque miliardi: Lasciamo perdere!

L'Avarizia. Se c'è uno più avaro, ragazzi! A parte che il suo popolo prediletto sono gli ebrei: gli há promesso un pezzo di terra; son tremila anni, non gliela dà! Mosè, come ti dissi? “Promessa”.

L'Accidia! Ragazzi, se c'è uno più pigro di Lui! È proprio la pigrizia in persona, è stato un'eternità senza fare niente! Prima di fare il mondo non há fato niente!! Ma non un giorno, un'eternità! Poi, un giorno, sdraiato, decide di fare il mondo. E il settimo giorno: riposo! Da allora non l'há visto più nessuno (BENIGNI; BERTOLUCCI, 1992, p. 35-37, tradução nossa).

<sup>90</sup> Marcelo Pezzetti, pesquisador do Centro de Documentação Hebraico Contemporâneo – Cdec – em Milão e realizador do documentário *Memória* (1997); Nedo Fiano, sobrevivente de Auschwitz; Scholmo Venezia, *sonderkommando* e sobrevivente de Auschwitz-Bikernau (Ver *Il Manifesto*, 17 de outubro de 1997).

estética séria. Um exemplo que assinala a sacralização do holocausto é a declaração do escritor Thane Rosenbaun, filho de sobreviventes dos campos de Majdanek e Auschwitz, sobre o filme *A vida é bela*: “A única opinião que importa é a dos que estiveram nos campos. E de acordo com eles, o filme de Benigni é uma dessacralização monstruosa”<sup>91</sup>. Em contraste com a opinião de Rosenbaun sobre a opinião dos sobreviventes, mas corroborando com a ideia do holocausto enquanto evento sagrado é o depoimento de Nedo Fiano, italiano, sobrevivente de Auschwitz. Fiano, que contribuiu com um pequeno pedaço do tecido de sua roupa usada em *Auschwitz* para auxiliar na costumização das roupas usadas no filme, defendeu o filme de Benigni afirmando que ele “tem tragédia e tem poesia. Benigni é realmente um Charlie Chaplin. Ele conseguiu não perturbar a religiosidade de certas coisas”<sup>92</sup>.

Não obstante, como artista vinculado ao realismo grotesco, Benigni não se limitou a questionar apenas a instituição religiosa e temas sacralizados. Fazendo uso do seu humor ácido, o cômico toscano direcionou, também, seus questionamentos sobre instituições e personalidades políticas. É o caso das referências ao líder do partido comunista italiano nos anos 1970, Enrico Berlinguer, usadas tanto no monólogo *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia* quanto no filme *Berlinguer ti voglio bene*. No filme, a foto de Berlinguer, apareceu estampada na face do espantalho que protegia o campo dos ataques das aves.

A posição de Cioni e seus amigos, muitas vezes questionadores sobre Berlinguer, residia no fato da demora do secretário em convocar o povo para a revolução e, também, era uma sátira devido aos acordos políticos controversos estabelecidos por Berlinguer – dirigente do partido comunista italiano – e o Partido Democrata Cristão – partido reconhecidamente ligado aos interesses estadunidense (Ver Celli, 2001).

É importante registrar que Benigni, desde cedo, deixou claro sua inclinação política para a ideologia de esquerda. Em entrevista a Stefania Parigi (1988) e posteriormente a Carlo Celli (2001), Benigni afirmou que a paixão dele pela esquerda estava associada a sua origem campesina, uma vez que, em seu vilarejo, os pobres eram identificados com a esquerda e os ricos eram identificados com as ideias da direita.

No que tange a nossa proposta de tentar compreender as condições possíveis para a produção de *A vida é bela*, esse posicionamento político-afetivo de Benigni torna-se uma

---

<sup>91</sup> L'unico parere che conta è quello di chi nei lager c'è stato per davvero. E secondo loro il film di Benigni è una dissacrazione mostruosa (*Corriere della sera*, 10 de março de 1999).

<sup>92</sup> C'è tragedia e c'è poesia. Benigni è veramente un Charlie Chaplin. È riuscito a non scalfire la religiosità di certe cose (*La Repubblica* de 16 de dezembro de 1997, p. 45).

referência imprescindível em nosso texto<sup>93</sup>. Podemos observar, portanto, que a construção da persona artística de Benigni, identificada com uma crítica a sociedade consumista, aos políticos e políticas de direita, e ao fascismo, ocorreu por conta dos trânsitos simbólicos desenvolvidos desde sua vivência nos campos toscanos.

A exemplo desse posicionamento político-afetivo, Benigni escreveu duas canções para o mais importante representante da direita italiana da década de 1990 e primeira década do século XXI, Silvio Berlusconi. As canções são *È tutto mio* e *Quando penso a Berlusconi*, e estiveram presente no espetáculo *TuttoBenigni* de 1996. Esta última nos interessa, pois tem como referência os dispositivos do realismo grotesco rabelaisiano, característico do espaço da praça pública do mundo campesino. A partir do momento em que Benigni faz uso da obscenidade para se referir a autoridades, jogando-a para o plano baixo, ele constrói uma narrativa derrisória sobre a autoridade<sup>94</sup>. Vejamos um trecho da música:

Ah que beleza é ser italiano  
 Em nossos tempos e aqueles de Ben Hur  
 Colombo, Dante, César, Ticiano  
 e Camilo Benso conde di Cavour.  
 Bebo o capuccino e me pego  
 pensando em Garibaldi e Galileu,  
 e sinto o corpo rígido, forte  
 se penso que sou descendente de Leonardo.  
 Penso em Coppi sobre Tonale e me sobe a moral  
 E fico com uma ereção quando penso em Cícero,  
 mas então penso em Berlusconi e minhas bolas murcham,  
 não sei onde encontra-las.  
 Quando penso nessa cobra a pressão abaixa,  
 O aparelho genital tem um colapso vertical.  
 Quando penso em Berlusconi o testículo fica flácido  
 Todo o meu corpo se deprime  
 Tudo desce e não se levanta mais  
 Oohh não se levanta mais (...)<sup>95</sup>.

<sup>93</sup> O filme foi criticado por muitos especialistas, dentre outras coisas, porque eles interpretaram *A vida é bela* como um material destinado a apoiar a esquerda e criticar a direita italiana (Ver *Corriere della sera*, 07 de janeiro de 1998 e *La Repubblica*, 12 de janeiro de 1999).

<sup>94</sup> A princípio, para Apollonio (1930), o procedimento retórico de satirizar as autoridades é uma categoria fundamental da comicidade medieval e renascentista da Itália.

<sup>95</sup> Ah che bellezza essere italiano/Ai tempi nostri e a quelli de Bem Hur/Colombo, Dante, Cesare, Tiziano/E Camillo Benso conte di Cavour./Sorseggio il cappuccino e mi ci beo/Pensando a Garibaldi e a Galileo./E mi sento il corpo turgido, gagliardo/Se penso che discendo da Leonardo./Penso a Coppi sul Tonale e mi sale sui l morale/E mi sale un'erezione quando penso a Cicerone,/Ma poi penso a Berlusconi e mi si sgonfiano i coglioni,/Mi si sgonfiano le palle, non so piú dove cercale./Quando penso a quel biscione mi si abassa la pressione,/L'apparato genitale c'há un collasso verticale./Quando penso a Berlusconi il testicolo si ammoscia/Tutto il corpo mi si affloscia/Ogni cosa mi va giú e non si rizza piú/Oohh non si rizza piú (...)  
 (GIUSTI, 1996, p. 128-129, tradução nossa).

Essa música, assim como os trabalhos desenvolvidos na primeira fase cinematográfica de Benigni<sup>96</sup>, é entendida, nesta pesquisa, como uma representação das interações da vida social e mental do cômico toscano. Dito de outra forma, a obscenidade corpórea de Rabelais, o humor da parte sul do corpo, as referências religiosas e a ideologia de esquerda – que aterrorizava o discurso dominante – correspondem, aqui, às interdependências humanas configuradas nas suas especificidades históricas sancionando a máscara gorgônica de Benigni que representa de forma concomitante a inocência e a sabedoria. Quando concebemos as essências concretas das criações do cômico toscano, identificado com o humor ácido do personagem Cioni Mario, elas se revelam como o resultado de um sentido trágico da sua existência.

Embora o objetivo desse trabalho seja cartografar e compreender as condições que tornaram possíveis a produção do filme *A vida é bela*, que segundo Vazzaz (2017) se insere na segunda fase da comicidade de Benigni, até este momento acabamos, estrategicamente, privilegiando a primeira fase cômica de Roberto, menos conhecida no Brasil, a qual tem uma contribuição de destaque na expressão fílmica estudada por nós.

Aparentemente, para o leitor que só conhece a obra *A vida é bela*, portanto pouco familiarizado com os outros trabalhos efetuados por Benigni, especialmente em sua primeira fase, pode soar incompreensível essa sua máscara gorgônica. Ao se examinar o filme *A vida é bela*, e ao observar que a narrativa não possui nenhum sinal de palavrão ou humor ácido, a incompreensão, contudo, torna-se decifrável. No entanto, o conhecimento aprendido, na fase orientada por Giuseppe Bertolucci, será repetido diversas vezes em seus trabalhos futuros. Um exemplo desse fluxo constante de vinculação dos personagens de Roberto Benigni – mesmo em sua segunda fase, conforme a definição de Vazzaz (2017) – ao mundo camponês, ao realismo grotesco rabelaisiano com suas referências físicas e materiais é sua participação em *Uma noite sobre a terra*(1992)<sup>97</sup>, filme de Jarmusch. Benigni atuou, especificamente, no episódio *Roma*. No filme, o cômico toscano interpretou um taxista falastrão que fez o passageiro, um representante do clero secular, morrer com a sua confissão sobre suas

---

<sup>96</sup> Como sugere Vazzaz (2017, p. 119-120), a carreira de Roberto Benigni pode ser dividida em três fases: a primeira, até 1988, marcada pela colaboração com Giuseppe Bertolucci e por uma comicidade de traços populares; a segunda, até 2002, caracterizada pela colaboração com Vincenzo Cerami e por uma comicidade mais pura; e a terceira, até 2013, momento da morte de Cerami e caracterizada pelo interesse pela poesia.

<sup>97</sup> *Night on Earth*, direção de Jim Jarmusch e roteiro de Jim Jarmusch e Roberto Benigni. O filme narrou cinco episódios, a bordo de um taxi, em cinco cidades diferentes do mundo: Nova York, Los Angeles, Paris, Roma e Helsink.

experiências sexuais na adolescência. O episódio terminou com o taxista desovando o corpo do prelado em uma praça abandonada de Roma.

Como sustenta Cristina Borsatti (2002), Jarmusch deu liberdade para que Benigni improvisasse sua performance no filme, permitindo que Benigni recorresse a todo repertório ontológico dele. O resultado, ao nosso olhar, foi uma improvisação que remonta o personagem Cioni Mario. O episódio tem grande força narrativa e vale a pena destrinchá-lo:

Padre, pode parecer um pouco estranho, mas estamos só, hoje à noite, aqui no táxi, me dá um pouco de vergonha em dizer, mas eu gostaria de me confessar [...]. Padre, tenho muitos pecados que confessar. A primeira coisa: quando eu tinha 12 ou 13 anos de idade, quando estava me transformando em um homem adulto, quando nasce dentro do homem a necessidade do amor, da sensualidade, do sexo! Que o homem precisa liberar para não explodir! Você entende não é padre? Para desafogar. Estava eu no campo, onde não tem muitas mulheres [...] aí veio a ideia de um amigo meu, muito inteligente, de desafogar com muitas coisas. Eu não sei como dizer, mas fizemos amor com uma abóbora. Quente, bela, quente, úmida, com semente por dentro. Belas e redondas e logo, ipum! Ipum! Ajude-me a encontrar a palavra padre... nos desafogávamos com estas abóboras. Porém, depois de certa idade, sentia pessoalmente [...] que o amor é qualquer coisa que o homem precisa, não de um vegetal, mas de alguma coisa viva, de alguma coisa que se move e que seja quente, que olha nos seus olhos, que se move e que tenha alma, padre: eu tinha uma ovelha. Uma ovelhinha! Mas bela! Eu gostaria que você visse. Era simpática, gentil, bonitinha, bela e eu a chamava de Lola. Não era uma ovelha qualquer, era uma ovelhinha delicada, refinada, com lã suave e dois olhos que me olhavam, porque estava ela a começar. No início, eu não tinha me dado conta. E com uma vozinha fina, ela fazia bééé, bééé... e eu fiquei encantado [...]. Seus movimentos eram refinados, sempre limpa [...] e ela sempre vinha em minha direção e de alguma forma eu sempre estava em cima dela. Padre, escute, ela era bela, gentil, porém, erótica. Era linda aquela ovelhinha [...]<sup>98</sup>.

<sup>98</sup> Padre, ecco, lo so che a Lei me sembra un pò strano, ma siamo qui solo di notte nel tassi, e me vergogno un po' dirlo, ma vorrei confessarmi [...]. Padre, ciò un montante per confessare. Prima cosa: quando io'ho avuto 12, 13 anni, quando se cresce e se diventa da bambini a uomini grossi, così que se sente padre dentro l'uomo que nasce quella voglia, come dire, dell'amore, dela sensualità, del sesso! Que l'uomo bisogna scoppiare per non esplodere! Padre, capisce que voglio dire, no? Sfogare quella voglia de, non, ecco! Dove stavo io in campagna, così in casa di contadini, no, le donne non ha [...] me viene un'idea, non mia, ma di um amico molto intelligente, di sfogare con molte cose. Io non so come dire, ma abbiamo fatto l'amore con una zucca! Calda, bella, calda, umida, con semente dentro, belle, redonde. ptupun! ptupun...me aiuta lui a trovare la parola, padre. Se sfogava, se goza com questa zucca, in soma così, questa cosa che io le ho detto. Però, dopo una certa età, io sentivo personalmente [...] que l'amore è qualcosa che nu uomo bisogna, non é un vegetale, ma sentivo bisogno de qualcosa di vivo, come dire, qualcosa que se muove, qualcosa di caldo, qualcosa que ti guarda nelli occhi, que si muove, qualcosa che ha un'anima, Padre: ecco io avevo una pecora. Una pecorina! Ma bella! Padre, vorrei far vedere. Lei era carina, gentile, bella e io la chiamava Lola. Non era una pecora qualsiasi, era una pecorina delicata, raffinata, con lana morbida e due occhi che mi guardavano, perché stava lei a cominciare. All'inizio non mi ero reso conto. Con una vocina fina faceva béééééé., béééééé. Ho rimasto incantato [...] I suoi movimenti erano raffinati, sempre pulita [...] me veniva a canto, io non só come me diceva, mi trovava próprio sopra. Padre, ascolta, lei era bella, gentile, anche erotica. Era bella quella pecorina [...] (*Night on Earth*, 1992).

É certo, pois, com esse exemplo, que essa divisão em fases da carreira de Roberto Benigni, estabelecida por Vazzaz, não é compreensível na interpretação eliasiana. Roberto Benigni continua sendo ele em todas as suas fases, mas ele ciente das redes de interdependência e relações com o tempo que ele se encontra. Por mais que o indivíduo seja coerente as amarras de uma pretensa divisão de sua carreira, ele não consegue desvencilhar, em obras diversas, de algo que foi construído socialmente ao longo de seu processo formador. Suas obras, quase sempre, serão as sínteses de um saber fazer aprendido. Nesse ponto, o recuo aos primeiros trabalhos de Roberto aclimata-se distintamente nesse trabalho para mostrarmos como ele expressa essas sínteses em imagens.

Nesse contexto, tentar encontrar, em *A vida é bela*, sinais de uma interface com os saberes adquiridos por Roberto Benigni ao longo da sua trajetória ocupa o primeiro plano no conjunto de estudos aqui desenvolvidos. Considerado a concretização de relações da vida social e mental de Benigni, *A vida é bela* não será tomada como mera ilustração. A rigor, o filme nos será útil na medida em que sugestiona, por meio de funções miméticas, os saberes socialmente incorporados e ressignificados pelo cômico italiano.

Um exemplo importante, tanto do ponto de vista do legado de um saber intergeracional constituído quanto dos resultados de uma reelaboração desses saberes produzidos à luz de uma condição de se adequar a uma comicidade pura, é a cena de Guido, na Escola Francesco Petrarca, com a faixa tricolor no peito – roubada de um burocrata romano que tinha a missão de fiscalizar e orientar a política educacional da escola – com o simples objetivo de rever a mulher por quem estava apaixonado, Dora. Todavia, inesperadamente, ele foi convidado pela diretora a falar do manifesto racista sobre a raça superior ariana, o *Manifesto della razza*<sup>99</sup>. Surpreso pela situação, o falso inspetor teve que improvisar uma explicação da suposta superioridade da raça ariana.

---

<sup>99</sup> O manifesto racista foi lançado na Itália em 1938, sob a benção de Mussolini. A rigor, a dependência política, econômica e militar da Itália com a Alemanha, plasmou a vinculação dos fascistas italianos com o antissemitismo nazista. Logo após a anexação austríaca pela Alemanha em 12 de março de março de 1938 (ver REES, 2013, p. 171), conhecida como *Anschluss*, o governo italiano lançou o *Manifesto della razza*. Em suma, “O manifesto pretendia justificar o racismo da Itália ao tomar para si um império africano: o valor pragmático do racismo. Mas Mussolini também precisava manter a boa-vontade de Hitler: o valor estratégico do racismo. ‘Os judeus não pertencem à raça italiana’, confessavam os autores do *Manifesto*. ‘Os judeus representam a única população que jamais pode ser assimilada na Itália, porque são constituídos de elementos raciais não europeus, absolutamente diferentes dos elementos que deram origem aos italianos’” (DWORK;PELT, 2004, p. 243).



**Figura 12:** Guido enfatizando o seu umbigo como superioridade ariana



Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida é bela*

Sobre a mesa, a improvisação elaborada por Guido fazia referências às partes mais estranhas do corpo. Assim, ele descreveu:

Estou aqui, como vocês ouviram [...] para ilustrar-lhes a superior beleza da nossa raça ariana. Fui escolhido pelos cientistas italianos para demonstrar para vocês como a nossa raça é superior a todas as outras. [...] Notem o pavilhão auricular esquerdo com o lóbulo pendente no final. [Vejam] a dobradura de perna ariana com rotação de pé itálico [...] O umbigo! Este nó não se desfaz nem a dentadas [...] como provaram os cientistas raciais! A musculatura: vejam o bíceps, vejam o tríceps! (BENIGNI; CERAMI, 1999, p. 63-64).

Nessa perspectiva geral de compreensão da capacidade natural dos seres humanos de armazenar, realizar sínteses e transmitir saberes, a interrogação sobre a cena supracitada torna-se um ponto interessante de análise, pela proposição que essa ocupa uma posição significativa na tradução das memórias adotadas e compreendidas por Benigni no processo de interdependência estabelecido durante sua trajetória.

Nas interpretações propostas, Guido, sobre a mesa, seminu, é o resgate simbólico, em forma de síntese e ressignificada – para adaptar-se a uma comicidade não mais ácida, mas agora pura<sup>100</sup> – dos seus fundos sociais de conhecimento, a saber, as referências a parte de baixo do corpo, a ênfase na fisicalidade e materialidade corpórea. Ao emprestar o próprio

<sup>100</sup> É lícito ressaltar que o uso da palavra “pura”, não significa uma opinião, nossa, sobre o que é puro ou impuro dentro do cômico. Ou melhor, esse conceito de purificação não é um posicionamento moral nosso acerca da obra de Roberto Benigni, mas é um conceito maturado a partir da primeira obra sobre Roberto Benigni (Ver Parigi, 1988 e Vazzaz 2017).

corpo, grotescamente desempenhado, ele construiu um ambiente desarticulado, em que tudo está fora do lugar.

A ênfase no seu próprio corpo para mostrar a superioridade da raça ariana é o resultado direto de um condensamento de uma memória de várias gerações. Entregar o próprio corpo a fim de colocar em questão a cultura oficial é o exemplo mais acabado de um percurso iniciado com os artistas da praça do período medieval. Como Benigni definiu, em entrevista a Vanina Pezzetti (2001, p. 150), seu próprio corpo já é antifascista. A referência ao corpóreo, definitivamente cristalizada na imagem analisada, é o resgate da fisicalidade de Cioni, enraizada pelo humor da parte de baixo do corpo, essência do imaginário grotesco rabelaisiano.

No entanto, em seus trabalhos em parceria com Cerami, as referências ao corpóreo sofreu mudanças notáveis no grau de aproximação com o “baixo corporal”, especialmente, da zona dos órgãos genitais. Se, como já mencionamos, na “fase” com Bertolucci, a comicidade de Benigni portava o eco de uma cultura popular do riso localizado no período medieval, a sua comicidade na “fase” com Cerami estava condizente com os códigos estabelecidos pela configuração que o envolvia no tempo presente. Ao diminuir a obscenidade cômica de matriz rabelaisiana, Benigni ressignificou suas memórias sobre a fisicalidade corpórea, integrando-as a novos fatores que urdiram sua nova estética cômica, mais pura e ingênua.

### *2.1.1.3 O trânsito das culturas: referências da poesia de oitava rima e da escola pasoliniana*

Nessa dinâmica de construção da máscara cômica do artista toscano, no momento da parceria com Bertolucci, há três aspectos centrais que influenciaram em sua estruturação. Em primeiro lugar, as referências biográficas e autobiográficas; em segundo lugar, atenção primordial as suas raízes do realismo grotesco oriundo da praça pública camponesa; em terceiro lugar, o estabelecimento de referências a poesia de oitava rima. Presente desde os primeiros trabalhos, a poesia de oitava rima influenciou a comicidade de Benigni em toda a sua carreira.

Como afirma Kezich (1986), a poesia extemporânea, que tem suas origens no encontro da tradição oral do século XIV com a literatura cavaleiresca impressa do século XVI, possui como aspectos essenciais na sua execução: a função de ser uma via de comunicação popular, uma vez que ela estabelece uma íntima relação com a oralidade; a ênfase na performatividade,

uma vez que a expressividade é um elemento decisivo nos contrastes de oitava; e o entrelaçamento da cultura erudita e popular.

A preservação da estruturação do estilo métrico, baseado na fórmula do octeto e dos temas medievais pelos poetas de praça do século XIV conjugados com os métodos mais cortês da poesia escrita do século XVI, tem como consequência a preservação e o sucesso da poesia de oitava pelos trovadores da Itália central.

Para índice de esclarecimento, a regra do octeto corresponde a um verso de oito decassílabos, formado por três rimas alternadas e uma rima fixa. Já decassílabos são versos que, quando metrificados, apresentam dez sílabas poéticas. Mas precisamos salientar que os portadores desta poesia, especialmente os camponeses e ex-camponeses da Itália central, têm baixos níveis de escolaridade como elemento comum. Identificamos aí um elemento que justifica a ênfase na oralidade desse tipo de poesia, que uma vez associada à memória, torna-se acessível às camadas populares. A título de exemplo, podemos citar uma entrevista de Benigni a Tonino Scaroni; “Amo muito Ariosto, eu conheço de memória, sei de memória todo o segundo canto de *Orlando* e outros cantos. Porque você pode cantar. A poesia é um fruto das classes altas, mas o ritmo tem uma matriz popular”<sup>101</sup>.

Como afirma Kezich (1986), a primazia da oralidade resultou em uma atmosfera mística que encantava todos os presentes que assistiam os contrastes. É, talvez, por ser fundamentalmente ligada a camadas mais populares, marcadas pelo analfabetismo ou pouco alfabetismo, que a poesia de oitava rima foi marginalizada e relegada ao proletário rural. Como consequência, um dos temas preferidos dos poetas contadinos são as reflexões sociais e morais. Ao lado desses temas, Ettore Veo (1929) aponta: a história greco-romana, a vida de Jesus e de Dante, são as matérias favoritas dos poetas nos contrastes em oitava.

Tomado aqui a título de um símbolo que potencializou a condição de produção de Benigni, analisado dentro do complexo de conhecimento do criador toscano, a técnica improvisacional, legada da tradição de oitava, constituiu-se um aprendizado fundamental do modo de fazer cinema por Roberto Benigni. Não por acaso, ao escutar, entender e se entusiasmar com a força das experiências e referências do jovem toscano, Bertolucci afirmou que ele era “a síntese, perfeita e significativa, de uma cultura que tem um pé no medievo e um

---

<sup>101</sup> “Amo molto Ariosto, lo so a memoria, so a memoria tutto il secondo canto dell’*Orlando* e altri canti. Perché lo si può cantare. La poesia è un frutto delle classi alte, ma il ritmo há una matrice popolare” (*Il tempo*, 28 de janeiro de 1981).

pé no moderno”<sup>102</sup>. Esse mesmo raciocínio é compartilhado por Nicola Piovani, compositor clássico e vencedor do Oscar de melhor trilha sonora com *A vida é bela*, que define Roberto Benigni como representante de uma poética particular:

Uma poética por um lado moderna e enraizada no hoje, em um espírito desprovido de nostalgia e crepuscularismo; e por outro lado, apego aos velhos sentimentos da cultura campesina. A musicalidade de sua fala ecoa aquele mundo de beleza, dureza, ironia e solidariedade rural que é típico de nossos campos<sup>103</sup>.

Ao assimilar os cânones literários, tradicionalmente usados na poesia de oitava, por meio de um linguajar popular fundamentado por elementos corporais, Benigni, em sua máscara gorgônica, rompeu as barreiras entre a alta e baixa cultura<sup>104</sup>, tomando um objeto e o levando do céu ao inferno, estratégia comum aos gêneros mais antigos da praça e, que por fim, possibilitava a interação entre as diversas camadas sociais como sugerido por Cosentino (1998).

Nesse sentido, as referências literárias na trajetória artística de Roberto Benigni ilustram bem a relação dele com o complexo de conhecimento acessado por ele. Benigni, ao contrário de muitos comédicos da sua geração, possuía referências altas, uma influência direta do seu relacionamento com o canto *a braccio*. Para ilustrar essa arguição, analisamos a filmografia de Benigni que faz uso de referências canônicas da literatura e selecionamos aquilo que diz respeito à utilização da alta cultura com a materialidade carnal e popular, possibilitando uma transgressão pelas palavras. Estratégia marcante da máscara benignesca.

Em *O olho do papa* (1980), Benigni pronunciou a primeira referência à Dante em um filme. A referência foi repetida em *Vita di Cioni*, quando Cioni e Monni estabeleceram um diálogo sobre o imaginário em torno da morte. No que diz respeito a utilização de Dante no diálogo, apontamos, como chave interpretativa, a tentativa de relacionar a alta cultura com o plano corpóreo, técnica fundada em um aprendizado tipicamente popular.

<sup>102</sup> “la sintesi perfetta e significativa, una cultura appunto che há un piede nel Medioevo e un piede nel moderno”. Entrevista concedida a Igor Vazzaz, in VAZZAZ, 2017, 157).

<sup>103</sup> Una poetica da un lato moderna e radicata nell'oggi, in un spirito privo di nostalgie e crepuscularismi; e dall'altro aggrappata agli antichi sentimenti della cultura contadina. La musicalità del suo parlare riecheggia quel mondo di bellezze, durezze, ironie e solidarietà paesane che è proprio dei nostri campanili rural (PIOVANI, 2014, p. 51).

<sup>104</sup> Vale ressaltar que atualmente existe um debate no meio dos estudiosos culturais, e em especial na Nova História Cultural, sobre a incoerência de uma classificação dos níveis culturais em “alta cultura” e “baixa cultura”. No entanto, faremos uso dessa classificação, pois estes foram os termos usados pelo próprio Bertolucci (Ver ALBANO e FARINELLI, 2015).

Por se tratar de uma expressão criada ainda em parceria com Giuseppe Bertolucci, a utilização da grande literatura com assuntos do realismo grotesco em *Vita di Cioni* testemunhou a estratégia de exprimir um mundo moderno trágico por meio de uma liberdade da palavra rabelaisiana. *A vida é bela*, oriunda da parceria com Vincenzo Cerami, privilegiou, assim como em *Vita di Cioni*, as referências da alta literatura em situações que enfatizam o máximo da baixeza humana. Contudo, em seu filme mais famoso essas referências ganham novos contornos. Benigni faz isso sem a neurose verbal de suas primeiras produções.

Isto posto, com o interesse de compreender melhor a utilização desse repertório de conhecimento por Roberto em *A vida é bela*, pode ser útil retrair alguns trechos da narrativa fílmica em tela. Em uma conversa estabelecida entre Guido e o amigo Ferruccio, à noite, o protagonista ficou inquietado com a celeridade que o amigo tem para dormir. A resposta do amigo foi:

Ferruccio – Schopenhauer!

Guido – Que Schopenhauer?

Ferruccio – Ele diz que com vontade se pode tudo: “sou o que quero ser...” e nesse momento quero ser um homem que dorme. Aqui comigo estava dizendo: “Estou dormindo, dormindo, dormindo!” E paf... dormi! (BENIGNI; CERAMI, 1999, p. 39-40).

A mesma operação Guido vai fazer com Giosué. Essa inscrição da noção de “você ser o que quiser ser” é o que motivou Guido a passar a Giosué o mundo desumano e horrendo do holocausto de forma mais branda, pura, leve e divertida. Nesse aspecto, Benigni usou a mais alta cultura para comunicar uma saída para vencer a baixeza humana. Porém, ele fez isso com a candura característica das relações estabelecidas por ele nesse momento específico.

É importante salientar que para uma melhor compreensão a respeito da articulação usada por Benigni entre elementos da alta cultura alemã e ações da baixeza humana implementadas pelos nazistas com a conivência da “boa” sociedade alemã, faz-se necessário abordarmos, mesmo que resumidamente, como se deu a construção da política de perseguição nazista e a omissividade estabelecida pela sociedade alemã.

Ante o justificado temor de uma revolução bolchevique, e inspirado pela experiência italiana, o regime nazista foi, de certa forma, segundo Friedländer (2012 (a), p. 46), “autorizado” por grande parte da sociedade alemã a implementar leis duras e perseguições aos algozes da doutrina e partido nazista. Inicialmente, a intenção dos nazistas era combater os inimigos políticos, em especial, comunistas e democratas sociais. É dessa perseguição que resulta, em 20 de março de 1933, precisamente em Dachau, o primeiro campo de

concentração<sup>105</sup> para receber inimigos políticos. “Até o final de 1933, cem mil alemães haviam sido presos em campos de concentração” (*Terceiro Reich*, 2010). O medo de uma possível revolução bolchevique fez com que os campos de concentração fossem vistos, pela “boa sociedade alemã”, como uma mazela necessária.

Obviamente que essas ações de perseguição tiveram uma larga repercussão no exterior, abalando a credibilidade do novo governo. Motivados pela repercussão negativa, os nazistas iniciaram, em toda Alemanha, um boicote aos profissionais liberais judeus e empresas judias, em 01 de abril de 1933, por associarem a rejeição da imprensa internacional as suas ações à uma conspiração mundial arquitetada pelos judeus. Apesar do boicote ter sido um fiasco econômico, “foi um sucesso psicológico”. (DWORK; PELT, 2004, p. 97).

Ações dessa ordem sugeriam um futuro complicado para todos aqueles considerados inimigos no discurso da “religião nazista”. Na esteira da psique nazista, a *Nationalsozialistischer Deutscher Studentetebund* – NSDStB (União Estudantil Nacional-Socialista) liderou uma campanha para queimar publicamente textos marxistas, manuscritos de judeus e qualquer outra publicação considerada subversiva. Como informa Friendländer:

Na tarde de 10 de maio, rituais de exorcismo se realizavam na maioria das cidades universitárias e em outras cidades alemãs. Mais de vinte mil livros foram queimados em Berlim e de dois a três mil, em diversas cidades alemãs de maior porte. Em Berlim, uma enorme fogueira foi acesa em frente ao edifício da Ópera Kroll e Goebbels foi um dos que discursaram. Após os discursos, palavras de ordem contra os autores banidos eram entoadas pela multidão, enquanto os livros venenosos (de Karl Marx, Ferdinand Lassale, Sigmund Freud, Maximilian Harden e Kurt Tucholsk entre muitos) eram lançados, lote após lote, às chamas”. (FRIEDLÄNDER, 2012 (a), p. 97-98).

Com efeito, o destino dos opositoristas ao nazismo e, em especial, os judeus alemães, apresentava-se sobejamente trágico. Alimentados pela iniciativa da NSDStB, o governo nazista promulgou, em abril de 1933, um pacote de leis que introduziu, oficialmente, a discriminação estatal aos judeus. Em 07 de abril, foi promulgada a Lei de Restauração do Serviço Público Profissional, que excluiu todos os “não arianos”<sup>106</sup>, comunistas, bem como os

<sup>105</sup> O campo foi oficialmente inaugurado em 01 de abril por Heinrich Himmler – comandante da *SS* (FRIEDLÄNDER (a), 2012, p. 47).

<sup>106</sup> Foi definido como “não ariano” qualquer indivíduo com um dos pais ou avós não arianos (FRIENDLÄNDER, 2012).

judeus do serviço público<sup>107</sup>. Como consequência da Lei, juízes, médicos, advogados, professores, dentre outros foram demitidos.

Motivados pela complacência da sociedade alemã à Lei supracitada, os nazistas promulgaram uma série de leis restritivas que alijavam os “inimigos” do convívio social. Em 25 de abril, o governo promulgou a Lei Contra a Superlotação das Escolas e Universidades Alemãs limitando a matrícula de estudantes judeus a “1,5% do total de novos candidatos” (FRIEDLÄNDER, 2012 (a), p. 63). Em 14 de julho de 1933, entrou em vigor a Lei de Prevenção contra Descendência com Doenças Hereditárias. Com fortes raízes na “ciência eugenista” de uma melhoria racial, a nova lei autorizou a esterilização de quem possuísse doenças hereditárias, por exemplo: “esquizofrenia, insanidade maníaco-depressiva, epilepsia genética, coreia de Huntington, cegueira genética, surdes genética e alcoolismo severo”. (FRIEDLÄNDER, 2012 (a), p. 73).

Estava explícito, já nesse momento, a tentativa do partido de implementar as políticas que possibilitavam executar o seu lema: “*Ein Volk, ein Reich, Ein Führer*”<sup>108</sup>. Com inaudita habilidade, os nazistas, amparados na opacidade das leis, foram “purificando” racialmente e administrativamente a nação.

O malogro dos opositores ao regime e, em especial dos judeus, se tornou inveterado com a morte do presidente Hindenburg. Em 19 de agosto, um plebiscito confirmou o poder supremo de Hitler, “89% dos eleitores apoiaram os poderes agora constitucionalmente ilimitados de Hitler como chefe de Estado, chefe de governo, líder partidário e comandante supremo das Forças Armadas”. (KERSHAW, 2010, p. 351).

Desde então, Hitler transformou-se em objeto de adoração<sup>109</sup>. O culto ao líder tornou-se cada vez maior<sup>110</sup>, coadunando com uma estrutura de personalidade alemã que esperava a ascensão de um líder, simbolizada por uma expressão muito comum e partilhada por vários alemães na época: “Nós, alemães, necessitamos de um homem forte que mantenha a ordem e nos discipline com firmeza” (ELIAS, 1997, p. 302). Isso possibilita entender o desprezo, de

---

<sup>107</sup> Inicialmente, esta lei “isentava alguns judeus, como os que tinham lutado na Primeira Guerra, ou que haviam perdido um filho no conflito”. (REES, 2013, p. 135-136).

<sup>108</sup> Um Povo, um Império, um Líder (Tradução nossa).

<sup>109</sup> Contribuiu para essa empreitada o filme *Triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl, gravado no verão de 1934, em Nuremberg, no comício do NSDAP. O filme ganhou prêmios na Alemanha, em Veneza e em Paris. Em 1935, a exibição deste tornou-se obrigatória nas escolas alemãs. Devido ao filme, Hitler foi eleito o homem do ano pela revista *Times* (*Terceiro Reich: a ascensão*, 2010).

<sup>110</sup> Em 25 de fevereiro de 1934, partidários do nazismo se reuniram em Munique para fazer, como foi anunciado na época, o maior juramento da história humana: um juramento de total lealdade e obediência a Adolf Hitler. (*Terceiro Reich: a ascensão*, 2010).

muitos cidadãos, pela República de Weimar e a parcimônia com as ações de Hitler e sua posterior submissão, pois viram nele a imagem ideal de um líder alemão.

Assim, diante de tanto poder, em setembro de 1935, Hitler sentiu-se confortável em anunciar as Leis de Proteção ao Sangue Alemão e à Honra Alemã e a Lei da Cidadania do Reich. A primeira corresponde a proibição do casamento entre alemães e judeus<sup>111</sup>; já a segunda, por sua vez, excluía os judeus da cidadania alemã<sup>112</sup>.

Saltam aos olhos, pela dureza das palavras, um aviso de Hitler aos membros do governo e a toda nação ao anunciar as leis supracitadas: “se as leis não acabassem com a agitação judia dentro da Alemanha e na esfera internacional, seria obrigado a encontrar ‘uma solução final’”. Esta foi a primeira menção a “uma solução final” (DWORK; PELT, 2004, p. 118). Sem dúvida, parece hoje inegável que o destino judaico já estava plasmado na mente do *führer*.

Não obstante, é oportuno reafirmar que as leis promulgadas pelos nazistas não alijavam apenas a comunidade judaica no programa de limpeza da sociedade alemã. Encontravam-se nessa lista: os judeus, os comunistas, os ciganos, pessoas diagnosticadas com esquizofrenia, insanidade maníaco-depressiva, epilepsia genética, coreia de Huntington, cegueira genética, surdes genética, alcoolismo severo e todos aqueles (as) com conduta homossexual.

Contudo, nenhuma política de perseguição nazista se comparou a repressão direcionada à comunidade judaica. A intolerância em relação a “Questão Judaica” se ampliou após os desdobramentos da *Anschluss*, em 12 de março de 1938. De um certo ponto de vista, a perseguição aos judeus austríacos foi desproporcional, muito maior que os judeus da Alemanha. O fator que melhor explica essa violência desproporcional foi o grande número de judeus na Áustria. A comunidade judaica correspondia a “cerca de 4% da população da Áustria, contra 0,76% na Alemanha” (REES, 2013, p. 171). Mais do que isso, levando em

---

<sup>111</sup> Posteriormente, por meio de decreto, a proibição se estendeu ao casamento de arianos com negros e arianos com ciganos.

<sup>112</sup> Como uma definição racial de judeu era impossível, os nazistas adotaram um critério religioso: “Um judeu ‘pleno’ era alguém com três avós que pertencessem à comunidade judaica” (REES, 2013, p. 137). Ainda assim, continuava a complexidade da definição. Com o intuito de resolver esse problema, foi emitido em novembro de 1935, o Primeiro Decreto Suplementar da Lei de Cidadania do Reich que ampliava a definição de judeu para “É também judeu alguém que descende de dois avós judeus plenos, se (a) pertencer à comunidade religiosa judaica na época da emissão desta lei, ou entre na comunidade depois, (b) o casado com uma pessoa judia na época da emissão da lei, ou que se casa com uma depois, (c) o filho de um casamento com um judeu, contraído depois da Lei de Proteção do Sangue Alemão e da Honra Alemã entrou em vigor, (d) o filho de uma relação extramarital com um judeu” (DWORK; PELT, 2004, p. 119).



consideração o continente europeu, em Viena só havia menos judeus que as cidades de Varsóvia e Budapeste, respectivamente.

Apenas pouco tempo após a *Anschluss*, os nazistas direcionaram suas atenções aos judeus alemães. Em 26 de abril 1938, por ordem de Göring, todos os judeus deveriam registrar suas propriedades. Esse fato foi um marco para o espólio judaico na Alemanha. De acordo Friedländer, ali estava o estopim de uma série de leis restritivas aos profissionais liberais judeus: em 06 de julho, os judeus foram alijados dos serviços comerciais, incluindo corretagem de imóveis; em 25 de julho, médicos judeus foram proibidos de atender clientes arianos; em 27 de setembro, os judeus foram coibidos de exercer a advocacia. Em seguida, todos os judeus foram obrigados a acrescentarem os nomes Israel – aos homens – e Sarah – as mulheres – para facilitar a identificação.

É instigante pensar a forma que a “boa sociedade” alemã aceitou passivamente as leis antissemitas. Para esclarecer essa indagação, sublinharemos duas plausíveis justificativas que possibilitou essa “passividade”<sup>113</sup>. Primeiramente, uma ânsia de enriquecimento, favorecida pela tomada do espólio judaico que corrompeu os frágeis valores humanistas da “boa sociedade” alemã; e por fim, um antissemitismo tradicional enraizado que condicionava a aceitação das ações violentas contra os judeus.

A complacência da *Intelligentsia* alemã foi a norma em relação às políticas nazistas para resolver o “problema judaico”. De forma geral, pode-se dizer que quanto maior o número de judeus afastados dos cargos públicos, mais vagas eram disponíveis aos arianos. Quanto maior o número de judeus proibidos de exercerem suas profissões, mais clientes eram disponíveis aos médicos, advogados e administradores arianos.

Nesse sentido, a oportunidade de ascensão profissional e enriquecimento oriundo da expropriação judaica ofertada pelos nazistas elevaram o apoio ou o silêncio da “boa sociedade” alemã às políticas antissemitas. Numerosos exemplos confirmam esse “interesse” ou silenciamento da maioria dos alemães arianos. Vejamos:

---

<sup>113</sup> Isso não significa, em absoluto, que todos os membros da *Intelligentsia* alemã compactuaram com o universo violento das políticas antissemitas. Ao contrário, alguns lampejos de humanidade, serenidade e civilidade foram percebidos na sociedade alemã. São exemplos dessa atitude: a carta de um executivo de Munique – que se declarou nazista – “condenando os métodos brutais de muitos comerciantes e empresários arianos que estavam tentando se apossar das fábricas e lojas judaicas” (FRIEDLÄNDER, 2012 (a), p. 335); a carta da romancista “ariana”, membra da Academia Prussiana de Artes, Ricarda Huch que se recusou a assinar uma declaração de lealdade ao regime, se comprometendo a não fazer críticas ao novo regime e seu projeto de desjudaização (FRIEDLÄNDER, 2012, p. 39).

Quando os colegas judeus foram demitidos, nenhum professor alemão protestou publicamente; quando o número de estudantes judeus foi reduzido drasticamente, nenhuma comissão universitária ou membro de faculdade manifestou qualquer oposição; quando livros foram queimados em todo o Reich, nenhum intelectual na Alemanha e, na verdade, ninguém mais em todo o país, manifestou publicamente qualquer vergonha. (FRIEDLÄNDER, 2012 (a), p. 100).

No excerto acima, observamos uma omissão alemã em relação às perseguições nazistas. Entretanto, havia indivíduos inclinados a apoiar, em alto e bom som, os altos padrões de coação nazista:

Como era usual no mundo das medidas nazistas contra os judeus, a destruição concreta tinha de encontrar também sua expressão simbólica. Em 3 de outubro de 1938, a Câmara dos Médicos do Reich (*Reichsärztekammer*) solicitava ao Ministro da Educação que os médicos judeus, agora proibidos de praticar sua profissão, sofressem ainda outras privações: “estou dessa forma requerendo”, assim concluía Wagner, o líder dos médicos do Reich, em sua carta endereçada a Rust, “que o título de ‘Doutor’ seja retirado desses judeus tão logo quanto possível”. (FRIEDLÄNDER, 2012 (a), p. 334).

Tomando esses excertos para potencializar nossa análise a respeito da narrativa *A vida é bela*, Celli (2010) argumentou que o Capitão Lessing, que compartilha o mesmo sobrenome de um dos expoentes do iluminismo alemão, foi uma referência ao médico nazista Josef Mengele. No filme de Benigni e Cerami, Guido, já trabalhando como garçom no Grande Hotel, conheceu o Doutor Lessing, um culto médico alemão, fluente no idioma italiano e que gostava de charadas. Dr. Lessing, bem como a tradição do iluminismo alemão, falava a língua italiana. O garçom passou boa parte da noite respondendo e desafiando o médico com charadas, ganhando a cada momento a simpatia do alemão. No entanto, após receber um telegrama urgente de Berlim, o Doutor Lessing se viu obrigado a retornar imediatamente à Alemanha.

**Figura 13:** Despedida de Guido e o Doutor Lessing



Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida é bela*

Cumprindo o ritual de despedida, o médico definiu Guido como o garçom mais fantástico que já conheceu na vida. Em resposta, Guido o definiu como o cliente mais culto que já conheceu. Contudo, o capitão despediu-se deixando uma última charada: “Diga meu nome e não existo mais”. Guido não teve tempo de responder ao Doutor Lessing.

Já no campo de concentração, enfileirado para a inspeção médica rotineira em meio aos outros prisioneiros, Guido reconheceu o médico: era o Doutor alemão que ele conheceu no Grande Hotel. Decidido que esta era uma possibilidade de diminuir a fenda que pairou sobre a sua família, ele proferiu a seguinte frase ao médico: “Diga o meu nome e não existo mais”. Essa foi a charada que o capitão lançou ao garçom, no momento da sua despedida.

**Figura 14:** Doutor Lessing reconhecendo o garçom



Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida é bela*

O capitão ficou perplexo ao reconhecer o garçom. Guido respondeu a charada: “o silêncio!”. A astúcia de Guido pareceu surtir efeito e o capitão sugeriu o nome de Guido para ser o garçom em uma festa que ocorreria para os oficiais.

Com a determinação renovada, Guido foi trabalhar na festa para os oficiais alemães. Em meio ao discurso de Hitler, transmitido pelos alto-falantes, os convidados foram chegando. No jantar, Guido fitou seu olhar ao capitão, vislumbrando a possibilidade de uma solução para a situação de sua família.

**Figura 15:** Guido, finalmente, conseguiu conversar com Lessing



Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida é bela*

O capitão, no final da festa, encontrou um pretexto para se aproximar do garçom. Esperançoso, Guido escutou o capitão: era mais uma charada. O gesto inesperado deixou o garçom paralisado. Talvez por ser esta, uma das únicas possibilidades de Guido salvar toda a sua família da morte tenebrosa.

O personagem Lessing, ao externar uma preocupação com uma charada e não percebendo, ou pelo menos se recusando a perceber, a realidade aterradora em que se encontrava Guido e sua família, coadunou com a omissividade e alinhamento de muitos membros, considerados destacados, da civilização alemã.

Ao término do evento, Guido manuseou um aparelho sonoro e direcionou o som ao alojamento de Dora. No aparelho tocou o clássico *Barcarolle* de Offenbach, a música favorita de Dora.

**Figura 16:** Guido agraciando Dora com *Barcarolle*



Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida é bela*

Há uma razão, ampliada a ponto de ocupar um espaço nessa investigação, em nosso interesse pela utilização da música de Offenbach no filme. Ao fazer uso da música de Offenbach, uma produção da alta cultura alemã, em um momento horrendo da humanidade, verificamos a tese segundo a qual *A vida é bela* apresenta um vínculo estreito entre Benigni, a tradição *a braccio* e uma tradição cinematográfica italiana ligada à escola pasoliniana de tomar elementos da alta cultura para denunciar e contestar as contradições e desumanidades provocadas pela sociedade moderna e suas lideranças.

A princípio, ao utilizar o conto *The Sandman* de Ernst Hoffmann, em uma cena que se passa no teatro da cidade<sup>114</sup>, e a música de Offenbach, Benigni fez referências à “boa” sociedade e cultura alemãs que se ludibriaram e, em alguns casos, comungaram com o ideal desumano do nazismo alemão desde os anos iniciais de perseguições aos opositores nazistas.

Como já dito anteriormente, falar da expressão cultural *A vida é bela* à luz do conceito de configuração, em termos de operação metodológica, é tratá-la como um processo articulado de transmissão, retenção e ressignificação de saberes anteriormente constituídos. Nesse cenário, alguns componentes já foram discernidos e outros ainda serão, pretendendo uma melhor articulação das possibilidades da referida produção fílmica. Nesse complexo de componentes, tentar compreender o filme, a partir das ressignificações que o realizador faz com o complexo de conhecimento acessível, continua possuindo lugar confortável e privilegiado nesse texto.

Nesse sentido, ao tomar uma produção sublime da alta cultura alemã para dialogar com o evento do holocausto também produzido pela civilização alemã, coloca Roberto Benigni em contato com uma operação tradicional da escola pasoliniana de desafiar instituições hegemônicas.

Nada mais ilustrativo desse fluxo de produção intergeracional do que o momento de produção cinematográfica de Pasolini, definida, por ele mesmo (Ver PARIGI, 2008, p. 27) como “nacional-popular”. O período iniciado com *Accattone* (1961) e encerrado com *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) consiste em obras sob a influência das leituras de Gramsci, que vêm apresentar duas formas de olhar o mundo: aquele do intelectual marxista e aquele do homem simples, combinando a alta cultura e a baixa cultura para revelar as profundas transformações no tecido social. Esse esquema foi adotado por Pasolini em *Accattone*, quando o filme apresentou em várias cenas, da relação conflituosa e triste entre a prostituta Maddalena e o cafetão Accattone, trechos das músicas de Bach, a saber, *Passione secondo Matteo*, *Concerto brandeburghese* e *Cantata BWV 106*.

A tessitura da teia de relações que possibilitou *A vida é bela*, portanto, vai ganhando forma quando observamos a conjunção entre saberes previamente estabelecidos e as sínteses desses saberes mobilizadas por Benigni. Embora Roberto Benigni não tenha tido contato direto com Pasolini, ele aplicou um saber-fazer bastante utilizado por este. Tais circunstâncias

---

<sup>114</sup> No teatro, os espectadores assistiram a performance do quarto ato da ópera *The Tales of Hoffmann* (os contos de Hoffmann), do compositor alemão Jacques Offenbach.

relacionam-se com o fato de que Bernardo Bertolucci, Sérgio Citti, Vincenzo Cerami, Tonino Delli Colli e Danilo Donati mantiveram contatos profissionais, enquanto aprendizes, diretos com o mestre Pasolini. Em entrevista a Celli (2001, p. 136-137), o próprio Benigni afirmou que seus personagens podem ter algo de Pasolini, já que Cerami era um discípulo do mestre. Na mesma entrevista, Benigni enunciou uma conversa em que ele teve com Delli Colli e Donati, em que ambos afirmaram que Pasolini foi o indivíduo que mais os influenciou pessoalmente e artisticamente.

Nessa lógica, o esforço para compreender a produção *A vida é bela* está centrado na perspectiva de rede imersa em uma teia de complexas interdependências que modulam o biopsíquico e o sócio-histórico, constituindo uma memória intergeracional (Pasolini) e intrageracional (Giuseppe Bertolucci, Renzo Arbore, Sergio Citti, Vincenzo Cerami, etc.) que comparece nos percursos que constituíram a rede de formação dos saberes de Benigni e que está plasmada nesta obra. Não obstante, apesar da imersão de Benigni a essa rede, orientando suas produções, ele não está, todavia, impedido de obter uma autonomia relativa. Assim, o filme é visto como uma marca final de um processo criativo articulado na configuração em que ele se constitui. Noutros termos, a feitura desta película está eivada de um conhecimento coletivizado, circunscrito a uma historicidade, porém o modo peculiar de manejo destes saberes-fazer por Benigni garante a inventividade da sua produção.

Dessas considerações, surge a questão com a qual analisamos a representação de Benigni sobre os judeus mortos nos campos de extermínio. Detenhamo-nos um pouco nesse trecho. No filme, há uma cena em que Guido, ao sair do alojamento dos oficiais, carregando o filho adormecido nos braços em meio a densa neblina, acabou perdendo o caminho de volta ao dormitório.

Perdido, em meio a penumbra, um resto de luz descortinou a noite, desvendando-lhe uma situação aterradora. Antes tivesse permanecido na escuridão despercebida: diante de si, uma montanha disforme de cadáveres. Guido, incrédulo, recuou com a finalidade de retornar ao dormitório. Nessa cena, aparentemente sem sentido, Benigni coadunou a literatura canônica com as regras estabelecidas e aceitáveis pela configuração que ele fazia parte.

**Figura 17:** Alegoria representando uma pilha de cadáveres



Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida é bela*

A montanha dos cadáveres não é explícita. Ela apenas insinua a presença de corpos com o objetivo de não buscar uma precisão histórica e preservar a pureza da sua comicidade marcada pela parceria com Cerami. Mas gostaríamos de lançar um outro olhar em relação a esta cena. Como argumenta Ghiat (2001), a alegoria elaborada por Benigni com a disposição dos corpos faz referência aos círculos do inferno proposto por Dante, em *A divina comédia*. Ao nosso trabalho, – amparado por uma lógica reflexiva que busca articular as interações sociais, as incorporações de saberes socialmente construídos, as operações miméticas e a ressignificação das experiências previamente estabelecidas – essa análise da Ghiat é bastante frutífera.

Benigni não só obteve contato com os trabalhos de Dante – por meio, principalmente, dos poeta *a braccio* –, mas é também um grande conhecedor e difusor das obras do poeta italiano, tanto que Roberto apresentou, entre os anos de 2006 e 2013, um espetáculo teatral intitulado *Tutto Dante*<sup>115</sup>, em que ele interpretou todos os cantos do “Inferno” de *A Divina Comédia*.

Recorrendo a um repertório bastante íntimo, Benigni esquadrinhou uma pilha de cadáveres em camadas, de forma que se aproximasse das quatro seções escavada nas

---

<sup>115</sup> Benigni apresentou o espetáculo por várias cidades do mundo, incluindo: Nova Iorque, Chicago, São Francisco, Montreal, Buenos Aires, Toronto, Quebec, etc. O espetáculo está em uma coletânea de DVD, homônima, em que Benigni apresenta os cantos do “inferno” e estabelece reflexões sobre questões da atualidade. Por exemplo, ele se pergunta em qual círculo do inferno se encontrará Silvio Berlusconi.



profundezas da terra pelo anjo rebelde expulso do paraíso proposto por Dante Alighieri (ALIGHIERI, 2017, p. 19).

Benigni, portanto, por influência do canto *a braccio* e da escola pasoliniana, rompeu as barreiras expostas entre a alta e a baixa cultura, entre o cânone literário e a cultura popular, possibilitando, assim, que o seu filme alcançasse qualquer audiência, haja vista que o humor ácido, com suas obscenidades ambivalentes, liberdade da palavra e imagens do baixo corporal – que segundo Bakhtin (2013), tem uma função regenerativa – não tem mais lugar na contemporaneidade<sup>116</sup>.

Por essa estrutura de pensamento, temos a possibilidade de considerar os acúmulos de conhecimento, os aprendizados, cogitar que um criador aprende com o outro e ao aprender com o outro ele desenvolve, também, um modo de fazer e, concomitantemente, um modo de pensar o fazer.

É nesses termos que pensamos: se isso está na prática, logo é um acúmulo geracional, que tem a ver com a convivência geracional entre os pares, aqueles de gerações distintas e, também, com os mestres. É nisso que reside a ideia de tentar compreender os saberes interpessoais e intergeracionais que penetram *A vida é bela* associados às ressignificações e às demais imagens criadas pelo diretor italiano.

### 2.1.2 Renzo Arbore: o engenho de Benigni

A partir da análise que acabamos de empregar, evidenciamos que a máscara cômica de Roberto Benigni, articulada com e por Giuseppe Bertolucci a partir do monólogo *Cioni Mario filho de Gaspare fu Giulia* e suas posteriores adaptações para o campo da televisão e cinema – marcada pelas técnicas de fazer uma produção partindo de referenciais biográficos ou autobiográficos, de um saber-fazer mesclando a alta e baixa cultura e de constantes usos do realismo grotesco – provocou reações díspares: muitas pessoas enxergavam em seus extraordinários traços de improvisação uma enorme capacidade de interpretar personagens marcados por grande sagacidade, o que possibilitou um grande fascínio em torno da figura de Benigni. Por outro lado, outros indivíduos o estigmatizaram como um ator que pode corromper o moral e o caráter dos italianos (CELLI, 2001, p. 171).

---

<sup>116</sup> Transpondo essa arguição para um desfecho mais convenientemente metodológico, na base da literatura eliasiana de figuração, em que reside a firme convicção de que uma expressão é resultado das interpenetrações bio-psíquicas e sócio-histórica moduladas por influências dos relacionamentos e do tempo é que trabalharemos a importância do tempo a seguir.

Porém, parece que mesmo com as pesadas críticas em relação a sua comédia – considerada imoral e pouco aclimatável ao campo do cinema – Roberto Benigni recebeu uma série de convites laborais no campo do audiovisual. Esse fato nos sugere uma curva de protagonismo que o cômico toscano vinha assumindo no mundo artístico italiano.

Em 1977, ele trabalhou no programa da RAI2 *Del resto fu un'estate meravigliosa – quasi un film* de Luciano Michetti Ricci; já em 1978, atuou nos programas *Ladra di sogni* de Fiorella Infascelli e em *Il parolaio*<sup>117</sup> de Marco Melani, também na RAI2. Em 1979, o jovem ator trabalhou no programa da RAI1 *Ma cos'è quest'amore* de Ugo Gregoretti e foi convidado para encenar um exótico crítico de cinema no programa *L'altra domenica*<sup>118</sup>, do músico e diretor Renzo Arbore. O programa dominical – exibido pela emissora estatal Rai 2 – foi um grande sucesso, ampliando o prestígio de Benigni.

No mesmo ano, ele atuou em cinco filmes na Itália, rompendo essa quase vinculação exclusiva ao campo televisivo. São eles: *Clair de femme*<sup>119</sup> de Constantin Costas-Gravas, *La luna*<sup>120</sup> de Bernardo Bertolucci, *I giorni cantati*<sup>121</sup> de Paolo Pietrangeli, *Camas calientes*<sup>122</sup> de Luigi Zampa e *O amigo das crianças*<sup>123</sup> de Marco Ferreri - sedimentando a sua popularidade e prestígio no mundo artístico italiano.

---

<sup>117</sup> Como sublinha Wetzl, esse programa é uma espécie de apêndice ultrapsicanalítico do personagem Cioni Mario. (1997, p. 96).

<sup>118</sup> O programa televisivo dirigido por Salvatore Baldacci foi exibido pela RAI 2 em 1978-1979. Roberto Benigni encenou o papel de um crítico cinematográfico, no entanto, seu papel foi de uma violência mais moderada em relação aos seus papéis anteriores. (PARIGI, 1988, p. 122).

<sup>119</sup> No Brasil, o filme foi distribuído com o título, *Um homem, uma mulher e uma noite*. O filme tem roteiro e direção de Constantin Costa Gravas (1979). No filme, Benigni em sua curta aparição, faz o papel de um *barman*. É digno de nota, os pequenos jogos linguísticos misturando o idioma italiano e francês executados pelo *barman*. Como sugere Parigi (1988), esses jogos seguem os modos típicos de sua fabulação cômica.

<sup>120</sup> *A lua* (Tradução nossa). Roteiro de Bernardo Bertolucci, Giuseppe Bertolucci e Claire Peploe e direção de Bernardo Bertolucci (1979). O polêmico filme narra a relação incestuosa da cantora de ópera Caterina Silveri com o seu filho adolescente, na tentativa de livrá-lo das drogas. Roberto faz uma breve aparição no papel de um tapeceiro que pronuncia algumas palavras enquanto atravessa o quarto de Caterina.

<sup>121</sup> *Os dias cantados* (Tradução nossa) é um filme de Giovana Marini, Paolo Pietrangeli e Francesco Massaro e direção de Paolo Pietrangeli (1979). O cômico toscano interpreta um tímido professor que se encanta por Angela, personagem interpretada por Mariangela Melato, sua colega de profissão. O casal participa de um festival de músicas antigas, que lembra com nostalgia dos primeiros anos do século XX, externando a angústia de uma geração inquietada com o distanciamento de seu passado provocado pela transformação cultural implementada pelo *boom* econômico.

<sup>122</sup> *Letti Selvaggi*. A película possui roteiro de Tonino Guerra, Giorgio Salvioni e Luis Castro e direção de Luigi Zampa (1979). O filme é composto por oito episódios e Benigni interpreta o papel de um diretor escolar no episódio intitulado *Una mamma*. No episódio, o educador recebe a mãe de um aluno convocada pelo diretor. Não obstante, o aluno contratou uma prostituta para encenar o papel de sua mãe diante do diretor, provocando um pequeno embaraço na instituição. Torna-se digno da nota na curta aparição de Benigni no filme, o papel de educador desempenhado por ele. Como sublinha Parigi (1988), esta função torna-se recorrente na trajetória cinematográfica de Roberto Benigni.

<sup>123</sup> *Chiedo Asilo*. O roteiro é de Marco Ferreri, Gerald Brach e colaboração de Roberto Benigni e direção de Marco Ferreri (1979).

*O amigo das crianças*, em especial, foi um filme bastante significativo na trajetória do cômico toscano, uma vez que o trabalho com Marco Ferreri potencializou o lirismo marcadamente presente em *A vida é bela*. No filme de Ferreri, Benigni interpretou um professor cheio de candura que fez uso dos métodos educativos mais inusitados em busca de preservar a inocência, humanidade e alegria de seus alunos. Atuar, nesse caso, em um filme cingido pela amabilidade foi muito expressivo para o ator toscano, pois se trata de apresentar um outro traço a sua natureza artística pré-concebida, até então, pela comicidade ácida devido ao personagem Cioni Mario.

Em 1980, Roberto Benigni atuou no filme *O olho do papa* de Renzo Arbore. No ano seguinte, Benigni teve uma curta aparição no filme: *Anche i ladro hanno un santo*<sup>124</sup>, de Giampiero Tartagni, e protagonizou o filme *O maestro*<sup>125</sup>, de Sergio Citti. É preciso reconhecer que o contato de Roberto com Citti e Cerami<sup>126</sup>, herdeiros da escola pasoliniana, não foi um simples acaso na trajetória do ator toscano. Como qualquer bom aprendiz, Citti e Cerami portaram alguns códigos, que serão discutidos adiante, transmitidos pelo mestre.

No decurso de sua carreira artística, o ano de 1983 foi bastante significativo para o desenvolvimento da estética artística de Benigni. Um dos primeiros aspectos a se ressaltar no ano é sua atuação, já citada, no espetáculo teatral *Tudo Benigni*. Outra realização importante no ano de 1983 é sua primeira experiência como diretor em *Você me incomoda*<sup>127</sup>. O longa-metragem, pensado inicialmente para a televisão, é construído a partir de uma compilação de quatro curtas-metragens narrativamente autônomas e coloca em relevo um aspecto central do cinema de Benigni: a ênfase em paródias que possuem relação com o sagrado.

No primeiro episódio intitulado *Durante Cristo*, o pastor Benigno, pai de Lázaro e tio de Judas<sup>128</sup>, perdeu todo o seu rebanho de ovelhas. Retornando para casa, o pastor encontrou seus amigos José e Maria<sup>129</sup>, que pediram a ajuda de Benigno para cuidar do filho do casal, o

<sup>124</sup> O filme tem o roteiro de Leopoldo Gualtieri e Ghigo Masino e direção de Giampiero Tartagni (1981).

<sup>125</sup> *Il minestrone* com roteiro de Vincenzo Cerami e Sergio Citti e direção de Sergio Citti (1981). Em *Il minestrone*, Roberto interpreta o papel de um 'maestro' que orienta e lidera dois mortos de fome, os três se conheceram em uma cela de prisão, na busca incessante por comida. O filme, por meio de uma narrativa fabulista, é uma grande crítica a sociedade moderna que oferece comida em abundância à um número reduzido de pessoas.

<sup>126</sup> Vincenzo Cerami será, ao lado de Roberto Benigni, o roteirista do filme *Il piccolo diavolo* (1988), *Johnny Stecchino* (1991), *Il mostro* (1994) e *La vita è bella* (1997).

<sup>127</sup> *Tu mi turbi*, roteiro de Roberto Benigni e Giuseppe Bertolucci e direção de Roberto Benigni (1983). Segundo Carlo Celli, o filme foi criticado por basear-se, em demasia, nas performances do monólogo *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia*.

<sup>128</sup> Lázaro é apresentado por Benigno como um dorminhoco que não se levanta nunca da cama e Judas como um menino travesso que não cansa de beijá-lo (1983, p. 101 e p. 107).

<sup>129</sup> José foi interpretado por Carmo Monni e Maria por Nicoletta Braschi. Essa foi a primeira oportunidade de Roberto Benigni e sua esposa Nicoletta atuarem juntos.

menino Jesus, enquanto eles iriam a uma festa. Ao aceitar a empreitada, Benigno se deparou com inusitadas situações: inicialmente, ele orientou Jesus, quando adulto, a não se envolver com política, religião e matrimônio; ensinou Jesus a multiplicar pães e peixes; enfrentou dificuldade para banhar o menino, já que Jesus não conseguia submergir na banheira e insistia em andar sobre a água; por fim, para fazer o garoto adormecer, ele contou a história do filho pródigo. Ao retorno de José e Maria, finalmente o pastor, ao voltar para sua casa, encontrou o seu rebanho.

Em *Angelo*, segundo episódio do filme, Benigni percorreu toda a cidade em busca do seu anjo da guarda, que o abandonou por não suportar a sua vida monótona. Por fim, ele acordou em seu quarto, após uma festa a fantasia, diante de uma mulher fantasiada de anjo. Tratava-se de Angela, que tinha suas asas “realmente” agarradas ao seu corpo, como um verdadeiro anjo. Em *In banca*, terceiro episódio, o protagonista Benigno, um ingênuo homem recém-chegado a grande cidade, foi ao banco em busca de um empréstimo de cem milhões para comprar uma casa na metrópole. Após uma série de situações atrapalhadas, que segundo Wetzl faz lembrar o comediante Totò, Benigno se indignou com o diretor do banco Doutor Diotaiuti, que contraditoriamente só empresta dinheiro para quem já tem dinheiro, e acabou preso. No quarto e último episódio, *I due militi*, dois soldados tinham a responsabilidade de proteger a tumba do soldado desconhecido. Benigno e seu colega de profissão, seguindo o protocolo da pátria, precisavam ficar imóveis e em silêncio, não obstante, o protagonista quebrou o protocolo iniciando uma série de insultos recíprocos com o outro soldado. Benigno indagou sobre quem construiu e qual a razão para se construir o “Altar da pátria” e na sequência realizou uma série de questionamentos sobre a capacidade e a existência divina: “quem criou o homem? [...] se Deus existe, que mande a neve!”<sup>130</sup>. Em seguida, a queda dos flocos de neve encerrou o filme.

Não há dúvida, portanto, de que uma análise mais detalhada dessa produção pode ajudar a descortinar o fluxo de valores cinematográficos apreendidos por Benigni até então. Logo, no momento adequado, buscaremos expor o potencial de comunicação sociocultural sintetizado pelo diretor e externado em *Você me incomoda*, e que pode auxiliar a compreender o objeto fílmico *A vida é bela* à luz da perspectiva configuracional.

Na transcurso do ano, ele ainda atuou na comédia *F.F.S.S. Che mi hai portato a fare sopra a Posillipo se non mi vuoi più bene?*, dirigida por Renzo Arbore. O filme, como um

---

<sup>130</sup> “Da dove viene l’uomo? [...] se Dio c’è, che mandi la neve!”. O roteiro que se encontra na biblioteca do Centro Sperimentale di Cinematografia, está intitulado *Io non volevo*, ao contrário de *Tu mi turbi* (1983).

todo, trata de uma homenagem a Federico Fellini, com explícitas alusões aos filmes do grande mestre do cinema italiano. Por sinal, as colaborações de Benigni nos filmes de Renzo Arbore possuem um caráter especial em nosso trabalho, pois elas irão nos ajudar a compreender uma outra manifestação de trocas de saberes constituídas pela rede de interdependência específica estabelecida por Benigni: a sistematização e inserção de referências às outras produções que configuram uma marca estética das produções de Roberto Benigni.

Possivelmente, a profusão dessa forma de fazer cinema, por Benigni, é resultante dos trânsitos simbólicos, notadamente, desenvolvidos com Renzo Arbore. Nesse sentido, será preciso retomar alguns *frames* das produções de Arbore e Benigni para aprofundar e relacionar os elementos agora suscitados.

Como argumenta Celli (2001, p. 44-45), os dois filmes de Arbore supracitados possuem cenas e personagens que rememoram os trabalhos de Federico Fellini. O que se tem de mais específico nessa instância, em *O olho do papa*, é a cena em que o ser supremo enviou uma bola gigante de demolição, seguida de um terremoto, para destruir o set e acabar com a desordem estabelecida dentro do complexo de igrejas do vaticano. A cena traz uma clara referência ao filme *Ensaio de orquestra*<sup>131</sup> de 1979.

**Figura 18:** Renzo Arbore no papel de maestro



Fonte: Fotograma extraído do filme *O olho do papa*

**Figura 19:** Maestro no filme de Fellini



Fonte: Fotograma extraído filme *Ensaio de orquestra*

**Figura 20:** Bola de destruição do filme de Arbore



<sup>131</sup> *Prova d'orchestra*. Direção de Federico Fellini (1979). Este filme consiste em uma crítica à desordem social e política da Itália. O que acreditamos ver no ensaio, em uma capela abandonada de Roma, é uma orquestra sem sinfonia, desorganizada e dirigida por um maestro autoritário. Fonte: Fotograma extraído filme *O olho do papa*

**Figura 21:** Bola de destruição do filme de Fellini



Fonte: Fotograma *Ensaio de orquestra* da Itália nos últimos anos. O ensaio filmado por uma equipe de televisão para a produção de um documentário, evidencia as idiossincrasias de cada personagem que promovem uma rebelião contra o maestro. Por fim, a desordem foi controlada por uma intervenção misteriosa que destrói parte da capela e mata alguns músicos e recoloca o maestro no comando do grupo.

Intitulado com o acrônimo de *F.F.S.S.*, o filme *Federico Fellini Sud Story* não só faz referências ao renomado diretor italiano em seu título, mas, sobretudo, no personagem representado por Benigni. O cômico toscano interpreta o renomado cantor, inventor do “Arabian Sound”, Sheik bege. O personagem, que é solicitado para ajudar uma jovem cantora e seu empresário à ingressarem no *show business*, é uma clarividente referência ao personagem sheik branco de *Abismo de um sonho*<sup>132</sup>.

**Figura 22:** Sheik Bege



Fonte: Fotograma extraído de *F.F.S.S*

**Figura 23:** Sheik Branco



Fonte: Fotograma extraído de *O sheik branco*

É a partir daí, que se dá, para nós, uma forma engenhosa de fazer cinema, por Benigni, que expressa uma dimensão articulada, interdependente, potencializadora de uma condição de realização de suas expressões culturais. É neste contexto que continuaremos analisando algumas de suas produções, a partir do qual vamos construir uma maneira de enxergar<sup>133</sup> as interdependências, as inter-relações, que servem como matriz para a produção de *A vida é bela*.

*Só nos resta chorar* (1984) é um exemplo de expressão cinematográfica que coloca em questão um saber fazer aprendido com Renzo Arbore. O filme, dirigido a quatro mãos e que contou com a ajuda de Giuseppe Bertolucci no roteiro, é uma homenagem ao filme *Totò, Peppino e la malafemmina*<sup>134</sup>. Vemos no deslocamento dos personagens de *Só nos resta chorar* uma situação que o aproxima do filme de Mastrocinque. Não obstante, se os

<sup>132</sup> *Lo Sceicco Bianco* (1952), tem direção de Federico Fellini e roteiro de Federico Fellini, Michelangelo Antonioni e Tullio Pinelli. A trama consiste na visita de um casal em lua de mel, Ivan Cavalli e Wanda Giardino, à Roma. Na cidade, Ivan pleiteia uma audiência com o papa. Já Wanda, vê, na estadia em Roma, a possibilidade de conhecer o renomado Fernando Rivoli, o Sheik Branco.

<sup>133</sup> O ato de enxergar aponta para uma operação que leva em consideração as experiências culturais, o lugar histórico em que ela se situa e as referências teóricas.

<sup>134</sup> O filme de 1956 não foi lançado no Brasil. Dirigido por Camillo Mastrocinque, narra a história dos irmãos Antônio Capone (Totò) e Peppino Capone (Peppino De Filippo), moradores de um vilarejo próximo a Napoli. Na tentativa de trazer de volta o sobrinho Gianni à Campagna – o jovem estudava medicina em Napoli, mas abandonou para viver em Milão ao lado da dançarina Marisa –, os irmãos se deslocaram a desconhecida Milão e se depararam com um mundo muito diferente do deles.

personagens do filme de 1956 se deslocam no espaço, os personagens do filme de 1984 se deslocam no tempo.

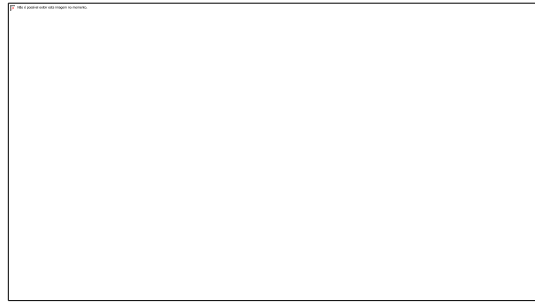
O fato que mais fundamenta essa análise é a cena dos personagens de Benigni e Troisi – Savério e Mario, respectivamente – improvisando uma carta ao fundamentalista religioso, Savonarola, pleiteando a liberação do injustiçado Vitellozzo – o indivíduo que acolheu os viajantes do tempo. Percebemos uma evocação a famosa canção de Totò, *Malafemmina*<sup>135</sup> – no filme *Totò, Peppino e la malafemmina*, a canção foi interpretada por Teddy Reno – e a cena dos irmãos Capone (Totò e Peppino de Felippo) enviando uma carta a jovem Marisa para “libertar” Gianni.

**Figura 24:** Carta à Savonarola



Fonte: Fotograma extraído de *Só nos resta chorar*

**Figura 25:** Carta à Marisa



Fonte: Fotograma extraído de *Totò, Peppino...*

Consideremos trechos das duas cartas para tomarmos por objeto privilegiado as interdependências que aparecem aparentemente de maneira mais superficial:

Carta de *Só nos resta chorar*: Caro Savonarola... Santíssimo Savonarola, quão lindo você é, quanto gostamos de você! Desculpa a vulgaridade. Santíssimo, você poderia deixar Vitellozzo viver, se puder, eh [...]. Nós somos duas pessoas decentes que não machucam ninguém<sup>136</sup>.

Carta do filme *Totò, Peppino...*: Senhorita! Senhorita! Nós viemos com isto para lhe dizer... desculpe se é pouco... mas setecentas mil liras foi o que fizemos esse ano. Como você bem sabe, houve uma grande morte de vacas! [...] Essa moeda é para você se consolar. Porque você tem que deixar o nosso sobrinho, que os tios, que somos nós mesmos em pessoa, te mandam isso...

<sup>135</sup> Cadela (Tradução nossa), é uma canção de grande sucesso, escrita por Totò em 1951, e foi dedicada à sua ex-mulher, Diana (*La Repubblica.it* 17 de março de 2010). A canção narra o fim de um relacionamento entre um homem e uma mulher (cadela). Eis um trecho da letra: Mulher, você é a mais linda mulher, te quero bem e te odeio. Não posso te esquecer...

<sup>136</sup> Caro Savonarola... Santissimo Savonarola, quanto sei bello, quanto ci piaci! Scuse la volgarità. Santissimo, potresti lasciare vivere Vitellozzo, se puoi, eh [...]. Noi siamo due personcine perbene, che non farebbero male a nessuno (*Non ci resta che piangere*, 1984, tradução nossa).

porque o jovem é um estudante que estuda... que deve manter a cabeça no lugar habitual, isto é... no pescoço<sup>137</sup>.

Há nesses trechos algo que insinua um processo de retenção e ressignificação de um saber adquirido a partir das relações. Esse pensamento se torna mais compreensível quando observamos que esta característica, a saber, a inserção de referências à outras produções em suas criações cinematográficas, passou a ser uma espécie de “segunda natureza” no processo criativo de Roberto Benigni.

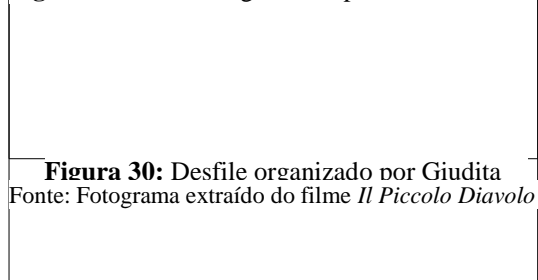
O produtor toscano, novamente, fez referências, em seu *O pequeno diabo*, à uma outra produção cinematográfica. Um comentário de Carlo Celli (2001, p. 80-81) sobre o filme é, nesse sentido, significativo. Celli mencionou de maneira clara que a cena de Giuditta organizando um desfile, dentro da Igreja, no momento da pregação, é uma evocação a cena do Clerical Fashion Show do filme *Roma* de Federico Fellini.

**Figura 26:** Desfile organizado por Giudita



Fonte: Fotograma extraído do filme *Il Piccolo Diavolo*

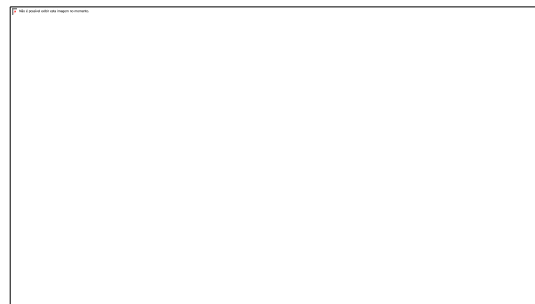
**Figura 28:** Desfile organizado por Giudita  
**Figura 32:** Desfile organizado por Giudita



**Figura 30:** Desfile organizado por Giudita  
Fonte: Fotograma extraído do filme *Il Piccolo Diavolo*

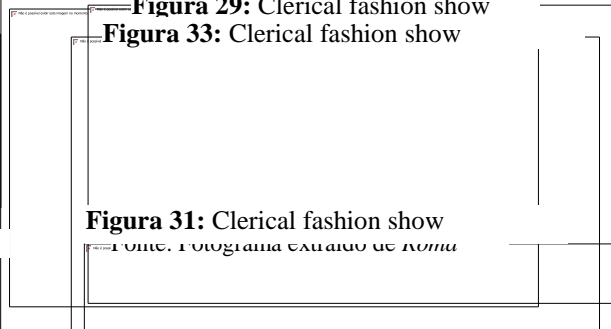
Fonte: Fotograma extraído do filme *Il Piccolo Diavolo*  
Fonte: Fotograma extraído do filme *Il Piccolo Diavolo*  
outra forma, ocorreu no filme *Johnny Stecchino*<sup>138</sup> (1991). No filme, Roberto

**Figura 27:** Clerical fashion show



Fonte: Fotograma extraído de *Roma*

**Figura 29:** Clerical fashion show  
**Figura 33:** Clerical fashion show



**Figura 31:** Clerical fashion show

Fonte: Fotograma extraído de *Roma*

Fonte: Fotograma extraído de *Roma*  
Fonte: Fotograma extraído de *Roma*

<sup>137</sup> Signorina! Signorina! Veníamo noi con questa mia a dirvi... che scusati se sono poche... ma settecento milalire; noi... noi ci fanno, specie che questanno. C'è stato una grande moria delle vacche, come voi ben sapete! [...] Questa moneta servono a che voi vi consolate. Perché dovette lasciare nostro nipote, che gli zii, che siamo noi medesimo di persona, vi mandano questo... perché il giovanotto è studente che studia, che deve tenere la testa al solito posto, cioè... sul collo (*Totò, Peppino e la malafemmina*, 1956, tradução nossa).



Benigni interpretou os personagens Dante, um motorista de ônibus estudantil na cidade de Florença que não tem muita sorte na vida, especialmente com as mulheres, e Johnny Stecchino, um poderoso mafioso siciliano. A vida pacata de Dante se transformou quando ele foi atropelado por Maria, personagem interpretada por Nicoletta Braschi, que se impressionou com a similaridade física entre Dante e o seu companheiro Johnny Stecchino.

Aproveitando a semelhança entre os dois, Maria arquitetou uma situação para que o ingênuo motorista substituísse, involuntariamente, a identidade do mafioso. No curso da narrativa fílmica, Dante – agora, substituindo involuntariamente Johnny Stecchino – se envolveu em uma série de situações perigosas a partir de um inusitado “roubo” de uma banana perpetrado pelo inocente personagem.

O filme, que contou com incessantes críticas a poderosas instituições da sociedade italiana, se encerrou com a morte do mafioso siciliano, graças a um plano arquitetado por Maria, e o retorno de Dante a Florença.

Ao pensar sua trama cômica sobre a máfia, Benigni fez uso do saber-fazer aprendido com Renzo Arbore e intitulou seu filme em correspondência com uma das mais famosas comédias da história: *Quanto mais quente melhor*<sup>139</sup> (1959). No filme de Billy Wilder, o personagem Charlie Stecchino, uma das vítimas do massacre do dia de São Valentim ocorrido na garagem do gangster Ghetto e testemunhado pelos músicos desempregados Joe e Jerry, talvez, tenha sido a influência para o título do filme. Ainda mais instrutivo, sobre esse objetivo apreendido de comunicar referências a outras produções em seus filmes, é o comentário de Francesco Mininni (2011). Conforme sublinha Mininni, *Johnny Stecchino* possui várias citações diretas à Chaplin. Um breve exemplo talvez ajude a deixar mais clara essa afirmação.

A cena do reencontro de Dante e Lillo se relaciona diretamente com uma cena do filme *Tempos modernos* (1936)<sup>140</sup>. No filme italiano, ao retornar a cidade de origem, Dante reencontrou seu amigo Lillo, um estudante com necessidades especiais que sofria de diabetes. Em meio ao êxtase do reencontro, Dante ofereceu ao amigo um remédio, descoberto na Sicília, que iria curá-lo. Lillo inalou o pó milagroso – tratava-se de cocaína – e, em seguida, iniciou uma corrida imprevisível finalizando o filme italiano que possui uma das maiores bilheterias na Itália.

---

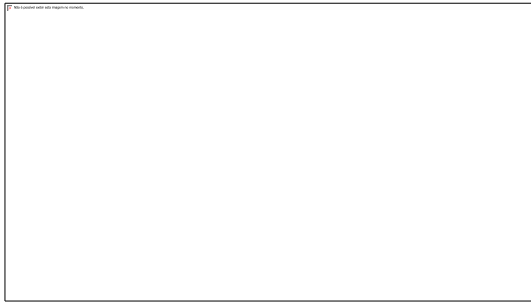
<sup>138</sup> Direção de Roberto Benigni e roteiro de Roberto Benigni e Vincenzo Cerami.

<sup>139</sup> *Some Like it Hot*. Direção de Billy Wilder e roteiro de Robert Thoeren e Michael Logan.

<sup>140</sup> *Modern Times*. Direção e roteiro de Charles Chaplin.

Já no filme estadunidense, Carlitos, o famoso personagem criado por Charles Chaplin desde seus primeiros curtas, ao ingerir cocaína, acreditando se tratar de sal para temperar sua comida na cadeia, teve o seu comportamento alterado e transformou-se em um inusitado valentão.

**Figura 34:** Lillo inalando a medicina



Fonte: Fotograma extraído de *Johnny Stecchino*

**Figura 36:** Lillo com o nariz sujo de cocaína



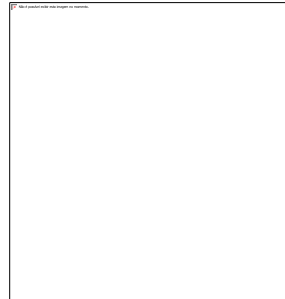
Fonte: Fotograma extraído de *Johnny Stecchino*

**Figura 38:** Reação após o “uso” da cocaína



Fonte: Fotograma extraído de *Johnny Stecchino*

**Figura 35:** Charlo “temperando” a comida



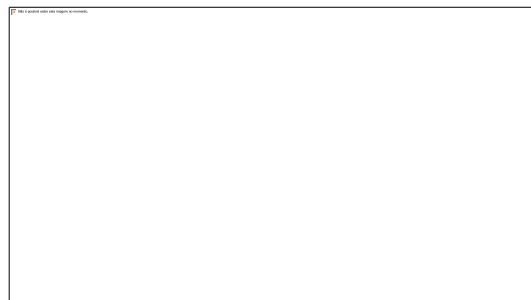
Fonte: Fotograma extraído de *Tempos modernos*

**Figura 37:** Charlo com o bigode sujo de cocaína



Fonte: Fotograma extraído de *Tempos modernos*

**Figura 39:** Reação após “ingerir” a cocaína



Fonte: Fotograma extraído de *Tempos modernos*

A propósito, algo semelhante a essas produções analisadas aconteceu em outro filme, campeão de bilheteria, de Roberto Benigni. É o caso do filme *O monstro*<sup>141</sup>. O filme apresentou Benigni no papel de Loris, um inquieto morador do subúrbio, suspeito de ser o *serial killer* que estuprou e assassinou dezenove mulheres na cidade.

<sup>141</sup> *Il mostro* (1994), direção de Roberto Benigni e roteiro de Roberto Benigni e Vincenzo Cerami.

Loris, que não era muito simpático a sociedade consumista, tornou-se suspeito por estar frequentemente nos locais e momentos errados. Posteriormente, com o intuito de prender o suspeito em flagrante, a polícia encaminhou a policial Jessica, interpretada por Nicoletta Braschi, para seduzi-lo e forçá-lo a iniciar o ataque. Não obstante, Jessica descobriu, no teatro de ações, um Loris tímido e inocente dos crimes. O filme terminou com a prisão do monstro, o professor de chinês de Loris, e a efetivação do romance entre o antigo suspeito e Jessica.

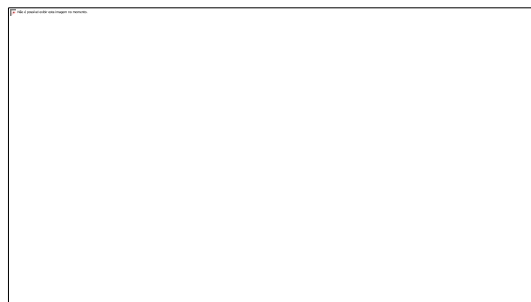
Bastante fortuito para o nosso trabalho é a cena de abertura do filme: a imagem de um helicóptero descendo no local onde se encontrava a última vítima do serial killer. Para Celli (2001), essa cena é uma referência ao filme *A doce vida*<sup>142</sup> (1960) de Federico Fellini.

**Figura 40:** Cena de abertura de *O monstro*



Fonte: Fotograma extraído de *O monstro*

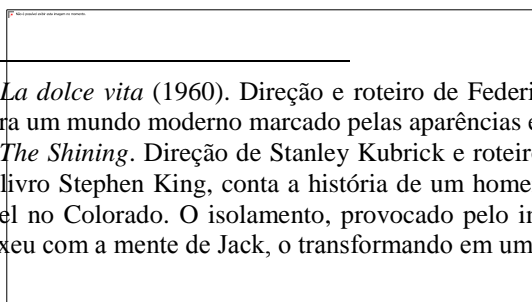
**Figura 41:** Cena de abertura de *A doce vida*



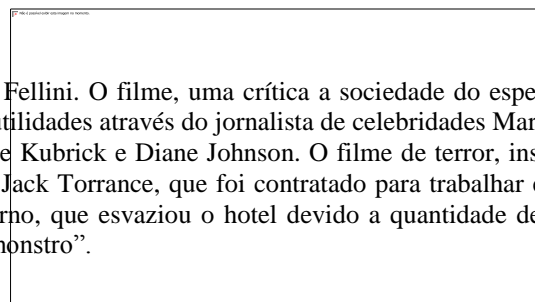
Fonte: Fotograma extraído de *A doce vida*

uma c...ista é, de alguma maneira, a razão para Benigni realizar, justamente, essa homenagem ao filme de Fellini. Uma outra observação interessante, é a cena em que Loris, perseguido pela multidão e polícia, decidiu se esconder na casa do seu professor de chinês. O que seguiu, em especial a parte em que Benigni descobriu que o professor era o verdadeiro serial killer, pode ser entendido como uma referência ao filme *O iluminado*<sup>143</sup> (1980) de Stanley Kubrick. A conexão entre os filmes reside no fato de Jack Torrance, ao enlouquecer e tornar-se perigoso, ter digitado na máquina de escrever, várias vezes, a mesma frase. Loris, ao entrar na casa do professor de chinês, encontrou a lousa preenchida com uma frase repetida várias vezes, como o prenúncio da descoberta do verdadeiro monstro.

**Figura 42:** Frase repetida na lousa



**Figura 43:** Frase repetida



<sup>142</sup> *La dolce vita* (1960). Direção e roteiro de Federico Fellini. O filme, uma crítica a sociedade do espetáculo, narra um mundo moderno marcado pelas aparências e futilidades através do jornalista de celebridades Marcelo.

<sup>143</sup> *The Shining*. Direção de Stanley Kubrick e roteiro de Kubrick e Diane Johnson. O filme de terror, inspirado no livro Stephen King, conta a história de um homem, Jack Torrance, que foi contratado para trabalhar em um hotel no Colorado. O isolamento, provocado pelo inverno, que esvaziou o hotel devido a quantidade de neve, mexeu com a mente de Jack, o transformando em um “monstro”.

O final do filme, também, nos mostra a presença dessa escritura cinematográfica. Trata-se, na verdade, de uma outra homenagem a Charles Chaplin. A cena final de *O monstro* – com Loris e Jessica sendo filmados de costas, caminhando de mãos dadas pela estrada vazia – é similar a cena final de *Tempos modernos* – com Carlitos e Ellen sendo filmados em

Fonte: Fotograma extraído de *O monstro*                      Fonte: Fotograma extraído de *O iluminado*

ângulo similar ao de Benigni, caminhando de mãos dadas e em direção a um futuro indefinido, mas esperançoso.

**Figura 44:** Final do filme *O monstro*



Fonte: Fotograma extraído de *O monstro*

**Figura 45:** Final do filme *Tempos modernos*



Fonte: Fotografma extraído de *Tempos modernos*

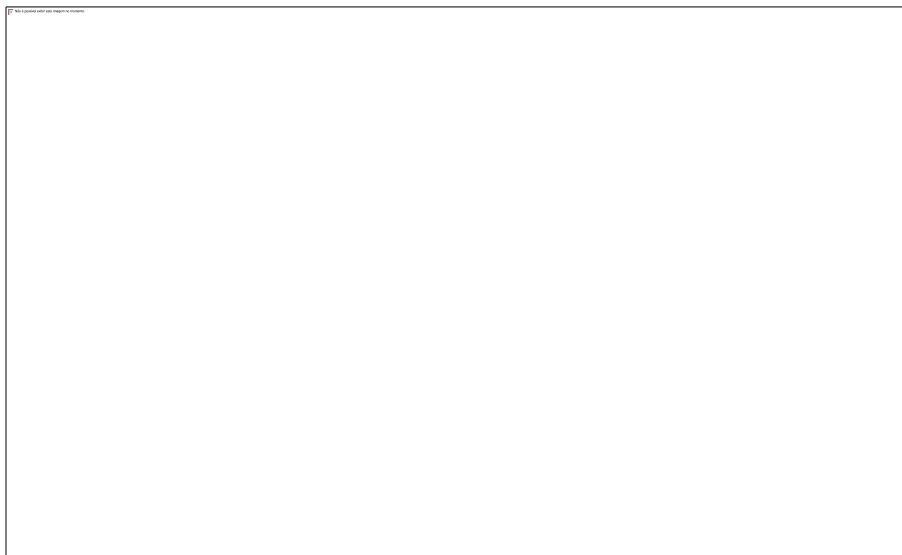
ela que a potência cinemática de Benigni, então, consiste na força criativa de mobilizar todo o arcabouço de memória adquirido na rede de interdependência. É sob essas condições que encontramos em *A vida é bela* a inscrição das influências desse modo de fazer cinema. Dessa maneira, não causa estranheza a forma que Benigni faz citações a outras referências cinematográficas no seu filme mais famoso. O filme mostra, na verdade, um número interessante de referências e homenagens a Charles Chaplin.

Não por acaso, os principais jornais italianos<sup>144</sup> definiram a atuação de Roberto Benigni em *A vida é bela*, através do personagem Guido, como um Charlot moderno. No jornal *Il Mattino* de 15 de setembro 1999, Benigni explicitou que sua atuação em seu filme mais famoso foi inspirada em Charles Chaplin. Já no *Corriere della sera* de 04 de maio 1999, o comediógrafo afirmou que o ator e diretor estadunidense ocupa a posição de um Deus para ele. Devido a isso, Benigni faz citações ao seu mestre em todos os seus filmes e em *A vida é bela*, as citações são as mais emblemáticas.

<sup>144</sup> Como exemplo, temos os jornais: *Il tempo*, 17 de dezembro 1997; *La Repubblica*, 10 de dezembro 1997; *L'Unità*, 27 de março 1999; *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 20 de dezembro 1997; *La Nazione*, 17 de fevereiro 1999.

É, portanto, a partir dessas informações que compreendemos a cena em que Guido saudou as moças levantando o chapéu com o bastão que tinha às costas, como uma clara homenagem ao personagem Carlitos.

**Figura 46:** Guido saudando as moças



Fonte: Fotograma extraído de *A vida é bela*

De maneira semelhante a essa cena é o número do uniforme utilizado pelo prisioneiro Guido no campo de concentração. Quando Guido retornou do trabalho forçado no campo de concentração, ele já estava vestido com a tradicional roupa listrada e utilizou de um subterfúgio para preservar a inocência de seu filho. Guido avisou a Giosué que já estavam registrados no jogo, inclusive ganharam um número. O número empregado ao pijama do prisioneiro italiano, 07397, interpretado por Benigni, é o mesmo utilizado pelo barbeiro judeu, interpretado por Charles Chaplin em *O Grande Ditador*, 7397.

**Figura 47:** Nº do personagem Judaico Guido



Fonte: Fotograma extraído de *A vida é bela*

**Figura 48:** Nº do personagem Judaico Charlot



Fonte: Fotograma extraído de *O grande ditador*

Outro indício de referências ao filme *O grande ditador* é o nome dos filhos de Orestes, dono da tapeçaria: Adolfo e Benedito, uma sátira aos ditadores Adolf Hitler e Benito Mussolini. No filme estadunidense, Chaplin satirizou os dois ditadores com os personagens Benzino Napaloni, ditador da Bactéria, e Adenoid Hynkel, ditador da Tomânia.

Outros exemplos podem ajudar-nos a preparar o terreno para compreendermos o modo como Benigni se apropriou de um repertório e de uma escritura cinematográfica, para ressignificar suas práticas. O modo de fazer cinema estruturado a partir do contato com Renzo Arbore permeou, do início ao fim, o filme *A vida é bela*.

O grande hotel, por exemplo, que Guido trabalhou como garçom no filme *A vida é bela*, tem muita semelhança com o cenário do grande hotel do filme *Amarcord* de Fellini.

**Figura 49:** Vista da escada do Grande hotel



Fonte: Fotograma extraído de *A vida é bela*

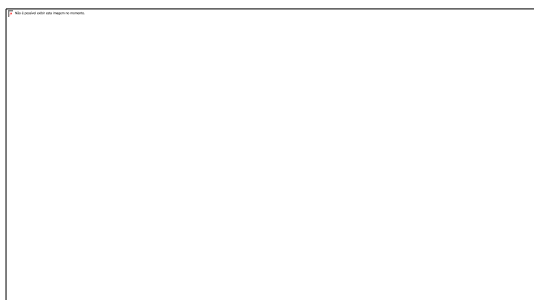
**Figura 50:** Vista da escada do Grande Hotel



Fonte: Fotograma extraído de *Amarcord*

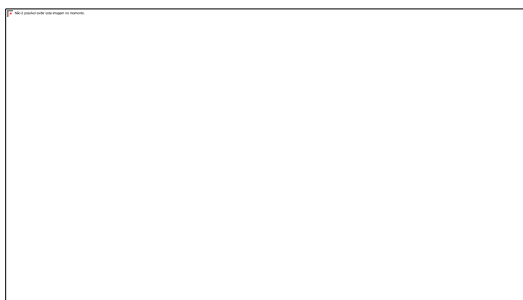
Outra cena característica desse repertório cinematográfico é a de Guido perdido e carregando o filho adormecido nos braços pelo campo de concentração encoberto por uma névoa densa. A ação teve prosseguimento com Guido se assustando com a pilha de cadáveres por trás da névoa. Percebemos uma cena similar em *Amarcord*, quando o pai, perdido em meio a neblina, ficou desorientado imaginando estar morto. Possivelmente, o cenógrafo e figurinista Danilo Donati, que trabalhou nos dois filmes, tenha contribuído para a aproximação das cenas entre os filmes em tela.

**Figura 51:** Guido na penumbra



Fonte: fotograma extraído de *A vida é bela*

**Figura 52:** Aurelio Biondi na penumbra



Fonte: fotograma extraído de *Amarcord*

Portanto, seguindo um percurso que compreende a memória articulada com a capacidade biológica de armazenar e de ressignificar à luz das configurações desenvolvidas pelos indivíduos, tomar as colaborações de Roberto Benigni com Renzo Arbore nos pareceu bastante frutífero para compreender as condições de possibilidades para a produção do filme *A vida é bela*.

### 2.1.3 A veia fantástica: entre fábulas e “verdades”

E se já apresentamos aqui, entre outras, a técnica de promover citações a outros filmes, não poderíamos deixar de falar de um outro saber-fazer cinematográfico apreendido na relação intergeracional por Roberto Benigni e que caracterizou o seu fazer artístico: a recorrência da veia fantástica. O que vemos de potente nessa característica de Benigni, a saber, a introdução da dimensão da fábula no filme, é a possibilidade de tratar questões importantes do constructo sócio-histórico sem perder a intensidade cômica.

Como os outros fios analisados, até então, a dimensão da fabulação na trajetória de Benigni vem adquirindo uma maturação processual. Como sustenta Parigi (1988, p. 57), a sua abertura para o fantástico tem suas origens na praça pública, permeada pela tradição do grotesco popular. Parece mais do que óbvio que a fabulação mobilizada por Benigni em seus primeiros trabalhos tem um rigor agressivo e obsceno. Um exemplo significativo desse momento é a fábula do homem sem pênis, utilizada em *Berlinguer ti voglio bene*:

[...] Então: o homem sem pênis perguntou ao papai: desculpe, onde é que vende pênis? E o papai disse: no país dos enrabados. E para onde eu vou? Vá, siga em frente, você encontrará uma parede toda de fichas, não olhe para elas, depois você vire para o mar e encontrará o jardim das árvores das bolas [...]<sup>145</sup>.

A julgar pelos padrões habituais da trajetória artística e expressa nas primeiras obras de Roberto Benigni, a fabulação, tal como os outros arcabouços de memória mobilizados por

---

<sup>145</sup> [...] Allora: l'omo senza il cazzo gli domando al babbo: scusi, dov'è che vendono i cazzi? E il babbo disse: nel paese dei culi rotti. E da che parte vo? Vai, vai a dritto, tu troverai una muraglia tutta di fiche, non le guardare, poi tu giri verso il mare e lì troverai il giardino degli alberi dele palle [...] (Roteiro de *Berlinguer ti voglio bene* in <http://www.geocities.ws/anjaqantina/berlinguer.html>).

ele, segue em geral uma narrativa constituída dos temas do corpo, dos temas religiosos, do evangelho, de críticas sociais e políticas.

Por esse motivo, esses temas foram desenvolvidos nas fantasias em *TuttoBenigni*, *Você me incomoda* e *Só nos resta chorar*. No entanto, o movimento em direção a uma limpeza gradual do linguajar e dos gestos em seus trabalhos posteriores também foi acompanhado no modo em que Benigni expressou a sua função fabuladora.

Dessa maneira, seus personagens – seja Giuditta, Dante, Loris e Guido – não possuem mais a ênfase primitiva na fisicalidade escancarada. A aprendizagem dos autocontroles, vai tornando o seu mundo fantástico mais inocente, mais leve, delicado e harmônico.

Vemos, por exemplo, *O pequeno diabo*. O filme que tem uma narrativa anticlerical e comunga o demônio e o cômico no corpo do bufão da praça, apresentou um demônio inocente que não retornou ao inferno, pois, Giuditta, queria conhecer pela primeira vez, a “coisa” que as mulheres têm, uma referência ao órgão sexual feminino. Esse filme parece nos fornecer uma chave interpretativa do fazer cinematográfico apreendido por Benigni na relação com Cerami: com a liberdade que o cinema permite – por que ele não representa puramente o real, mas, sim, um real criado –, o produtor toscano passou a utilizar a potência da fábula para interpretar as questões do mundo com menos dor.

Este é o caso, por exemplo, da crítica ao filme *A vida é bela*. A rigor, além da ideia da incompatibilidade da comédia com o holocausto, uma boa parte das críticas ao filme, conforme enuncia Celli (2001, p. 111), está circunscrita a narrativa fantasiosa que impossibilitou o realismo histórico tão exigido nas narrativas sobre a solução final.

Não obstante, partindo da ideia de que toda verdade, para se constituir, tem que se apoiar em uma função fabuladora e, mesmo em um documentário, o real apresentado não é o real representacional, mas sim um real criado, é que observamos que o cinema não é meramente representacional. Nesse sentido, a crítica ao filme, por ele se tratar de uma narrativa fantasiosa inventada da realidade, não deve desprivilegiar o potencial criativo de Benigni.

O papel da fábula é tencionar as questões do que é representação com o que é criação. O cinema consegue, inclusive, superar o possível e realizar o impossível, porque ele possibilita a liberdade de criação, haja vista que a arte pode ultrapassar qualquer limite e fazer com que ocorra uma reflexão sobre as possibilidades de criar a partir do que parece impossível.



Dessa perspectiva, Deleuze argumentou que “O artista não é *criador de verdade*, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada. Não há outra verdade se não a criação do novo: a criatividade, a emergência [...]” (DELEUZE, 2013, p.178).

O entendimento que se segue, portanto, é que toda verdade, para se constituir, precisa se apoiar em uma função fabuladora<sup>146</sup>, uma fábula. Deste modo, a potência que o cinema tem de fabular é a potência que o cinema tem de criar novas verdades, novos mundos. Muito exemplar dessa argumentação é o trecho da entrevista dada por Benigni à revista *Indie* e discutida por Rita Bem-Ghiat. Como nos aponta Ghiat, diz ele: “fiz o filme menos como um historiador do que como um diretor. Cuja obrigação é inventar histórias, e então eu inventei isso completamente. É uma fábula, mas inventada da realidade”<sup>147</sup>.

Esse processo de fabulação é uma tradição da literatura toscana e italiana, basta tomarmos, a título de exemplo, as novelas de Boccaccio. Todavia, a função fabuladora também está presente em todos os encontros estabelecidos por Benigni durante sua trajetória cinematográfica, indicando uma disposição ativa que será recorrente em suas obras.

Essa disposição incorporada já pode ser vista na voz *over*, no momento inaugural, do filme *A vida é bela*, “Essa é uma história simples. Mas não tão simples de contar. Como numa fábula ela tem sofrimento e como numa fábula é cheia de maravilhas e felicidade”. Começar o filme como uma fábula é fruto de uma memória. Utilizar a função fabuladora é uma defesa contra a dureza do nazi-fascismo, da sociedade consumista moderna e de tantas outras formas de opressão impostas por variadas instituições. Um exame mais atento sobre o filme sugere que o fato de Guido ter sido assassinado fora da câmera, por sugestão do sobrevivente do holocausto Scholmo Venezia, tem a função de preservar a estética de fábula.

Partindo desse pressuposto, a estratégia era não mostrar, mas ao contrário, evocar a tragédia do holocausto. Recorrentemente, essa função fabuladora foi acionada nos filmes de Cesare Zavattini<sup>148</sup>, Paolo Pasolini<sup>149</sup> e Federico Fellini<sup>150</sup>. Em 1979, Benigni realizou um

---

<sup>146</sup> Embora seja este conceito bergsonianiano, trabalhado na obra *Duas fontes da moral e da religião*, Deleuze se apropria dele para discutir o cinema, alterando sua significação, dando-lhe uma conotação mais política e associada à arte (Ver *A imagem-tempo*, 2013).

<sup>147</sup> that he made the movie less as an historian than as a director whose duty is to invent stories, so I invented this completely. It is a fable but invented from the truth (GHIAT, 2001, p. 254).

<sup>148</sup> Como argumenta Celli (2001, p. 46), Zavattini compartilha a coragem em abordar temas trágicos no formato de uma narrativa fabulista. São exemplos, dessa abordagem: *Miracolo a Milano* (1951) e *Il Giudizio Universale* (1961). Aclimatando ainda os exemplos à perspectiva figuracional, torna-se interessante a citação ao filme, também fabulista, *La verità*. Zavattini também é propagado como um importante autor e ator da *commedia all'italiana*, como sugere Enrico Giacovelle (2015, p. 363) e Aldo Viganò (1998).

estágio com o mestre do neorealismo cinematográfico italiano Cesare Zavattini. O contato, em particular, com Zavattini está exatamente em um convite do mestre cinematográfico para Benigni protagonizar o filme *La veritàà*<sup>151</sup>. O jovem toscano acompanhou a preparação do roteiro, frequentando por cerca de seis meses, da manhã à noite, a casa de Zavattini, observando em silêncio e atentamente a teorização e construção de um roteiro<sup>152</sup>. Benigni, em entrevista a Celli (2001), contou que foi com Zavattini que ele aprendeu “como escrever um tratamento e um roteiro”<sup>153</sup>.

A rigor, portanto, neste trabalho que perspectiva *A vida é bela* à luz dos acúmulos de conhecimento, o contato de Benigni com Zavattini torna-se bastante significativo. Podemos conjecturar, portanto, que, a partir da relação mais próxima com Zavattini, o cômico toscano entrou em contato com um modo de fazer cinematográfico mais reconhecidamente clássico. O mestre, que possui em alguns dos seus trabalhos uma abordagem fabulista, críticas sociais e uma narrativa jocosa de contar eventos e temas sociais trágicos pode ter marcado em Benigni um modo de fazer ou de pensar o fazer.

Embora, como já dito anteriormente, Roberto Benigni não tenha trabalhado diretamente com Pasolini, ele trabalhou com Sergio Citti e Vincenzo Cerami, dois discípulos de Pasolini. A título de exemplo, os dois cristalizaram em seus filmes uma crítica a cultura consumista e uma abordagem fabulista. Sublinhemos que esta estratégia imagético-discursiva é uma característica marcante nos filmes de Pasolini<sup>154</sup>, haja vista que ele não definia limites para a imaginação, misturando temas da alta e baixa cultura em uma ilustrativa crítica a cultura consumista.

Em 1988, a inclinação de Benigni para uma cinematografia formalmente mais fabulista ganhou contornos relevantes com o seu protagonismo no filme *A voz da lua*<sup>155</sup>.

<sup>149</sup> Como Zavattini, os filmes de Pasolini e de seus discípulos: Citti, os irmãos Bertolucci e Cerami, exploravam temas fabulistas (CELLI, 2001, p. 48).

<sup>150</sup> *Amarcord* (1973) é um exemplo de narrativa fílmica em que Fellini reconstituiu a memória por meio de uma função fabuladora. Muito embora, não sabemos se essa memória é uma memória inventada. Mas, sob essa narrativa fantasiosa, Fellini fez uma caricatura da sociedade fascista. Outro filme de Fellini, este contando com a participação de Benigni, que fez uso da narrativa fantasiosa é o filme *La voce della luna* (1989).

<sup>151</sup> *La veritàà!* Foi o primeiro filme de Zavattini no papel de diretor. Zavattini também exerceu o papel de protagonista do filme, após um desentendimento com Bengni devido ao fato do cômico toscano aceitar o convite de Ferreri para protagonizar o filme *Chiedo asilo* (ver Benigni in Parigi, *Roberto Benigni*, p. 169).

<sup>152</sup> Benigni, in Parigi, *Roberto Benigni*, p. 169.

<sup>153</sup> Taught him howto write a treatmente and a screemplay (CELLI, 2001, p. 46).

<sup>154</sup> Entre os filmes de Pasolini, destacam-se *Accattone* (1961), *Uccellacci e uccellini* (1966) e *La terra vista dalla luna* (1967).

<sup>155</sup> *La voce della luna* (1989), direção de Federico Fellini, roteiro de Federico Fellini, Tullio Pinelli e Ermanno Cavazzoni e baseado no romance *Il poema dei lunatici* de Ermanno Cavazzoni, corresponde a última produção cinematográfica do renomado diretor italiano.

Nesta produção, Benigni interpretou o louco, recém-saído de um hospital psiquiátrico, Ivo Salvini, que buscava desesperadamente ouvir e entender a voz da lua. A narrativa do filme colocou o ator toscano diante de uma forma poética, até então, pouco experienciada por ele. *A voz da lua*, conforme CELLI (2001), fechado em seu denso surrealismo e concomitantemente aberto a uma miríade de interpretações, levou a performance de Benigni a um nível de leveza e pureza tão forte, que essa “natureza inocente” passou a compreender, em seus próprios filmes, a máscara dos seus novos personagens.

Portanto, estabelecida essa conexão, conjecturando que uma certa maturação da função fabuladora mobilizada por Benigni em seus filmes está vinculada a um *habitus* apreendido e reelaborado na relação com esses outros produtores cinematográficos, é que compreendemos a produção de *A vida é bela* como parte de um processo sócio - cultural contatado por Benigni a partir das relações estabelecidas por ele durante sua trajetória.

Logo, os materiais arrolados, até aqui, nos permitem depreender, à luz de um modelo configuracional, as condições de possibilidades da construção de *A vida é bela*. Desse modo, o modelo é configuracional porque tomamos o filme como uma figura que diz respeito às interdependências nas quais Roberto Benigni se inscreveu. Em outros termos, podemos observar que as referências ao realismo grotesco, à ideologia de esquerda, a vinculação a própria história de vida, a estratégia de relacionar a alta cultura com a baixa cultura, a inserção de referências à outras produções em suas criações cinematográfica e o uso da fabulação, nos indica, por meio das imagens expressadas na película, o condensamento e ressignificação de uma memória de várias gerações.

Assim, acabamos por esquadrihar uma das condições de possibilidades para a produção do filme mais famoso de Roberto Benigni, qual seja, a formação das interdependências que modulou um processo de aprendizado cinematográfico. Não obstante, a feitura da obra não foi possível apenas em razão da trajetória e um saber-fazer aprendido, mas também, por uma possibilidade proporcionada pela conjuntura da virada de século.

Obviamente, que a perspectiva eliasiana orienta trabalhar a rede de interdependência articulada com o tempo, porque ela não separa a forma e o fundo. Por essa razão, retomaremos, estrategicamente, a trajetória cinematográfica de Roberto Benigni para compreendermos as transformações socioculturais do final de século a partir da economia subjetiva do cômico toscano. Ao mesmo tempo, compreendendo a modulação da “poética cultural” do final de século, podemos inferir a respeito do processo de reconhecimento do filme mais polêmico da história do cinema italiano.

### **3 UM NOVO FIO: UMA PRESA DO TEMPO**

Acredita-se que, nascendo inacabadas e sem um fim pré-determinado, as pessoas não se completam a si mesmas. Estarão sujeitas ao intercâmbio com os signos de sua época. Nesse processo, mesmo os fatos mais obviamente brutais e aparentemente desconexos integram um sistema de rigorosa organização simbólica, que atribui conexão estrutural ao que parece disperso. Pelo presente argumento, no discurso da arte em particular – em que a fala do indivíduo se articula com a de sua cultura –, não é a realidade empírica que se impõe ao artista, mas uma certa ideia (sic) de arte e de realidade, que participa do intercâmbio entre os diversos tipos de registro de um período. É a essa

interdiscursividade que se poderia chamar poética cultural. Por essa perspectiva, o estudioso da literatura [ampliaremos esse entendimento, também, ao estudioso do cinema] e da história deveria dedicar tanta atenção aos modos de representação metafórica da realidade quanto aos costumes e instituições políticas de um dado momento.

(TEIXEIRA, 2006, p. 32)

Uma pergunta que se coloca e que se mostra fundamental para uma análise que pretende compreender as condições de possibilidades da confecção de uma expressão cultural remete à questão do contexto da produção. A especificidade do contexto constitui objeto destacado de investigação deste segundo capítulo.

Diante desse quadro, quem busca compreender uma obra relacionada ao mundo social, deve contemplar o processo de constituição de um *habitus*, constituído por meio de uma rede de relações entre pessoas, mas correlacionando isso em termos de uma dialética com a “poética cultural” de seu tempo<sup>156</sup>.

Ante tal proposição, destaquemos que a locução “poética cultural” – que se aproxima do conceito de *Regimes de historicidade* do François Hartog, e das categorias *espaço da experiência e horizonte de expectativa*<sup>157</sup> mobilizadas pelo Reinhart Koselleck – se constitui enquanto mais um fio apropriado para diminuir a estranheza com relação a uma produção cultural e ampliar a compreensão sobre os múltiplos processos que incidiram para a formação da expressão cinematográfica *A vida é bela*. Essa dinâmica implica saber que não se trata apenas de reconstituir o contexto social do filme mais famoso de Roberto Benigni. Segundo o professor e crítico literário Ivan Teixeira (2006), uma expressão cultural não é apenas a simples manifestação de um contexto sócio-histórico de uma época, ao contrário, o produto cultural, assim como o seu criador, é também um discurso que constitui e é constituído segundo uma “poética cultural”.

Logo, a expressão fílmica em tela é pensada aqui como uma expressão portadora de regras de produção de um lugar e período específico. Isso significa dizer que certas escolhas, certos comportamentos, certas ações tomadas para a produção fílmica são mais possíveis do que outras devido ao intercâmbio que o criador tem com os signos de sua época. Por essa razão, esquadrihar e refletir sobre a ordem do tempo em que foi produzido *A vida é bela*, a

<sup>156</sup> No livro *A prática do novo historicismo* (2005), o historiador Stephen Greenblatt mobiliza a noção de poética cultural como forma de articular as escolhas assumidas pelo criador em uma expressão cultural com os códigos normativos de uma época.

<sup>157</sup> A opção do Koselleck em utilizar esses dois termos é propor a ideia de que a presença do passado é diferente da presença do futuro (KOSELLECK, 2006, p. 311).

saber, o final do século XX, tornou-se elemento fulcral para compreendermos a produção, a aceitação e a repercussão do filme supracitado.

### 3.1 QUANDO O PASSADO AUTORIZA O PRESENTE

A reflexão sobre a conjuntura é uma das tarefas mais difíceis de se realizar em um trabalho que pretende desenvolver uma análise sistemática acerca do processo de confecção de uma narrativa cinematográfica. Em muitos trabalhos, a operacionalização ou naturalização do tempo pelo pesquisador é tamanho, que quase não pensamos nele. A rigor, essa forma de abordagem do próprio objeto cultural e, também, do seu criador, desprovida de contexto são análises que não correspondem a perspectiva do desenvolvimento e das mudanças realizadas na estrutura da personalidade social.

Resulta daí uma conclusão importante apontada por Elias em seu livro *Sobre o tempo* (1998, p. 102): o tempo não pode ser tomado como um dado desvinculado da sucessão dos acontecimentos, como uma espécie de coisa no “espaço-tempo”. Coadunando com essa discussão, no sentido de amplificar a importância da análise da conjuntura, sob uma perspectiva ainda mais profunda do que a habitual, François Hartog sustentou que a percepção e a relação dos sujeitos com as ordens do tempo, e o próprio conceito de tempo variou de acordo os lugares e as épocas.

É precisamente sobre a necessidade de compreender como uma conjuntura ajuda a esclarecer a biografia de uma pessoa ou uma obra, que Hartog cunhou o termo “regime de historicidade”<sup>158</sup>. Em seu livro *Regimes de Historicidade*, Hartog descreve assim a locução:

“Regime de historicidade podia ser compreendido de dois modos. Em uma acepção restrita, como uma sociedade trata seu passado e trata do seu passado. Em uma acepção mais ampla, regime de historicidade serviria para designar “a modalidade de consciência de uma comunidade humana”” (HARTOG, 2015, p. 28).

Desta maneira, a noção cunhada pelo historiador francês – influenciada pelo estruturalismo da Antropologia de Lévi-Strauss e pela elaboração de uma semântica dos tempos históricos pelo Koselleck por meio das categorias “espaço de experiência” e

---

<sup>158</sup> No sentido mais amplo, o regime de historicidade pode ser entendido como a forma que uma determinada sociedade ou conjuntura histórica mobiliza as três categorias de tempo – passado, presente e futuro.

“horizonte de expectativa” – oferece uma ferramenta que direciona atenção aos diferentes modos de relação com o tempo.

Descortinando esse trajeto, apresentaremos três regimes de historicidade que nos auxiliará a elucidar as diversas maneiras de ser no tempo e, conseqüentemente, a compreender a produção do filme *A vida é bela* por meio do espaço dos possíveis.

Para desenvolvermos tal empresa, inicialmente, mobilizaremos o termo *historia magistra vitae*. Este termo, que na verdade é um *topos*, postula o argumento de que o presente pode ser explicado pelo passado por meio da exemplaridade. Como sublinha Koselleck:

“Cícero cunhou o emprego da expressão *historia magistra vitae*. A expressão pertence ao contexto da oratória; a diferença é que, nesse caso, o orador é capaz de emprestar um sentido de imortalidade à história como instrução para a vida, de modo a tornar perene o seu valioso conteúdo da experiência” (KOSELLECK, 2006, p. 43).

A precisa arguição do historiador alemão nos ajuda compreender que o *topos historia magistra vitae* – primeiro regime de historicidade apresentado pelo Hartog – enquanto concepção clássica de história que subsistiu quase ileso até o século XVIII, orientava os seres humanos a permanecerem atrelados ao passado por meio de fornecimento de exemplos. Em outras palavras, o horizonte de expectativa era modulado pelas experiências já feitas, já que a vida era regulada por uma prática pela qual o orador exercia sua influência persuasiva, por meio de uma coleção de exemplos pretéritos, “a fim de que seja possível instruir por meio dela [a história]” (KOSELLECK, 2006, p. 43).

Tendo como modelo de exemplaridade pedagógica, a obra *O Príncipe* (2005) de Nicolau Maquiavel nos ajudará a desnudar ainda mais esse regime de historicidade que busca reconhecer o passado no presente. Em *O Príncipe*, Maquiavel fez uso de uma gama de eventos históricos – espaço da experiência – para exemplarmente sugerir modelos de posturas para o príncipe – horizonte de expectativa. A referência ao modo como os romanos, habilmente, se relacionava com suas colônias na constituição do seu império é um exemplo, para o escritor italiano, a ser seguido pelo príncipe:

“Na província que conquistaram, os romanos sempre seguiram essa norma: instalaram colônias, apoiaram os menos poderosos – sem aumentar-lhes as forças –, abateram os de maior poder e não permitiram que os Estados estrangeiros exercessem sobre suas colônias sua influência. Darei um só exemplo: a província da Grécia, onde os romanos fizeram amizade com os aqueus e os etólios, derrotaram o reino da Macedônia e expulsaram Antíoco” (MAQUIAVEL, 2005, p. 37).

Parece-nos adequado asseverar que, ao que tudo indica, Nicolau Maquiavel tinha pleno conhecimento da utilização desse *topos*, uma vez que toda a urdidura de *O Príncipe* está esteada na espécie de um *éthos* de “homem político”: a imagem do próprio príncipe. Portanto, em parte como resultado da significativa influência do passado, que possui uma essência prática e um propósito pedagógico, o futuro é construído pela utilização desses exemplos.

Deste modo, o regime de historicidade instaurado pela *historia magistra vitae* aclimatava-se na ideia de que o futuro repetiria o passado. Ou antes, se não repetisse *ipsis litteris* o passado, ao menos não o excederia. É importante registrar que, ao proferir um modelo a ser imitado, que ligava passado e futuro, o regime cristão também se ancorou na relação temporal alicerçada pelo *topos magistra vitae*.

Com efeito, nutridos por todo este pensamento que busca não compartimentar as pessoas e as ordens do tempo, concebemos que o tempo é operador importantíssimo na feitura de saberes, na elaboração de padrões de conduta e controle e, conseqüentemente, elemento fundamental na confecção de uma determinada produção cultural, já que a arte, enquanto representação de práticas e modelos, está circunscrita às convenções que um conjunto de pessoas atribuem ao criador. Nesse sentido, o entendimento oferecido pela locução “poética cultural” nos possibilita pensar que até o final do século XVIII, as produções eram orientadas sob o esquema da *história magistra vitae*, mobilizando o recurso do *exemplum*, recorrendo constantemente as citações para fundamentar um sentido pedagógico, uma lição de história. Obviamente, que existem formas distintas de relação com o tempo, no entanto, todas estas relações possuem conexões com os signos de sua época.

Contudo, a partir do século XVIII, observa-se uma crise da ordem do tempo e um declínio do regime de historicidade baseado no *exemplum*. Como sustenta Koselleck, um exemplo emblemático deste processo foi o que ocorreu na Alemanha, entre os anos 1760 e 1780, quando ocorreu um deslocamento lexical do conceito de história. Uma análise um pouco mais detalhada deste deslocamento vai nos ajudar a compreender a declinação pelo qual passou o *topos historia magistra vitae* e a ascensão de um novo regime de historicidade.

### 3.2 QUANDO O PRESENTE PRECISA DO FUTURO

O termo *historie*, de acordo com Koselleck, configurava-se como uma história que harmonizava exemplaridade e repetição. Em sua forma etimológica, a palavra grega *historie*



“significava predominantemente o relato, a narrativa de algo acontecido, designando especialmente as ciências históricas” (KOSELLECK, 2006, p.48)<sup>159</sup>. Por sua vez, entre os anos 1760 e 1780, passou a ser comum o uso do termo alemão *Geschichte*, como conceito de história, que significava “originalmente o acontecimento em si ou, respectivamente, uma série de ações cometidas ou sofridas” (KOSELLECK, 2006, p. 48).

O que se percebe, a princípio, é que o termo *historie* esteve associado a um princípio pedagógico compreendido como relato exemplar, enquanto que o termo *geschichte* passou por um processo temporal de modificação de sua semântica, ganhando um caráter de acontecimento único, e por esta razão, incapaz de instruir.

Concomitantemente a esse deslocamento lexical do conceito de história, ocorreu um processo de aceleração do tempo devido a um grande número de novas experiências. Essas novas experimentações foram denominadas, pelos homens do século XVIII, de *progressus*. Com as transformações nos estilos de vida, oriundas do progresso, as experiências do passado já não conseguiam ser estendidas inteiramente às expectativas. O fosso entre o passado – espaço da experiência – e o futuro – horizonte de expectativa – só aumentava.

Assim, Koselleck ratifica a nossa narrativa:

“A diferença entre experiência e expectativa não para de crescer, ou melhor, que a modernidade só pôde ser concebida como um novo tempo depois que as expectativas se distanciaram de todas as experiências anteriores. Esta diferença, como vimos, encontrou sua expressão na “história em si” e sua qualidade específica de tempo moderno no conceito de “progresso”” (KOSELLECK, 2006, p. 322).

Assim, é possível afirmar que o termo *historie* passou por um declínio em relação ao termo *geschichte*, em plena ascensão. À luz dessa aparente desorientação do tempo, que a Hannah Arendt, em *A crise da cultura* (1972), chamou de brechas no tempo, começou a se constituir um novo regime de historicidade que o Hartog denominou de regime moderno.

Uma das causas do surgimento desse novo regime é óbvia: a alteração das relações do homem no tempo e com o tempo. Essa nova maneira do homem se relacionar no tempo reside, dentre outras coisas, nas inovações técnicas, tecnológicas e científicas do século XVIII<sup>160</sup>, no progressivo aumento da produção agrícola e populacional, no aumento do

<sup>159</sup> Koselleck, de forma relativamente segura, fornece dois exemplos de homens do século XVI, a saber, Montaigne e Bodin, que tomaram o termo *historie* como *exempla* (Ver Koselleck, 2006, p. 42-43).

<sup>160</sup> São exemplos dessas inovações a lançadeira volante de John Kay, a máquina de fiação de James Hargreaves, a máquina a vapor de James Watt, o tear mecânico de Cartwright, o descaroçador de algodão de Eli Whitney, o navio a vapor de Robert Fulton, a locomotiva a vapor de George Stephenson, etc. Ainda no século XVIII,

número de indústrias, conseqüentemente, impulsionando o processo de urbanização, o surgimento de novas relações de trabalho e de novas relações econômicas, especialmente, com o advento dos pressupostos de Adam Smith, defensor do liberalismo econômico<sup>161</sup>.

Em conformidade com esse processo, o mundo ocidental, ainda no século XVIII, foi palco de uma série de transformações políticas e sociais oriunda da Revolução Industrial, da Revolução Francesa e do processo de Independência dos Estados Unidos da América. Todos estes movimentos, ideologicamente alicerçados no pensamento iluminista, foram decisivos para a onda de transformações que varreu a Europa a partir do século XVIII e que apresentou um mundo completamente novo. Um mundo rompido com o passado. Como sustenta Koselleck,

“Uma característica do horizonte de expectativa esboçado pelo Iluminismo tardio é que o futuro não apenas modifica a sociedade, mas também a melhora. Seja porque a esperança escapa à experiência [...], seja porque a partir de 1789 a mudança da organização social e política realmente parecia ter rompido todas as experiências tradicionais” (KOSELLECK, 2006, p. 321).

Destarte, podemos perceber que a relação com o tempo no regime moderno é qualitativamente diferente da relação estabelecida no regime da *historia magistra vitae*. Temos aqui, na verdade, o surgimento de uma expectativa para o futuro que é completamente desvinculada do passado, pois as antigas experiências já não eram capazes de servir pedagogicamente as novas experiências. Em outras palavras, o futuro, orientado pelo progresso, não é mais deduzido pela experiência. A história, enquanto *geschichte* – processo único e contínuo – não consegue mais ser ensinada pelo recurso do *exemplum*.

Emblematicamente, o futurismo passou a ser a tônica do regime de historicidade moderno. É sob esta lógica futurista que a história e as produções culturais passaram a ser pensadas e criadas. “Com o regime moderno, o exemplar como tal desaparece para dar lugar ao que não se repete. O passado é, por princípio ou por posição, ultrapassado” (HARTOG, 2015, p. 137).

Do ponto de vista formal, essa lógica futurista pode ser acessível analisando, mesmo que apressadamente, o trabalho *A Democracia na América* do jurista e sociólogo Alexis de

---

Antoine Lavoisier estabeleceu a lei da conservação da massa e identificou o oxigênio, Anders Celsius e Daniel Fahrenheit inventaram as escalas de temperatura, Jacques Montgolfier e os irmãos Joseph inventaram o balão a ar quente, Charles La Condamine e Pierre Maupertius atestaram a teoria do achatamento dos polos no planeta terra, etc.

<sup>161</sup> Ver *A Riqueza das Nações* de Adam Smith (1985).

Tocqueville. O sociólogo francês, em seu esforço para compreender as especificidades da democracia estadunidense<sup>162</sup>, apontou a democracia representativa norte-americana, que em seu entendimento era o centro inovador da proteção às liberdades individuais, como um modelo considerável a ser pensado pelos estados burgueses ocidentais, em especial a França. Não obstante, é preciso salientar que o próprio Tocqueville argumentou que cada povo e nação possuem e devem considerar as suas especificidades.

É necessário, também, ater-se ao fato de que Tocqueville era um descendente da aristocracia francesa, segmento social que havia perdido os privilégios a partir da Revolução Francesa. Muito em razão disso, o autor realizava notáveis críticas aos excessos perpetrados pela Revolução Francesa na construção do processo democrático, afirmando que essa estava recorrendo cotidianamente a práticas antigas.

Com essa questão, a notável arguição de Tocqueville, que buscava na América compreender a democracia estadunidense a partir das relações e sistemas prisionais e políticos, acabou por encontrar nos Estados Unidos o futuro para a Europa. Ela desemboca na seguinte interpretação: a lição da história não vem mais do passado. Essa afirmação tem o seu correspondente na análise de Hartog sobre o livro de Tocqueville:

“O antigo regime de historicidade, que era precisamente esse tempo em que o passado esclarecia o futuro, está definitivamente obsoleto. Para o mundo “inteiramente novo”, é necessário uma “ciência política nova”, justamente a que o livro de Tocqueville esforça-se em elaborar. Posicionando-se, tal como um vigia, para pensar no futuro” (HARTOG, 2015, p. 129).

Dá a posição particularmente distendida de que desde a Revolução Francesa, passando por todo o século XIX e boa parte do século XX, o homem, e conseqüentemente suas expressões sociais e culturais, foram cegamente orientadas para o futuro. O período supracitado oferece um imenso repertório de trabalhos orientados para o futuro.

O *Manifesto do Partido Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels, é um equivalente simbólico dessa “poética cultural” orientada pelo regime moderno. O documento, lançado em 1848, foi construído para orientar as ações de um partido específico. O manuscrito descrevia que a ordem capitalista, caracterizada pela ascensão da classe burguesa, não conseguiu dinamitar os antagonismos de classe dos tempos pretéritos. Por consequência,

---

<sup>162</sup> Em 1831, Tocqueville viajou aos EUA para compreender o sistema prisional dos Estados Unidos da América. Fruto dos seus relatórios, que tinham registros do sistema político, econômico e prisional estadunidense, em 1832, ele escreveu o clássico *A democracia na América* (Ver Furet, 2005).

no seu conjunto, Marx e Engels entendiam que os graduais aumentos das contradições inerentes ao sistema capitalista acabariam levando a humanidade, sob a liderança da classe proletária, a classe do futuro, a superar o sistema capitalista e a estabelecer o futuro sistema comunista. O que esse exemplo sugere é que a ordem do tempo moderna passava a ideia de a humanidade viver em um tempo de transição, sempre dirigido para o futuro, sempre olhando para as novas gerações.

Já no século XX, temos no *Manifesto Futurista*, do pintor italiano Filippo Marinetti, um outro exemplo relevante de uma tentativa de rompimento com as referências do passado e glorificação do futuro. A forma como o manifesto exaltava a velocidade do progresso técnico-científico, inspirando-se no automóvel, foi acompanhada de uma explícita rejeição ao passado e as escolas anteriores, especialmente ao romantismo do século XVIII. Assim, ao se fazer o movimento em direção a romper com o passado, o movimento futurista não excluía nenhuma alternativa, inclusive exaltando a violência e a guerra, pois entendia a paz como uma situação que inibe a potência criadora. É o que observa a historiadora da arte Annateresa Fabris,

“A guerra, velozmente enunciada no primeiro manifesto, torna-se símbolo de renovação absoluta porque destruição total do velho, do que impede a afirmação das novas forças: “é nossa única esperança, nossa razão de viver, nossa única vontade!”. Dela derivam o desprezo pela mulher, entendida como símbolo de sentimentalismo anti-heróico, pelos sedentários, pelos inválidos, pelos doentes, pelos conselheiros prudentes, por todos aqueles que levam uma vida sossegada, à qual o homem futurista contrapõe a morte violenta, “a única digna do homem, animal de presa”” (FABRIS, 1987, p. 65).

O Brasil não escapou ao alcance das influências do futurismo de Marinetti. Como diagnosticou Fabris em *O futurismo Paulista* (1994), o movimento modernista no Brasil<sup>163</sup> aderiu ao futurismo alicerçado no desejo de romper com as escolas existentes no país e estabelecer novos parâmetros estéticos e históricos. São exemplos de artistas que compuseram o movimento modernista no Brasil, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, o compositor Heitor Villa-Lobos, Tarsila do Amaral, etc. Estes tinham em comum um desejo de atualização das artes no país.

Reforçando a divinização do discurso pelo progresso futurista e pelo rompimento com o passado, estimulado pelo manifesto de Marinetti, um surpreendente número de manifestos futuristas eclodiu na Itália e no mundo: o *Manifesto dos pintores futuristas*, o *Manifesto*

<sup>163</sup> É importante registrar que a própria Fabris não enquadró o movimento modernista no Brasil como um movimento homogêneo. A rigor, ela apresenta uma heterogeneidade de tendências estéticas na Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo (Ver Fabris, 1994).

*técnico da escultura futurista, o Manifesto técnico da literatura futurista, o Manifesto de Antonio Sant'Elia, entre outros, (Ver HUMPHEREYS, 1999).*

Uma descrição sintomática, desses manifestos, parece ser o seguinte:

Companheiros! Nós declaramos que o progresso triunfante das ciências determinou mudanças tão profundas para a humanidade, que um abismo se cavou entre os escravos dóceis do passado e nós livres, temos certeza da magnificência do futuro.

Estamos enojados com a preguiça vil que, a partir do século XVI, faz com que nossos artistas vivam incessante exploração de antigas glórias<sup>164</sup>.

Este trecho do manifesto é, aqui, um modo enfático de manifestar como os produtores culturais, muitas vezes de forma cega e não planejada, estão sujeitos aos signos de um dado momento. Em sua essência, a palavra de ordem que resume esta ordem do tempo, influenciado pelo iluminismo, é “progresso”. A sentença pode ser facilmente traduzida por “reinado do futuro”.

No entanto, apesar de se relacionarem, progresso e magnificência do futuro, não são ideias correspondentemente complementares. Isto pode ser explicado pela política imperialista – que de maneira geral, associava a conquista das riquezas naturais das colônias à um futuro progressivamente melhor dos países colonizadores – desenvolvida pelas potências capitalistas e que, conseqüentemente, originou uma acentuada competição entre elas. Esta acirrada competição, em nome do progresso, fez a humanidade experimentar o máximo do horror nas duas guerras mundiais.

### 3.2.1 A contestação ao regime moderno e seu impacto nas produções culturais

Desta forma, é evidente que, após a Primeira e Segunda Guerra Mundial, a orientação para o progresso tenha absolutamente se mantido questionável. O cenário de entusiasmo que tomou conta das populações das potências capitalistas no pré-guerra, embebidas por um horizonte de expectativa ávido por um futuro melhor, tornou-se, com o início do conflito, uma experiência traumática.

---

<sup>164</sup> Compagni! Noi vi dichiariamo che il trionfante progresso delle scienze há determinato nel'umanità mutamenti tanto profondi, da scavare un abisso fra i docili schiavi del passato e noi liberi, noi sicuri della radiosa magnificenza del futuro.

Noi siamo nauseati dalla pigrizia vile che dal Cinquecento in poi fa vivere i nostri artisti d'un incessante sfruttamento delle glorie antiche (Manifesto dei Pittori Futuristi).

Assim, o historiador Eric Hobsbawn (1995) definiu os sentimentos das pessoas que experienciaram as consequências de um rompimento drástico com o passado:

Para os que cresceram antes de 1914, o contraste foi tão impressionante que muitos – inclusive a geração dos pais deste historiador, ou pelo menos de seus membros centro-europeus – se recusaram a ver qualquer continuidade com o passado. “Paz” significava “antes de 1914”: depois disso veio algo que não mais merecia esse nome. Era compreensível. Em 1914 não havia grande guerra fazia um século, quer dizer, uma guerra que envolvesse todas as grandes potências, ou mesmo a maioria delas, sendo que os grandes participantes do jogo internacional eram as seis “grandes potências” europeias (Grã-Bretanha, França, Rússia, Áustria-Hungria, Alemanha, Itália), os EUA e o Japão. [...] Não houvera, em absoluto, guerras mundiais. [...] Tudo isso mudou em 1914 (HOBSBAWN, 1995, p. 30-31).

Desde então, diversos pensadores esboçaram considerações a respeito do impacto do progresso na vida cotidiana. Walter Benjamin, por exemplo, realizou um esforço sistemático para apresentar como as ações da experiência estavam em baixa desde as transformações possibilitadas pelo acelerado progresso. Sua arguição em *O narrador*, descreve bem como algumas faculdades quase cotidianas as pessoas, a faculdade de narrar, por exemplo, se tornou em vias de extinção com o período moderno. Desta forma, ele descreveu o mecanismo:

“Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

A rigor, a perplexidade com as consequências dessa caminhada inevitável para o futuro, levou, certamente, muitas pessoas a questionarem “o regime moderno estabelecido sobre a evidência da ordem do progresso” (HARTOG, 2015, p. 147). Este fenômeno questionador do progresso, tem como recíproca uma interpretação outra do estilo de vida pretérito. Sem dúvida, o livro *Tristes Trópicos* (1996), de Claude Lévi-Strauss, baseado na experiência do etnólogo belga com índios brasileiros, é um ícone da rejeição aos códigos morais e estéticos da sociedade moderna. Sob a influência do modelo rousseauiano, que não

significa diretamente um endeusamento do estado de natureza, a obra levistraussiana apresentou uma considerável reflexão sobre a “poética cultural” do regime moderno.

O que se impôs, desde então, foi uma valorização do antigo e uma crítica ao moderno. Como aponta Hartog,

Nos anos 1960, o selvagem entrou na moda. Praticou-se todo tipo de usos selvagens do “pensamento selvagem”, exerceu-se influência sobre o “pensamento mítico”; valorizou-se o Selvagem, em oposição ao Civilizado ou ao Estado, mas houve também retornos ou fugas para os Selvagens (HARTOG, 2015., p. 147).

Sem dúvida, estes relatos nos ajudam a perceber que havia uma tendência, após as duas grandes guerras mundiais, a invocar uma narrativa saudosista sobre o mundo pré-industrial, ou antes, havia uma disposição a construção de uma operação narrativa que fosse marcada pela crítica ao mundo moderno.

Nesse sentido, partindo do pressuposto de que as produções culturais são vinculadas aos códigos normativos do tempo da produção, podemos observar que essa tendência crítica ao discurso modernista incidiu em diversas expressões culturais nesta ordem do tempo. Podemos registrar, aqui, a presença desta disposição em vários filmes italianos no pós-guerra. Obviamente que não seria possível registrar aqui todas as experiências e iniciativas associadas com a tendência supracitada, não obstante é pertinente afirmar que, a partir da segunda metade do século XX, houve um discurso compartilhado, entre alguns produtores culturais italianos, à crítica a sociedade consumista.

Antes, porém, cabe registrar que o processo de modernização na Itália iniciou-se após o processo de unificação em 1870. No entanto, é somente após a Segunda Guerra Mundial, especialmente com o milagre econômico, que a sociedade italiana é impactada pela ordem do progresso.

A explanação de Mario Isnenghi em *Breve storia d'Italia ad uso dei perplessi (e non)* (2012), a respeito do impacto do *boom* econômico na sociedade urbana e campestre italiana, nos oferece uma boa impressão da conjuntura biopsicossocial da época. Isnenghi argumenta que decorrente do *Miracolo economico italiano* – entre a segunda metade da década de cinquenta e os primeiros anos da década de sessenta do século XX – aconteceu um intenso êxodo rural – do sul para o norte e do leste para o oeste – especialmente para abastecer as indústrias e empresas italianas impulsionadas pelo Plano Marshall. Em suma, o *boom* econômico italiano, alimentado pelo Plano Marshall, fez aumentar o número de fábricas e

consequentemente o número de empregos. O resultado foi um grande êxodo rural. Na esteira desse processo, ganhou impulso o projeto de construção de uma identidade cultural moderna na Itália que vai fazer suplantar o estilo de vida camponês (ISNENGHI, 2012).

Como sustenta o historiador italiano Guido Crainz, em *Storia del miracolo italiano* (2005, p. 265-266), entre 1945 e 1975, cerca de 1.805.786 camponeses migraram somente para a cidade de Roma, provocando uma intensa transformação do estilo de vida desses migrantes. Em sua essência, os camponeses incorporaram o estilo consumista da sociedade industrial, transformando o modo de existência da antiga coletividade campesina.

A percepção dessa transformação sociocultural foi manifestada por várias personalidades do cinema italiano que testemunharam a dissolução do mundo campesino e comunicaram em suas obras a dificuldade de muitos italianos se adaptarem a sociedade consumista na Itália em meados do século XX. Algumas expressões culturais podem servir de ilustração: *Noites de Cabíria*<sup>165</sup>, por exemplo, apresenta o grande contraste social existente na Itália no período pós Segunda Guerra Mundial e o anseio da maior parcela da população em alcançar um patamar de vida praticamente improvável; *A doce vida*<sup>166</sup> (1960), retoma os temas levantados por Federico Fellini em seu filme anterior, evidenciando o forte materialismo da sociedade italiana pós *boom* econômico, ou seja, a decadência dos valores da sociedade italiana; *Rocco e seus irmãos*<sup>167</sup>, narra os diferentes sentimentos – alegrias e sofrimentos – dos camponeses nos acampamentos urbanos; *Accattone*<sup>168</sup>, emitiu a visão do diretor Pasolini sobre a condição deplorável da classe proletária na Itália pós-guerra<sup>169</sup>; *Mamma Roma*<sup>170</sup>, narra a tentativa de uma prostituta (Mamma) gerar as condições para que ela e seu filho (Ettore) possam mudar suas posições no gradiente social; *Il boom*<sup>171</sup>, nome bastante simbólico para o momento, narra a dificuldade do jovem Giovanni Alberti, um jovem empreendedor, que se encontra em péssimas condições financeiras devido ao seu alto padrão de vida. Desesperado para se livrar da falência, notícia que se espalhou por toda a cidade, e para não perder a companhia da interesseira esposa Silvia, Alberti aceitou vender uma córnea do olho para um rico industrial, cego de um olho.

<sup>165</sup> *Le notti di Cabiria*. Roteiro de Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini et al. Direção de Federico Fellini (1957).

<sup>166</sup> *La dolce vita*. Roteiro de Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini et al. Direção de Federico Fellini (1960).

<sup>167</sup> *Rocco e suoi fratelli*. Roteiro de Luchino Visconti et al. Direção de Luchino Visconti (1960).

<sup>168</sup> *Accattone*. Roteiro e direção de Pier Paolo Pasolini (1961).

<sup>169</sup> No tocante a Pasolini, um elemento fundamental que compõe a sua crítica ao desaparecimento da cultura campestre face ao consumismo é o seu comentário no artigo *O desaparecimento dos vagalumes – La scomparsa delle lucciole* – no jornal *Corriere della sera*, 01 de fevereiro de 1975.

<sup>170</sup> *Mamma Roma*. Roteiro e direção de Pier Paolo Pasolini (1962).

<sup>171</sup> *Il boom*. Roteiro de Cesare Zavattini e direção de Vittorio de Sica (1963). Um relato interessante de Zavattini sobre o efeito crítico da narrativa fílmica *il boom* está no livro *Miracolo e boom* (BALDUINI, 2013, p. 165-176).



Torna-se, bastante sugestivo, a descrição de De Sica na apresentação do filme:

“Eu conheci há algum tempo um amigo que me pediu mil liras emprestado. Eu sabia que em casa ele tinha uma cozinha eletrônica com um forno infravermelho, uma máquina centrífuga para lavar louça, um moinho elétrico para descascar batatas, mas evidentemente ele nem sequer tinha dinheiro para comprar dois ovos para cozinhar na panela. Bem, esse meu amigo é um personagem típico do “milagre econômico”<sup>172</sup>.

Foi esse peso do milagre econômico sobre a sociedade italiana que orientou os produtores culturais à essa percepção crítica a respeito do regime de historicidade moderno.

Neste contexto, é instrutivo apresentar outras produções cinematográficas que também expressaram críticas as condições de vida dos camponeses e proletários italianos, explanando as mudanças de comportamento e sentimento humano na Itália do *boom* econômico. Entretanto, apresentaremos produções realizadas no final da década de 1970, pois estas foram contemporâneas das primeiras produções de Roberto Benigni e, portanto, tornam-se bastante frutíferas para nossa análise.

Estes são alguns exemplos de filmes que nos interessam: *1900*<sup>173</sup>, que narra a história de dois amigos de infância que vão se afastando devido a realidade financeira: Alfred, filho de latifundiários e Olmo, filho de camponeses. Os dois, em polos opostos, vão representar a o conturbado cenário cultural, político, econômico e social da Itália no século XX.; *Pai patrão*<sup>174</sup>, que representa as dificuldades da juventude camponesa em ter acesso à educação básica nos campos italianos; *A árvore dos tamancos*<sup>175</sup>, que narra as dificuldades de cinco famílias em se adaptar a moderna industrialização.

Esta estética narrativa, a saber, o questionamento sobre as mudanças de comportamento e sentimento humano na Itália do *boom* econômico, que ocupou por vezes várias produções cinematográficas italianas, foram moeda corrente nos trabalhos de Roberto Benigni. Localiza-se uma extraordinária quantidade em suas primeiras produções; por exemplo, na série *Onda Libera*, com o programa musical intitulado *I anni fabulosos del*

<sup>172</sup> Incontrai tempo fa un mio amico che mi chiese in prestito mille lire. Sapevo che a casa aveva una cucina elettronica con forno a raggi infrarossi, una macchina centrifuga per lavare i piatti, un mulino elettrico per pelare le patate, ma evidentemente non aveva i soldi neppure per comprarsi due uova da cuocere al tegamino. Ebbene questo mio amico è un personaggio tipico del “boom”, è il tipico risultato del “miracolo economico” (BALDUINI, 2013, p. 170).

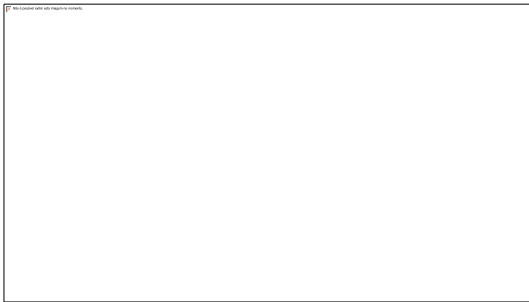
<sup>173</sup> *Novecento*. Roteiro de Bernardo Bertolucci, Giuseppe Bertolucci e Giuseppe Bertolucci e direção de Bernardo Bertolucci (1976).

<sup>174</sup> *Padre padrone*. Roteiro e direção de Paolo e Vittorio Taviani (1977).

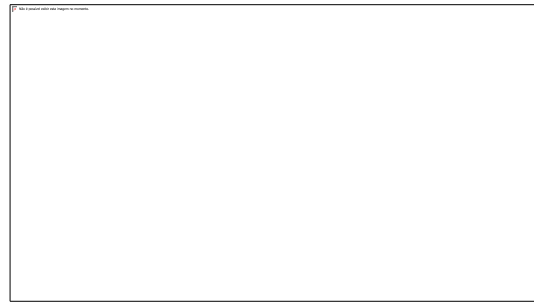
<sup>175</sup> *L'albero degli zoccoli*. Roteiro e direção de Ermanno Olmi (1978).

*preboom*, já sugerindo um saudosismo com os tempos da sociedade pré-consumista<sup>176</sup>. Num outro momento, Cioni Mario, protagonista do programa, é interrompido por uma música de Giuseppe Verdi, *Va' pensiero*, que consiste em um lamento escravagista. O protagonista justificou que a música é importante para aumentar a produção de leite. Como sustenta Celli, esta passagem “é uma paródia dos métodos científicos das novas fazendas industriais que forçaram os fazendeiros tradicionais a pararem com o negócio”<sup>177</sup>.

**Figura 53:** Coral cantando *Va' pensiero*



**Figura 54:** Vaca sendo ordenhada



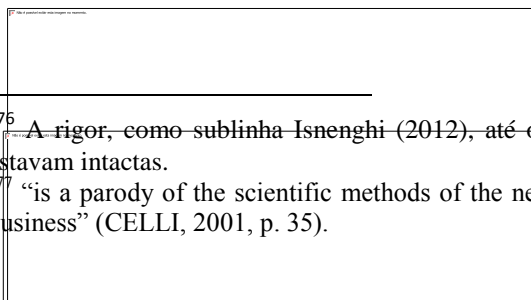
Ainda em *Onda Libera*, nós observamos uma outra passagem que insinua uma crítica a sociedade industrial

Fonte: Fotograma extraído do filme *Onda Libera*

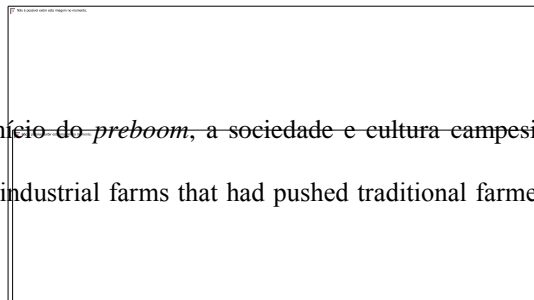
moderna. Cioni, em um diálogo com o amigo Monna, explica que Colombo não queria descobrir a América, mas sim a China. Contudo, ele acabou enganado por alguns americanos que se ofereceram para ajudá-lo na empreitada da descoberta da China. No entanto, os americanos o levaram para a direção errada.

Esses exemplos estão completamente dentro dos códigos culturais da segunda metade do século XX. Neste período de intensa crítica ao mundo moderno, os Estados Unidos da América eram vistos como o arauto dessa caminhada ao progresso e principal responsável pela morte da cultura campesina. Simbolicamente, os quatro episódios de *Onda Libera*, terminam com Cioni – representante típico da cultura campestre – sendo assassinado por funcionários da emissora RAI, a tv estatal italiana, simbolizando a morte do fabuloso mundo do *preboom*.

**Figura 55:** Final do primeiro episódio



**Figura 56:** Final do segundo episódio



<sup>176</sup> A rigor, como sublinha Isnenghi (2012), até o início do *preboom*, a sociedade e cultura campesina ainda estavam intactas.

<sup>177</sup> “is a parody of the scientific methods of the new industrial farms that had pushed traditional farmers out of business” (CELLI, 2001, p. 35).

**Figura 57:** Final do terceiro episódio



**Figura 58:** Final do quarto episódio



Convém ainda sublinhar uma passagem do filme *Berlinguer ti voglio bene* (1977) que é bastante sugestiva para entendermos como as produções culturais de Roberto Benigni estão vinculadas aos signos da época da produção. No momento em que o personagem Cioni negociava o perdão de uma dívida de mil liras, contraída em um jogo de cartas que foi vencido pelo amigo Bozzone, ele aceitou que o vencedor do jogo transasse com a sua mãe em troca do perdão definitivo da dívida.

O vencedor do jogo, Bozzone, compareceu a casa de Cioni para consumir o acordo. Cioni Mario, diante da situação, saiu de casa e passou a caminhar solitário pela estrada deserta. Eis que apareceu Furio, o homossexual da pequena localidade, que o indagou a respeito da sua inquietude. Sentindo a pressão que atuava sobre ele, Cioni respondeu a Furio iniciando um diálogo Fonte: Fotogramas extraídos da série *Onda Libera* que nos será bastante fortuito:

“Cioni – Nada: Problemas do homem moderno...  
 Furio – É, eu sei... eu sou um buraco, sou homossexual  
 Cioni – Oh, bem... de qualquer maneira...  
 Furio – De qualquer maneira um buraco.... Eu também ouvi você, você sabe: quando venho ao bar. “Aqui está o buracão...café rápido para a moçinha”...moçinha... diga em minha cara: moçinha...diga-me...  
 Cioni – Eu? ...  
 Furio – Sim, você, você... diga em minha cara: moçinha...  
 Cioni – Não, veja, você é homem...  
 Furio – Não, sou um buraco, sou mesmo homossexual... sou... como me chamam no vilarejo, como me chamam, é? Diga em minha cara!  
 Cioni – moça.  
 Furio – Não, faça melhor...  
 Cioni – Moçaaa...  
 Furio – E, então? Está feliz?  
 Cioni – Não.  
 Furio – Veja... você fala sem saber o que diz... este é o problema do homem moderno... no vilarejo quem existe: o padre, o idiota e... e o buraco. Os outros quem os conhecem? Existem para fazer número... ao menos eu sou o buraco, mas você, é?  
 Cioni – Tu tem razão, Furio...  
 (...)  
 Furio - ...nesta noite fria de inverno, melhor ser buraco que homem moderno...  
 Cioni – Furio, desculpa...  
 Furio – O que foi?  
 Cioni – Que coisa você faria se fosse um homem moderno?  
 Furio – Seria um problema, Cioni... tchau...

Cioni – Tchau ...<sup>178</sup>

O caráter específico dessa estrutura narrativa, que consiste em apresentar a dificuldade do homem campesino se adaptar ao mundo moderno, provém, como já dito anteriormente, de uma estética cinematográfica que dominou o cinema italiano entre os anos 1960 e 1980<sup>179</sup>. Não por acaso, na sequência de *Berlinguer ti voglio bene*, Roberto Benigni trabalhou em alguns filmes em que o tema dominante foi a crítica a sociedade industrial consumista.

*O amigo das crianças* e *O maestro* são, com efeito, dois filmes que representam a acepção temática dessa “poética cultural”. Em *O amigo das crianças*, do diretor Marco Ferreri, Benigni interpreta um professor, Roberto, de educação infantil que utiliza métodos inovadores de ensino para proteger a inocência de seus alunos da alienação e dos dramas impostos pela sociedade moderna. O final do filme é bastante sugestivo: o professor Roberto leva seus alunos para a ilha de Sardenha com o intuito de fazer tê-los contato com a natureza e de não deixar desaparecer a cultura tradicional.

---

<sup>178</sup> “Cioni – Niente: problemi dell’omo moderno...”

Furio – Eh lo so... io invece son buco, son finocchio...

Cioni – Oddio, via... comunque...

Furio – Comunque una sega... T’ho sentito anche te, sai: quando vengo a il bar. “Ecco il bucaccio... caffè leggero alla signorina”... signorina... e dimmelo in faccia signorina... dimmelo, su...

Cioni – Io?

Furio – Sí, te, te... dimmelo in faccia: signorina...

Cioni – No, via, si vede tu sei um omo, dàì...

Furio – No, son buco, son próprio finocchio... sono... come mi chiamano in paese, come mi chiamano, eh? Dimmelo in faccia!

Cioni – Signorina.

Furio – No, dillo per bene...

Cioni – Signorinaaaa...

Furio – E allora? Tu sei contento?

Cioni – No.

Furio – Vedi... parlate senza sapé che dite... questo è il problema dell’omo moderno... in paese che c’è: il petre, is scemo e... e il buco. Gli altri chi li conosce? Ci son pe’ far numero... almeno io son buco, ma te, eh?

Cioni – Tu há’ ragione, Furio...

(...)

Furio – ... in questa fredda notte di inverno, meglio essere buco che omo moderno...

Cioni – Furio, scusa...

Furio – Che c’è?

Cioni – Cosa tu faresti se fossi um omo moderno?

Furio – Sarebbe um problema, Cioni... tchau...

Cioni – Tchau...” (BENIGNI; BERTOLUCCI, 1992, p. 124-126, tradução nossa).

<sup>179</sup> Como argumenta Giuseppe Bertolucci, diretor e corroteirista do filme *Berlinguer ti voglio bene*, a crítica a sociedade consumista de Cesare Zavattini, Federico Fellini e Pier Paolo Pasolini foi um dos elementos norteadores do filme. Devido a isto, Zavattini foi um dos primeiros espectadores do filme de Bertolucci e Benigni (Ver BERTOLUCCI, 2011, p. 39-40; 54-57; 77-80).

**Figura 59:** O professor Roberto e os alunos na praia



Fonte: Fotograma extraído do filme *Chiedo Asilo*

Já sua participação em *O maestro*, constitui um conteúdo extremamente importante ao nosso trabalho. O filme dirigido por Sergio Citti, roteiro de Citti e Vincenzo Cerami, é o primeiro contato de Roberto Benigni com o corroteirista de *A vida é bela*. Este é um filme que coloca Benigni, mais uma vez, em contato com a crítica à cultura consumista do pós *boom*, ao retratar a luta dos trabalhadores em conseguir os itens básicos para a sobrevivência. O filme consiste em uma epopeia de três mortos de fome a procura de refeição. Apesar de se depararem com comida em abundância, os miseráveis não têm acesso, nem mesmo, a uma pequena refeição nessa sociedade industrializada.

Conforme analisamos o filme, observamos uma relação direta de *O maestro* com as preocupações de Pasolini, especialmente, com o fim da cultura campestre. Como aponta Celli (2001), os produtores Citti e Cerami são reconhecidamente vinculados a escola pasoliniana. Os dois roteiristas foram diretores assistentes de Pasolini nos filmes *Gaviões e passarinhos* (1966) e *A terra vista da lua* (1967).

De um ponto de vista relacional, Citti e Cerami levaram a cabo as reflexões sobre a conjuntura italiana desenvolvidas por Pasolini e outros grandes diretores italianos da época. Destacam-se entre os filmes de Citti e Cerami: “*Storie Scellerate*” (1973) direção de Sergio Citti e roteiro de Pier Paolo Pasolini e Sergio Citti, “*Casotto*” (1977) direção de Citti e roteiro de Citti e Vincenzo Cerami e “*Un borghese piccolo piccolo*” (1977) de direção de Mario Monicelli e roteiro de Vincenzo Cerami.

É perceptível, portanto, certa semelhança dos filmes, posteriormente, dirigidos por Roberto Benigni com a estética cinematográfica italiana do pós *boom* italiano. Dois exemplos contribuem para plasmar a produção de Roberto Benigni vinculada a estes “mapas afetivos” (ELIAS, 1994), característicos desta específica ordem do tempo. São eles: *Você me incomoda* (1983) e *Só nos resta chorar* (1984).

Em *Você me incomoda*, especialmente no episódio *No banco*, observamos uma reflexão sobre a instituição símbolo do capitalismo, qual seja: o banco. O episódio consiste em um ex-campesino, recém-chegado a cidade, pleiteando um empréstimo de cem milhões de *liras* para realizar o seu sonho de comprar um apartamento. Quando Benigno, o ex-campesino, encontrou o gerente do banco, ele imediatamente fez o sinal da cruz como se estivesse diante de um ser sagrado.

Em uma série de situações embaraçosas, Benigno, de forma inocente, não compreendeu porque tinha que ter um bilhão de *liras* em investimentos, como garantia para o empréstimo, e porque ele deveria pagar juros, para conseguir o empréstimo no valor do apartamento. O gerente, Dr. Diotaiuti, tentou explicá-lo porque o banco deve cobrar juros. Assim, ele argumentou:

Este banco tem 15000 funcionários.  
Se quisermos dar-lhes 2 canetas por dia?  
A 200 liras uma, faz 3 milhões ao dia, 90 milhões ao mês, 1 bilhão ao ano  
que se gasta só com caneta.

Assim, Benigno respondeu:

O senhor gasta em um ano 1 bilhão com caneta, e me nega 100 milhões para  
a casa?  
Valho menos que uma caneta? [...] <sup>180</sup>.

Esse exemplo indica uma certa consciência dos assuntos, dos modos de organização e valores dados pela “poética cultural” do tempo da produção. Outra referência que autentica a conexão muito precisa das produções de Roberto Benigni com os signos da sua cultura é o filme *Só nos resta chorar*. Conforme é possível notar, a película constitui-se em um explícito protesto contra os Estados Unidos da América.

---

<sup>180</sup> Dr. Diotaiuti: Questa banca ha 15000 dipendenti.

Vogliamo dargli due penne al giorno?

A 200 lire una, fa 3 milioni al giorno, 90 al mese, 1 miliardo all'anno che esce solo con la pena.

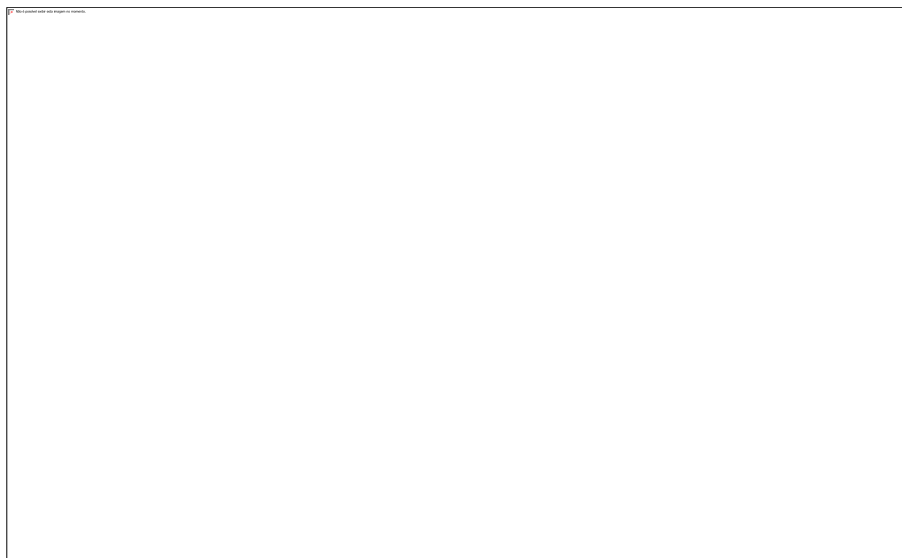
Benigni: E lei fa uscire una penna sola con un miliardoin tasca e a me nega 100 milioni per la casa?

Conto meno di una pena? [...] (*Tu mi turbi*, 1983).

O filme consiste em uma comédia fabulista em que o professor Savério, interpretado por Benigni, e Mário, interpretado por Troisi, de forma indesejável e inexplicável, voltam ao ano de 1492. Savério, na tentativa de erradicar o sofrimento de sua irmã Gabriellina – grávida e abandonada pelo ex-namorado, um soldado norte-americano que passou férias na Itália – tenta sem sucesso, devido ao fato do livro de História utilizado pelo professor Savério apresentar a data errada com relação a partida do navegador genovês, impedir Cristovão Colombo de descobrir a América. Razão primordial do sofrimento de sua irmã.

O filme de 1984 retomou não apenas a nostalgia ao modelo campestre de vida, mas uma crítica à sociedade de consumo, especialmente aos Estados Unidos, apontado como o principal exemplo de modernidade e acusado por todas as mazelas do mundo devido ao seu expansionismo imperialista e por destruir o mundo campestre experienciado por Benigni e seus familiares.

**Figura 60:** Frustração de Savério por não conseguir impedir a partida de Colombo



Fonte: fotograma extraído de *Só nos resta chorar*

Nesse sentido, *Só nos resta chorar* se constitui como mais uma evidência da perda de impulso da bandeira futurista. A rigor, consideramos que, ao analisar todas as expressões culturais, acima esquadrinhadas, elas se apresentam como meio de diagnóstico para determinar as modificações na modalidade de consciência do regime de historicidade moderno. É nessa esfera que se estabeleceu, simultaneamente, a construção de mais uma cesura na ordem do tempo e a estruturação de uma nova relação com o tempo.

### 3.3 O ENCADEAMENTO DE UMA NOVA ORDEM DO TEMPO: O PRESENTISMO

Os aspectos específicos dos imperativos da crise do regime moderno têm origens no abalo que as guerras mundiais provocaram, no decréscimo econômico experienciado pelas sociedades europeias, nas exigências cada vez maiores da sociedade consumista, sobretudo após a segunda metade do século XX (HARTOG, 2015, p. 148). Tal como analisa o autor citado, o desemprego, penoso e desesperador, passou a ser percebido como uma mazela do progresso. Tal constatação ecoou na ascensão de uma certa valorização do tempo presente. Porém, sua promoção não ocorreu de forma automática.

Em resumo, um editorial produzido por Sartre em 1945 para o primeiro número da revista *Les Temps Modernes* e retomado na revista *Les mots* em 1964, nos dá uma mostra da dimensão de deterioramento pelo qual passou o regime moderno após as guerras mundiais:

“Escrevemos para nossos contemporâneos, não queremos olhar nosso mundo com olhos do futuro, isso seria o modo mais certo de mata-lo, mas com olhos de carne, com nossos verdadeiros olhos percíveis. Não desejamos ganhar nosso processo com recurso e não temos o que fazer com uma reabilitação póstuma: é aqui mesmo e durante nossa vida que os processos são ganhos ou são perdidos” (SARTRE in: HARTOG, 2015, p. 145-146).

A sucessão vertiginosa de acontecimentos que deteriorou todas as expectativas no futurismo, fez com que os homens desse período histórico confrontassem a aceleração do tempo, cotejassem o efêmero. É na esteira desse processo que alguns pesquisadores, na segunda metade do século XX, perceberam um gradual expansionismo do presente.

Nora (1993), por exemplo, constatou que esse movimento de alteração do tempo, mais acelerado, provocava uma impressão de hegemonia do efêmero. A consequência desse tempo cada vez mais instantâneo é o alargamento do presente. Já D’Aléssio percebeu a alteração do tempo, argumentando que cada vez mais “a história torna-se eternamente contemporânea!” (D’ALÉSSIO, 1994, p. 97). Aos poucos o passado vai perdendo seu lugar para um presente, maciço, eterno que não possui nenhum horizonte, ao não ser o próprio.

No entanto, na esteira da constituição da hipertrofia do presente, Koselleck observou uma preocupação, dos homens dessa conjuntura, com o passado. O efeito devastador ao passado provocado pela aceleração do tempo foi particularmente visível a um mundo cada vez



mais presentista. Ora, o presente, já inquieto com essa dinâmica acelerada do tempo, alimentou uma preocupação com o passado.

O impacto desse afligimento com o esquecimento é uma crescente curiosidade pela memória, ou antes, pelos lugares de memória. Não por acaso, o final do século XX é marcado por um entusiasmo pela criação de arquivos. Nora, intriduzindo uma discussão a respeito do que motivou a criação dos lugares de memória, afirmava:

“os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso criar museus, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais” (NORA, 1993, p. 13).

Um dos elementos mais significativos da discussão de Nora é o impressionante esforço para não aceitar a cisão entre o passado e o presente. Em outra direção, Nora apresentava uma articulação direta entre os dois tempos. A perspectiva de Nora se voltava principalmente para a ideia de apresentar o historiador do presente, como o profissional responsável por fazer um esforço para “fazer, de forma consciente, o passado manifestar-se no presente” (HARTOG, 2015, p. 160). Isto se evidencia quando Nora apresenta os lugares de memória como um local que possibilita ao indivíduo experienciar um sentimento de identidade e continuidade entre os tempos, mesmo que de forma ligeira e fragmentada. Nas palavras de Nora:

“Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos” (NORA, 1993., p. 13).

Diferentemente da proposta de Nora que era fazer um “manifesto anti-comemorativo” sobre os lugares de memória, o estudo de Paul Ricoeur (2007) apresentou que o trabalho de Nora resultou em um efeito inverso. Como mobilizador de um sentimento de pertencimento, os lugares de memória tornaram-se nessa conjuntura histórica objeto de culto e comemoração:

“Desde 1983, as Jornadas do Patrimônio têm atraído cada vez mais visitantes nos prédios ditos do Patrimônio: mais de onze milhões em setembro de 2002. Esses resultados, devidamente calculados e proclamados a cada ano pela mídia, são como um recorde a ser batido no reinício das atividades do ano seguinte. Quanto mais longas as filas de espera, melhores serão os números. [...] As Jornadas do Patrimônio se difundiram um pouco pelo mundo e se fala atualmente – especialmente por intermédio das iniciativas e convenções da Unesco – de universalização do patrimônio, enquanto aumenta a lista dos sítios do patrimônio universal da humanidade a cada ano” (HARTOG, 2015., p. 194).

Aproximamo-nos, neste ponto, de um aspecto central que marca a importância da onda de preservação e memória nos debates historiográficos, políticos e socioculturais a partir das últimas três décadas do século XX. Ao narrar a ocorrência de uma fenda no regime moderno, tanto pelo descrédito do discurso do progresso quanto pela ascensão de uma preocupação com a memória, Hartog apresenta um novo modo de pensar e se relacionar com o tempo: a patrimonialização e memorialização. Simbolicamente, Hartog apresentou a queda do muro de Berlim, 31 de outubro de 1989, como o marco da ascensão de uma nova ordem do tempo e de um novo regime de historicidade.

### 3.3.1 Uma nova atitude para com o tempo: a ascensão da memória e do patrimônio

Essa nova experiência do tempo, apresentada pelo Hartog em *Regimes de historicidade*, colocou em relevo questões centrais a respeito da nova forma de mobilizar as três categorias do tempo. A ênfase nos lugares de memória evidencia um presente que não pretende se desligar do passado. Ao mesmo tempo, essa patrimonialização explicita a tentativa de reinserir o futuro como horizonte de expectativa.

Contudo, o contraste com o futuro do regime moderno é flagrante. A expectativa do futuro baseado no progresso já não é celebrada. Paradoxalmente, o futuro dessa nova ordem do tempo é cético e derrotista. A sistematização da construção de arquivos ilustra bem a preocupação em distanciar-se ou retificar as mazelas proporcionada pela modernização.

Em outros termos, a esperança no progresso foi sucedida pela apreensão em preservar. Esse percurso provocou um questionamento do Hartog: Mas preservar o que? E quem? O próprio Hartog nos sugere a resposta: “Esse mundo, o nosso, as gerações futuras, nós mesmos” (HARTOG, 2015, p. 238).

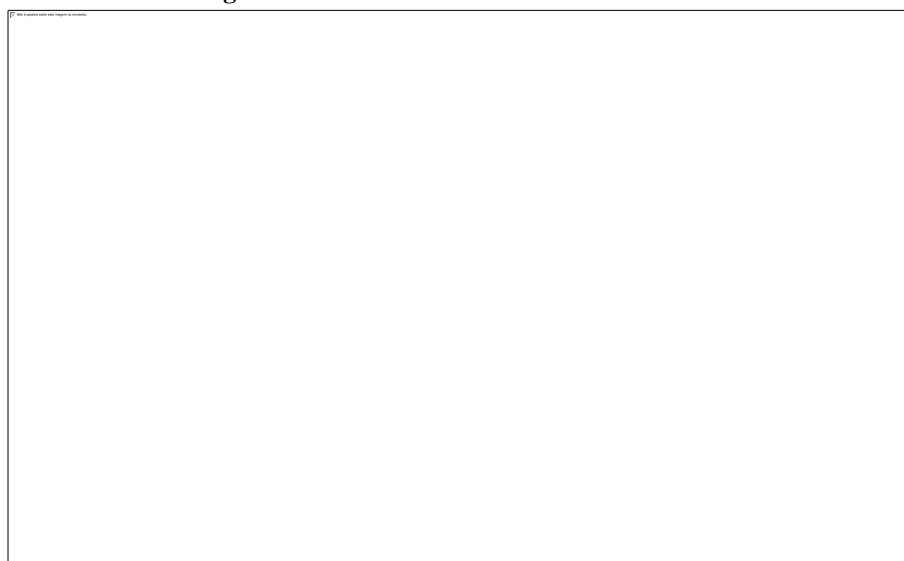
Façamos desse questionamento um exercício crítico alicerçado nos pressupostos teóricos de Norbert Elias (1998). O sociólogo alemão sempre buscou em suas análises,

articular uma expressão cultural, enquanto dado social, com os códigos de controle e regulação, individuais e sociais, de uma determinada conjuntura.

O que acabamos de dizer explicará porque algumas escolhas de Roberto Benigni, em seu filme *A vida é bela*, se reúnem como um todo orgânico com a “poética cultural” da virada de século. Guido, ao transformar em um jogo a situação aterradora em que ele e sua família se encontravam, comunicou ao espectador uma semente de esperança: seu desejo de salvar a vida do filho e preservar a sua inocência.

Há, na narrativa cinematográfica mais famosa de Benigni, uma sequência bastante sugestiva da sua estratégia discursiva. Trata-se da parte final do filme, quando no dormitório, os prisioneiros foram despertados com o comportamento desesperado dos alemães. Chamadas no alto-falante, militares fugindo, rajadas de tiro era o novo cenário do campo de concentração. O nervosismo tomou conta dos alemães e dos prisioneiros. Guido foi tomado pelo terror e optou por fugir para não ficar encurralado.

**Figura 61:** Giosué se escondendo no caixote.



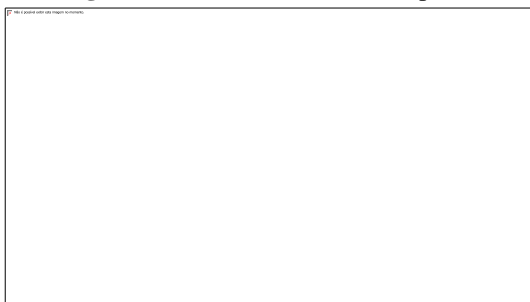
Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida é bela*.

O protagonista, cuidadoso ao evitar que ele e o filho caíssem nas mãos dos alemães, alertou Giosué da necessidade dele se esconder para ganhar o primeiro prêmio. A criança se escondeu em um caixote, sob a orientação de só deixar o caixote quando houver silêncio absoluto. Enquanto isso, seu pai percorreu o campo, de um lado para o outro, na tentativa de encontrar Dora e livrá-la da morte quase certa.

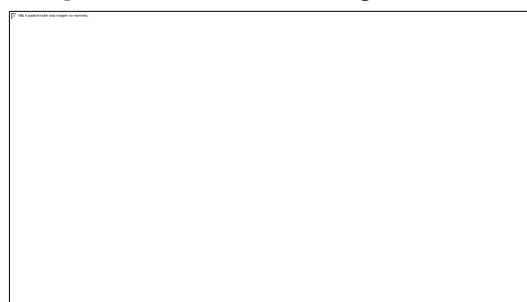
Uma saia foi improvisada às pressas por Guido, simulando uma indumentária feminina. Ele percorreu o dormitório feminino e examinou alguns caminhões, procurando sinais de Dora. Continuou a busca pela amada num tom cada vez mais desesperador. Mas, no entanto, ele que procurava a esposa, acabou encontrado pelos soldados nazistas.

Sob a mira de uma metralhadora, o céu envolto em uma mescla cinza e negra, Guido fitou a situação e percebeu a dificuldade de burlar a morte iminente. Caminhando para o seu fim, ele se deu conta de que estava próximo do caixote onde o Giosué se escondia. Instantaneamente, ele interviu fazendo uso de suas ideias engenhosas e fantasiosas. Percebendo que o garoto estava o observando, ele ensaiou um passo militaresco bem conhecido por Giosué.

**Figura 62:** Giosué observando o pai



**Figura 63:** Guido marchando para a morte.

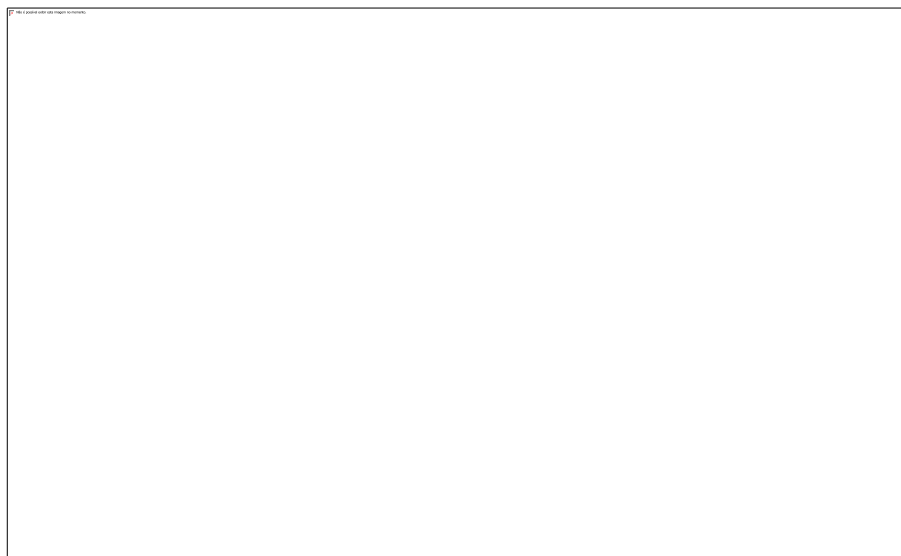


Fonte: Fotograma extraído de *A vida é bela*

Alguns segundos depois, o soldado e o prisioneiro dobraram a esquina. Tiros de metralhadoras são ouvidos. Na esteira da fuga alemã, os últimos prisioneiros atravessaram o portão de entrada. Aparentemente sozinho no campo de concentração, Giosué saiu do seu esconderijo.

O garoto deparou-se com o campo vazio. O silêncio era tal que era possível ouvir o som do vento. Então, como em um passo de magia, o silêncio foi quebrado por um barulho alto e estranho: caminhando lentamente na direção do garoto, se aproximava um tanque de guerra norte-americano. Para o deleite de Giosué, ele foi convidado pelo soldado norte-americano, a bordo do tanque, para subir no gigante de ferro.

**Figura 64:** O exército libertador encontrando Giosué.



Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida é bela*

A bordo do tanque de guerra, Giosué encontrou sua mãe em uma estrada rural e a saudou comemorando os mil pontos, conseqüentemente, a vitória no jogo. O esforço indelével de Guido em salvar a vida de Giosué e preservar a sua inocência depõe claramente a vinculação do filme *A vida é bela* com a perspectiva do regime de historicidade contemporâneo que se preocupa em preservar as gerações futuras. Esse modelo coaduna com a frase de Trotski que inspirou o título do filme de Benigni: "A vida é bela. Que as gerações futuras a libertem de todo o mal, da opressão e da violência, e a apreciem em toda a sua glória".

Um aspecto interessante de mencionarmos a respeito da estratégia de lançar o olhar para as novas gerações é que este é um expediente bastante mobilizado pelo cinema italiano. Na realidade, representar as novas gerações como protagonistas foi uma tendência profundamente utilizada pelo neorealismo cinematográfico italiano. Como descreve o pesquisador Euclides Santos Mendes:

“Uma das peculiaridades do Neorealismo Cinematográfico Italiano é a maneira como deu visibilidade e protagonismo à infância, sobretudo num contexto social instável e desagregador, que atingiu a Europa durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Parte significativa das filmografias neorealistas dos cineastas italianos Roberto Rossellini, Vittorio De Sica/Cesare Zavattini e Luchino Visconti mostram o empenho do cinema italiano do pós-guerra em narrar o mundo com a sensibilidade ótica e sonora das crianças. As experiências cinematográficas neorealistas italianas pautadas nas representações da infância apontam para a perda da inocência num contexto trágico, bem como para o aparecimento de novos olhares,

menos ingênuos e mais aptos a revelar o mundo como espaço de conflitos e contradições” (MENDES, E. S.) (No prelo).

O que é característico na passagem que citamos, é o direcionamento dos filmes neorrealistas para um questionamento, em todas as expectativas, do mundo orientado pelo progresso. Tomemos, por exemplo, as produções cinematográficas de Rossellini. Em sua trilogia da guerra – *Roma, cidade aberta*<sup>181</sup>; *Paisà*<sup>182</sup> *Alemanha, ano zero*<sup>183</sup> – as crianças protagonistas dos filmes comportam uma imagem complexa sobre a dimensão moral e social do mundo contemporâneo.

Primeiramente, como sugere Mendes, E. S., em *Roma, cidade aberta*, Rossellini converteu a cena final do filme – as crianças dispostas a lutar ao lado dos *partizans* – em uma esperança no combate, pelas futuras gerações, aos regimes totalitários. Já no segundo filme, *Paisà*, a esperança vai se deteriorando com um mundo cada vez mais intolerante e desigual. Esse sentimento é sustentado pela cena da criança chorando em meio aos mortos da guerra. Por fim, em *Alemanha, ano zero*, o desapontamento com o resultado do progresso e a perda da inocência foi expressada com o suicídio de Edmund, um garoto de doze anos. Para o pesquisador Mendes, o suicídio de Edmund “revela a amplitude da crise moral da Europa no pós-guerra” (MENDES, E. S.) (No prelo).

Esse esforço profundo de apresentar os desencantamentos com o mundo contemporâneo por meio da história de crianças é sustentado por outras produções neorrealistas. São exemplos dessas produções: *Vítimas da tormenta* (1946) de De Sica e Zavattini; *Ladrões de bicicleta* (1948) de De Sica e Zavattini; *Belíssima* (1951) de Luchino Visconti; *Europa '51* (1952) de Rossellini.

Apesar das suas peculiaridades, a perspectiva do filme de Benigni em proteger a inocência da criança e a aposta em um mundo melhor pelas novas gerações colocou *A vida é bela* em congruência com o trabalho de Roberto Rossellini. Não por acaso, o artigo *Bravo, Roberto!*<sup>184</sup> de Oscar Iarussi explorou esse quadro de referências. Para Iarussi, a mensagem da aposta nas novas gerações é um advento comum ao filme de Roberto Benigni e ao filme *Roma, cidade aberta* de Rossellini. Ao apresentar os norte-americanos como libertadores do campo de concentração, encontramos, também, elementos de integração do filme de Benigni com o filme *Paisà* de Rossellini.

<sup>181</sup> *Roma città aperta*. Roteiro de Federico Fellini et al. Direção de Roberto Rossellini (1945).

<sup>182</sup> *Paisà*. Roteiro de Federico Fellini et al. Direção de Roberto Rossellini (1946).

<sup>183</sup> *Germania anno zero*. Direção e roteiro de Roberto Rossellini (1948).

<sup>184</sup> O artigo foi publicado no *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 20 de dezembro de 1997.

Contudo, estamos tentando levar em consideração o papel relevante de mais um fio na produção de *A vida é bela*, qual seja: a dialética com a conjuntura. Nesse sentido, preservar as novas gerações, presente no filme do cômico toscano, está em consonância com os signos cultural da virada de século.

Porém, é significativo registrar que a preocupação em retificar as mazelas proporcionada pela modernização, característico do regime de patrimonialização, produz outros efeitos sobre a consecução do filme de Benigni.

Nesse processo de reconhecimento da responsabilidade para com o passado, particularmente sob o medo de repetir no futuro os estragos provocados pelo passado, as tragédias provocadas pela grande guerra foram perscrutadas por novos ângulos, novos olhares, novas perspectivas. Tudo isso manifestou-se de maneira especialmente nítida com as pesquisas sobre o holocausto. Deste modo, nas últimas décadas do século XX, buscou-se, incansavelmente, compreender o holocausto e responsabilizar os responsáveis.

### 3.3.1.1 *A retificação das mazelas e os novos olhares sobre o holocausto*

A palavra “holocausto” vem do grego *holos* (todo) *kaustro* (queimado). Esta forma refere-se a ideia de os hebreus realizarem sacrifícios em homenagem a uma divindade. No entanto, o termo “holocausto” mudou seu significado após a Segunda Guerra Mundial. A palavra passou a significar o extermínio, especialmente, de judeus pelos alemães. É este o sentido da palavra usado em nosso trabalho.

Embora a mais famosa política de perseguição e extermínio a um povo tenha sido a “Solução Final” para a “Questão Judia” pelos nazistas, tomá-la como uma excepcionalidade do nacional-socialismo-alemão, parece-nos, desvairadamente equivocada. A perseguição e extermínio de minorias e, especialmente, de judeus não foram exclusividades dos alemães do terceiro Reich, ao contrário, podemos arrolar uma coleção de eventos pretéritos que tornam comum essa política.

Quando se leva em conta a história da humanidade de forma mais ampla, observamos que quando o medo atinge a humanidade, as minorias, corriqueiramente, tornam-se o alvo<sup>185</sup>. Um exemplo, que enfeixa esse argumento, é o fatídico massacre de São Valentim, na cidade de Estrasburgo, em 1349. A natureza inteiramente obscura da sociedade medieval, com sua

---

<sup>185</sup> Na Idade Média, várias comunidades foram acusadas e massacradas por “trazerem” a desgraça para a terra: judeus, leprosos, albigenses são exemplos dessas comunidades. (DWORK; PELT, 2004, p. 28).

visão hierofânica de mundo<sup>186</sup>, fez com que os judeus, além de outros grupos minoritários – vistos como “aliados e sob influência do diabo” – fossem responsabilizados por trazer a peste para o continente europeu. Em Estrasburgo, os judeus foram acusados de envenenar a água e passaram a viver isolados em guetos protegidos pelo governo local. Foi nessa atmosfera de isolamento que, em 14 de fevereiro de 1349, apesar dos esforços do governo local, os judeus foram massacrados na cidade. Mil judeus foram enterrados vivos e vários judeus se converteram, à força, ao cristianismo para evitar a morte<sup>187</sup>.

A medida que determinados setores sociais estão ameaçados, a retórica dominante é clara: alguém deve ser responsabilizado por essa ameaça. Na maioria das vezes, é nas minorias que recaem as culpas alheias. Nessa perspectiva, o historiador Martin Broszat argumenta que o extermínio em massa dos judeus pelo Terceiro Reich é fruto da política de culpar as minorias, especialmente os judeus, pelo insucesso alemão na Primeira Guerra Mundial. A perspectiva de Broszat é, portanto, historicizar o holocausto e entendê-lo como qualquer outro evento e não uma exclusividade da Alemanha<sup>188</sup>.

Esse argumento assume um lugar confortável nas reflexões desenvolvidas por Zygmunt Bauman em seus estudos sobre o holocausto. Em *Modernidade e holocausto* (1998), Bauman sustenta que a solução final é fruto das condições e valores que orbitam a modernidade. Essa linha de raciocínio se opõe a corrente que concentra a excepcionalidade do holocausto à Alemanha<sup>189</sup>. Ambas as análises são essenciais, mas nenhuma é suficiente *per se* para explicar a solução final. Confinar a discussão a uma dimensão unívoca, possibilita perder-se o horizonte mais amplo do debate. Por esse ângulo, surgiram pesquisadores que orquestraram suas análises articulando as duas linhas de pensamento.

Se insere nessa lista, Norbert Elias, um dos mais talentosos estudiosos do tema, que conseguiu tratar o *habitus* alemão e os códigos normativos do período entre guerras para compreender o holocausto. Elias iniciou sua proposta, tomando o processo de unificação

<sup>186</sup> “Podemos falar na sociedade medieval vivendo sob o signo da hierofania, ou ‘manifestação do sagrado’” (FRANCO JÚNIOR, 2001, p.139). Na mentalidade medieval a figura de Deus, e seu oposto o diabo, eram onipresentes e atuavam no mundo supralunar (divino) e sublunar (humano) com muita facilidade. Fazia-se necessária uma eterna vigilância para combater o diabo.

<sup>187</sup> *Humanidade: a história de todos nós*, 2012 (Documentário).

<sup>188</sup> Esse argumento encontra-se em *Reworking The Past* de Peter Baldwin. O livro expõe o debate entre dois especialistas do Holocausto: Martin Broszat e Saul Friedlander. O primeiro buscou esquadrinhar o holocausto como “mais um” evento trágico ao longo da história; e o segundo, evidenciando a idiossincrasia do evento, buscou explicitar as articulações entre o *Fuhrer*, o núcleo duro do partido, a população alemã, os judeus alemães e internacionais e os líderes de governo internacionais para entender a engrenagem assassina da Alemanha nazista.

<sup>189</sup> Livros como *A Personalidade Autoritária* de Adorno, *As Origens do Totalitarismo* de Arendt concentram o foco do holocausto no germanocentrismo, como nos sugere Elias (1997).



alemão como ponto de partida. Nesta questão, surge um problema essencialmente difícil: como o processo de unificação alemão incidiu em um *habitus* alemão que tornou possível o extermínio de judeus em uma sociedade considerada avançada?

No plano geral dos séculos XVII ao XIX, havia entre os alemães, e também entre os italianos, um sentimento de fraqueza, oriundo da fragmentação administrativa, em relação aos outros estados centralizados do continente europeu<sup>190</sup>. Não obstante, a unificação tardia impeliu um sentimento de grandeza e força nacional que transformou o comportamento e a mentalidade das classes dirigentes da Alemanha; “O pêndulo foi do extremo de humilhação para o extremo de exultação e, assim, um número crescente de membros dos estratos dirigentes da Alemanha sentiu que seu país tinha de estar preparado para a luta pela hegemonia na Europa”. (ELIAS, 1997, p. 165).

Ao assumir, com êxito, a condução do processo de unificação alemã em 1871, o príncipe, os militares e a aristocracia nobiliárquica conseguiram impor uma padronização do comportamento alicerçado em um código de honra que legitimou a introdução da violência na sociedade alemã. Isto implicou em uma modificação nas práticas e mentalidades da *intelligentsia* alemã, que incorporou os valores nacionalistas – de honra e boas maneiras – em detrimento dos valores humanistas – de bondade e virtude –, ao passo que ascendiam gradativamente na escala social no Kaiserreich<sup>191</sup>.

Esses valores nacionalistas de comportamento e sentimento nobiliárquico, característico do *establishment* alemão, foram transformados gradualmente em uma expressão simbólica dos códigos normativos nacional. Em outros termos, a afirmação dos valores nacionalistas, impostos pelos grupos que conduziram o processo de unificação, acabou vocacionando a sociedade alemã a assumir um *ethos* guerreiro. Como afirma Elias,

No vocabulário da época, destacaram-se expressões que estigmatizavam a simpatia por outrem. Sentimentos humanos podiam ser simplesmente rejeitados como perniciosos, ao serem definidos como “sentimentalismo piegas”. Onde predominasse a “vontade do ferro”, eram encorajados o “brio” e o “comportamento decidido”, ao passo que a “sentimentalidade deslocada” era tida por inconveniente. Até a moralidade era suspeita. Os argumentos baseados na moralidade eram rejeitados com expressões do tipo “fazer

<sup>190</sup> Embora, ainda, não houvesse o estado-nação Alemanha, os habitantes da futura nação se reconheciam como alemães e mesmo os outros estados, os reconheciam como alemães (ELIAS, 1997). De maneira análoga, o processo se repetia na península itálica. O livro de Leopardi que trata dos costumes do italiano moderno revela muito sobre o sentimento de inferioridade que o povo italiano possuía em relação aos povos, especialmente, franceses e ingleses. (LEOPARDI, 1998).

<sup>191</sup> Por este termo, *Kaiserreich*, entende-se o período em que o império alemão foi governado pelos Kaiser Guilherme I e Guilherme II da dinastia Hohenzolern, também conhecido como, o Segundo *Reich* (1871-1918).

sermão” e “pedantismo moral”. Em conformidade com a mudança de um Estado fraco para um Estado forte, o código humanista-moralista-civilizador foi correspondentemente convertido num contracódigo, com fortes tendências anti-humanistas, antimorais e anticivilizadoras. (ELIAS, 1997, p. 189).

Assim, destacaram-se, no Segundo *Reich*, os códigos de comportamentos guerreiros da tradição aristocrática. A potencialidade de se resolver os problemas, entre os pares, por meio de duelos, tornou-se um modo disciplinador que possibilitava, aos envolvidos, o sentimento de pertença ao *establishment* alemão. Prevaleceu, portanto, um *ethos* guerreiro sobre um comportamento cortês.

Deste modo, a violência apresentou-se como um código aceito, fundamental em decisões estatais. Esse caráter beligerante do Kaiserreich, associado ao desejo de transformá-lo na potência hegemônica da Europa, senão do mundo, foi um dos principais motivos que levou a Alemanha a Primeira Guerra Mundial.

A cena imaginada pela “boa sociedade alemã” – vencer a grande guerra – não aconteceu. Os alemães foram obrigados a assinar o armistício, provocando grandes mudanças políticas e sociais na Alemanha. O Segundo *Reich* deu lugar a um novo regime, qual seja: a República de Weimar, sob a liderança do SPD, *Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands* (Partido Social Democrático da Alemanha).

Todo esse emaranhado político provocou grandes transformações no gradiente de poder da Alemanha no pós-guerra. A antiga elite dirigente viu-se substituída, ou no melhor caso, passou a dividir o poder com “grupos anteriormente à margem, em primeiro e destacado lugar, as organizações de trabalhadores. Pela primeira vez na história da Alemanha, seus representantes assumiram o governo do Reich” (ELIAS, 1997, p. 169-170).

A revolução que derrubou o Kaiser Guilherme II, em 09 de novembro de 1918, e assinou o rápido armistício em 11 de novembro do mesmo ano, deixou muitos soldados que estavam no *front* surpresos e desacreditados: “A partida súbita do chefe de Estado causou profundo desânimo aos oficiais alemães” (REES, 2013, p. 24). A estratégia discursiva para justificar a derrota na guerra foi responsabilizar os líderes da revolução e os signatários do armistício.

Este discurso interessava de modo especial ao Alto-Comando de guerra alemão e à antiga elite dirigente que buscaram, a todo custo, encontrar um bode expiatório – traidores da nação – para assumir o fracasso nacional. Nas palavras de Ian Kershaw:

“Na verdade, não houve traição, nenhuma faca cravada nas costas. Isso foi pura invenção da direita, uma lenda que os nazistas utilizaram como elemento central de seu arsenal de propaganda. A agitação na Alemanha foi uma consequência e não uma causa do fracasso militar. A Alemanha fora militarmente derrotada e estava perto do limite de suas forças – embora nada tivesse preparado sua população para a capitulação” (KERSHAW, 2010, p. 94).

Com a estratégia enunciativa de isentar as forças armadas da derrota, a Alemanha ficou dividida entre “aqueles que acreditavam que o exército havia sido traído e os que aceitaram a derrota e buscavam uma nova ordem” (REES, 2013, p. 24). Esse debate específico se insere em uma estratégia de setores conservadores da classe média alemã de associar a nova ordem com o judaísmo e o bolchevismo.

A cidade de Munique, em 07 de novembro de 1918, experienciou uma revolução socialista liderada por Kurt Eisner – judeu e socialista. A classe média, que já havia assimilado valores beligerantes na era guilhermina, diante da ascensão dos trabalhadores organizados ao poder e a possibilidade de uma revolução bolchevique, reforçou os valores belicosos na república parlamentarista. Temerosa da revolução socialista se espalhar pela nação, a classe média passou a financiar e integrar grupos paramilitares, conhecidos como *Freikorps*<sup>192</sup>, para defender tacitamente seus interesses. As *Freikorps*, entraram em Munique em 01 de maio de 1919 e, em pouco tempo, derrubaram o regime comunista de Munique<sup>193</sup>. É lícito ressaltar que a atuação violenta dos *Freikorps* foi respondida, também, com violência por setores organizados da esquerda.

Na esteira desse emaranhado de inquietações, apareceu pela primeira vez, em âmbito regional, a figura de um ex-combatente da Primeira Guerra, austríaco, de 30 anos de idade, condecorado por heroísmo com a Cruz de Ferro: Adolf Hitler<sup>194</sup>. Diante do turbilhão político, Hitler foi determinado pelo exército a escrever textos antisemita, acompanhar e manter o exército informado sobre grupos políticos extremistas na região da Baviera. Ele executou as duas missões: no outono de 1919, escreveu seu primeiro manifesto político em que “o

---

<sup>192</sup> Grupos paramilitares, compostos por homens dispensados do exército, jovens burgueses e nobres condicionados pela tradição militar, tinham como objetivo derrubar a República de Weimar, seus líderes – principalmente judeus e comunistas – considerados responsáveis pelo famigerado Tratado de Versalhes e substituí-la por uma forte ditadura militar. (ELIAS, 1997, p. 173).

<sup>193</sup> “Quando seu flerte com o socialismo de esquerda acabou, a Baviera transformou-se nos anos seguintes num bastião dos conservadores e num imã para extremistas de direita de toda a Alemanha”. (KERSHAW, 2010, p. 102).

<sup>194</sup> Durante a Primeira Guerra Mundial, o cabo Adolf Hitler foi mensageiro do 16º Regimento de Infantaria da Baviera. Na noite de 13 de outubro de 1918, Hitler foi atingido por uma bomba de gás que o deixou temporariamente cego. Este episódio rendeu a Hitler a Cruz de Ferro: uma condecoração dada pelo estado alemão a combatentes que se destacaram por bravura na Primeira Guerra (O Apocalipse Nazista, 2011).

conteúdo transbordava ódio contra os judeus e era inteiramente compatível com os pontos de vista que ele expressaria pelo resto de sua vida” (REES, 2013, p. 27); e no dia 12 de setembro, ele acompanhou, atentamente, uma reunião do *Deutsche Arbeiterpartei* – DAP (Partido dos Trabalhadores Alemães)<sup>195</sup> – na cervejaria Sternecker, com a presença de “20 a 25 pessoas, na maioria gente das mais baixas camadas do povo” (HITLER, 2016, p.166)<sup>196</sup>.

Como um dos líderes do DAP (posteriormente, Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães<sup>197</sup>), Hitler tornou mais conhecida sua abordagem proposta para o futuro da Alemanha<sup>198</sup>: em primeiro lugar, encontrar e responsabilizar os culpados pelo infortúnio alemão – ele alegava ter a resposta: judeus<sup>199</sup>, comunistas e a democracia; em segundo lugar, encontrar a solução para o futuro da Alemanha – um líder forte que retomasse a liderança de uma Alemanha forte e racialmente pura.

Inclinar o discurso para a questão racial foi uma estratégia que satisfez muita gente. Acabou com as diferenças sociais em nome de uma pureza racial. Em um cenário de crise, isso tornou-se aceitavelmente atraente. O que melhor refletiu isso e acelerou o crescimento do NSDAP foram os comícios cada dia mais cheios. Tentando impressionar, Hitler buscou chamar, ao máximo, a atenção do público ouvinte. Pintou a bandeira do partido para promover um impacto visual<sup>200</sup> e reforçou sua performance teatral, sempre anunciando a necessidade da chegada de um salvador para a Alemanha<sup>201</sup> que viesse livrar a nação da “corja de judeus, que se tinha apossado do poder” (HITLER, 2016, p. 246).

<sup>195</sup> O primeiro registro fílmico que se tem sobre Hitler foi em uma demonstração do DAP. Ele foi incumbido pelo exército a acompanhar grupos extremistas na região. E na Baviera, “Não havia grupo mais radical do que o Partido dos Trabalhadores Alemães”. (REES, 2013, p. 31).

<sup>196</sup> A presença de representantes da camada popular no partido é, substancialmente, significativa. Enquanto as *Freikorps*, tinham códigos elitistas e, portanto, não atraíam a participação popular; o futuro Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP) se esforçou por mobilizar vastos setores da massa. “Ser membro da ‘raça alemã’ abriu a porta a muito mais gente do que a mera pertença à ‘boa’ sociedade nobre e burguesa e, na juventude, ao oficialato ou às associações estudantis”. (ELIAS, 1997, p. 181).

<sup>197</sup> A estratégia de Hitler em mudar o nome do partido para *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* – NSDAP, acrescentando as palavras “Nacional” e “Socialista”, era angariar mais apoio popular enfatizando sua veia capitalista (O Apocalipse Nazista, 2011).

<sup>198</sup> É importante registrar que a participação de Hitler no NSDAP “é mais obscurecido do que esclarecido por seu relato tendencioso em *Mein Kampf*”. (KERSHAW, 2010, p. 117).

<sup>199</sup> “Hitler não estava fazendo nada de extraordinário ao tentar pintar os judeus como responsáveis pelo infortúnio alemão. À época, eles eram um bode expiatório conveniente e popular para muitos da extrema-direita”, (REES, 2013, p. 36).

<sup>200</sup> A bandeira era vermelha simbolizando a dimensão social do movimento, com um círculo branco representando o nacionalismo e a suástica simbolizando o ariano: um eterno antissemita. (O Apocalipse Nazista, 2011).

<sup>201</sup> Há um bom tempo, os alemães esperavam pela aparição de um homem para salvar a Alemanha – um herói. Nietzsche, em *Genealogia da Moral* buscava esse herói – devemos salientar que esse argumento é contestado por muitos pesquisadores; os monumentos erguidos a Bismarck – líder do processo de unificação - valorizava o herói nacional. Nesse sentido, a mentalidade de valorizar os heróis foi sócio culturalmente construída na Alemanha.

O homem, ao qual o destino dos judeus europeus estaria ligado, encontrou muitos alemães que partilhavam do mesmo pensamento. Na esteira desse processo, o partido cresceu consideravelmente no início dos anos 1920<sup>202</sup>, devido ao pensamento partilhado com setores da sociedade e, sobretudo, pela truculência do movimento<sup>203</sup>. Essa truculência, oriunda de um padrão de comportamento estabelecido desde o Segundo Reich, ganhou força quando o ultranacionalista Benito Mussolini, líder do Partido Fascista, alcançou o poder na Itália. A experiência italiana tornou-se um modelo para o NSDAP.

É compreensível ainda dizer que ninguém na Alemanha imaginou que o governo nazista levaria a nação aos atos horrendos do holocausto. Pode dizer-se que a elite política e econômica, bem como muitos judeus<sup>204</sup> na Alemanha, via o discurso radical de Hitler como simples fantasmagoria, atributos que ornavam, simplesmente, sua ascensão ao poder. Mas quando alcançasse, finalmente, o objetivo, ele agiria de forma racional. O curso da história mostrou que alguns homens dessa elite, norteados pelos padrões de civilidade, analisou de forma distorcida os seguidores do nazismo. Eles não deram conta que a liderança nazista era composta, em grande parte, de proscritos que acreditavam seriamente nas formulações do partido. Outros entendiam que a ascensão de Hitler ao poder não constituía uma ameaça, simplesmente, por que ele seria controlado pelo parlamento. Foi o que pensou Josef Felder, político socialista “nós acreditávamos que ainda poderíamos controlá-lo, por meio do parlamento”. (REES, 2013, p. 99).

Superada a tortuosa etapa de chegar ao poder, alcançada em 30 de janeiro de 1933 quando ele ocupou o cargo de chanceler da Alemanha, Hitler encontrou no atentado ao Reichstag, em 27 de fevereiro de 1933<sup>205</sup>, a oportunidade de endurecer o regime. Os nazistas responsabilizaram os comunistas, e declararam ser o incêndio um sinal para a revolução bolchevique na Alemanha, como sugere a declaração à imprensa enviada por Göring, afirmando “que a Alemanha estava prestes a ser lançada no caos do bolchevismo”. (KERSHAW, 2010, p. 307).

---

<sup>202</sup> O número de membros do partido subiu de dois mil para vinte mil (O Apocalipse Nazista, 2011).

<sup>203</sup> Essa prática do NSDAP, de atuar violentamente, foi batizada como “dialética dos punhos e dos revólveres” pelo líder fascista espanhol José Antonio Primo de Rivera. (KONDER, 2009, p. 67).

<sup>204</sup> Um exemplo bastante instrutivo desse argumento é a afirmação – em 1 de abril de 1933, de uma judia, casada com um judeu professor de direito – que não tinha nada contra os nazistas, ao contrário, ela fez um discurso exaltando as notáveis qualidades de Hitler e que estava firmemente convencida de que nenhum mal seria feito contra judeus cultos na Alemanha (*Terceiro Reich: a ascensão*, 2010). Nessa data, Hitler já havia assumido o cargo de chanceler.

<sup>205</sup> Alguns historiadores conjecturam que o incêndio ao Reichstag, provocado pelo holandês Van Der Lubbe de 24 anos, foi uma conspiração nazista.

A conveniência do momento propiciou a Hitler a oportunidade de suprimir os direitos humanos básicos, iniciar a perseguição aos comunistas e judeus e fortalecer o culto a sua imagem. Imediatamente após o atentado, encoberto por um véu de proteção nacional, o governo nazista iniciou prisões em massa contra indivíduos considerados inimigos do estado, os sindicatos trabalhistas foram extintos, todos os partidos políticos, com exceção do NSDAP, foram extintos, a saudação “Heil Hitler” tornou-se compulsória para os funcionários públicos (KIERSHAW, 2010, p. 324), e com a Lei de Plenos Poderes, de 23 de março, o chanceler concentrou os poderes legislativo e executivo. (FRIEDLANDER, 2012 (a), p. 47).

Em 30 de janeiro de 1939, em um discurso no Reichstag, Hitler sugeriu uma aniquilação total dos judeus na Europa, caso “eles” levassem o mundo a uma nova guerra:

“Na época de minha luta pelo poder, foi em primeiro lugar o povo judeu que recebeu somente com risos minhas profecias de que eu em algum momento tomaria a liderança do Estado e de todo o povo da Alemanha e então, entre outras coisas, levaria o problema judeu à sua solução. Acredito que esse riso outrora oco da judiaria na Alemanha já esteja enterrado na garganta. Hoje, quero ser profeta de novo: se a judiaria financeira internacional, dentro e fora da Europa, conseguir mergulhar as nações novamente numa guerra mundial, o resultado não será a bolchevização da terra e, portanto, a vitória da judiaria, mas a aniquilação da raça judaica na Europa” (KERSHAW, 2010, p. 501).

Desde então, as admoestações contra os judeus foram frequentes e crescentes. Em 1º de setembro de 1939, Hitler ordenou o início da anexação da parte ocidental da Polônia pela *wehrmacht*, tendo acesso a mais de dois milhões de judeus na Polônia. Dois dias depois, Inglaterra e França declararam guerra à Alemanha, iniciando a Segunda Guerra Mundial. Fazendo uso da retórica do inimigo judeu, os nazistas ampliaram os agentes e as práticas antisemitas, por toda a Europa.

Nesse sentido, procurando encontrar uma solução logística para o grande número de *Ostjuden* que passaram para o controle do novo reich, os alemães criaram na Polônia: o Governo Geral<sup>206</sup>. Este território foi destinado a receber os judeus incorporados ao novo império alemão, constituindo “um Estado Judeu”. No novo território, os judeus foram enclausurados em guetos dentro do Governo Geral, instituindo um isolamento físico à comunidade judaica.

---

<sup>206</sup> O Governo Geral, administrado por Hans Frank, era formado por cinco distritos: Cracóvia, Lublin, Radom, Varsóvia e Galícia. “O distrito de Galícia seria acrescentado em agosto de 1941, após o ataque alemão à União Soviética”. (FRIEDLÄNDER, 2012 (b), p. 41).

Com efeito, o amálgama de milhares de judeus presos em espaços reduzidos e com péssimas condições de higiene tornou-se uma configuração ideal para a proliferação de doenças como tifo e desintéria, transformando a situação em um enorme “problema judaico” para os nazistas. Atentos ao problema, alguns líderes nazistas sugeriram soluções territoriais para resolver a situação, quais sejam: transportar os judeus para a ilha de Madagascar<sup>207</sup> ou para os pântanos de Pripet. Não obstante, nenhum desses projetos foram postos em prática, pois “essas tentativas de solução territorial revelam que os próprios alemães não sabiam em 1939, ou mesmo em 1940, o que fariam em 1941”. (DWORK; PELT, 2004, p. 262).

As admoestações aos judeus não se limitaram ao isolamento físico, ao contrário, englobava, também, os sistemas simbólicos dos judeus. Em 8 de dezembro de 1939, uma ordenação nazista obrigou todos os judeus a usarem uma braçadeira branca com a estrela de Davi azul no braço direito. Essa determinação, aparentemente simples, é bastante simbólica ao impor a dominação nazista sobre os judeus. A estrela de Davi era um símbolo do orgulho judeu, entretanto, a partir da ordenação nazista, ela passou a ser símbolo do desdém e malogro judaico.

Em uma situação na qual, cada vez mais, aumentava o número de judeus sob o controle alemão, o “problema judaico” impunha continuamente novas medidas que tornaram o destino dos judeus uma desventura. É nesse cenário que diversos campos de trabalho foram construídos, em vários lugares do *reich*, para confinar os judeus e tornar possível o *lebensraum*<sup>208</sup>. No entanto, nenhum desses campos foram, ainda, utilizados para o extermínio em massa de judeus.

Foi em 20 de janeiro de 1942, na Conferência de Wannsee, que um grupo de oficiais nazistas selou oficialmente o destino dos judeus: “a solução final da questão judaica”<sup>209</sup>. Assim, o curso da solução para o “problema judaico” mudou drasticamente, envolvendo um repertório de atrocidades, pondo em jogo, a civilização ocidental.

---

<sup>207</sup> “A ideia de mandar os judeus para um lugar distante da Europa não era nova. Paul de Lagarde, um alemão antissemita do século XIX, primeiro havia proposto mandar os judeus para Madagascar – não para o bem deles, claro, já que ele era a favor de sua destruição, de um jeito ou de outro”. (REES, 2013, p. 272).

<sup>208</sup> *Lebensraum* significa a busca do Espaço Vital para o crescimento da raça ariana. Em *Mein Kampf* (2016), Hitler apontou as terras necessárias para a aplicabilidade do projeto.

<sup>209</sup> Embora a Conferência de Wannsee se notabilizou por ser a primeira reunião oficial da liderança nazista a tratar da “solução final”, alguns estudiosos afirmam que esses posicionamentos simplesmente recapitulam as posições tomadas anteriormente por Hitler. Por exemplo, alguns documentos sugerem que “a decisão final de Hitler de exterminar os judeus da Europa foi tomada a certa altura no final de setembro ou início de outubro de 1941; outros, inversamente, foram apresentados para demonstrar que ela foi tomada após a entrada dos Estados Unidos na guerra”. (FRIEDLÄNDER, 2012 (b), p. 354).

Embora várias técnicas de assassinato já estivessem em andamento, especialmente em Chelmno, foi a partir da Conferência de Wannsee que os alemães fizeram funcionar, em larga escala, a política de extermínio que mudou o curso da história humana. É precisamente nesse contexto, com o intuito de acelerar a “solução final” e minimizar o vazamento dessas atrocidades, que os nazistas criaram os apocalípticos campos de extermínio: Chelmno, Majdanek, Treblinka, Sobibór, Belzec e Auschwitz-Bikernau<sup>210</sup>.

A rigor, as condições para tanto estariam associadas ao uso contínuo do gaseamento. Chelmno foi o primeiro campo de extermínio a matar judeus envenenados por gás – cerca de 150 mil -, principalmente do gueto de Łódź. Entretanto, o gaseamento se deu em furgões móveis. Belzec foi o primeiro campo a utilizar instalações de gás estacionárias. Alimentadas pelo monóxido de carbono, estas instalações foram responsáveis por matar cerca de 550 mil judeus, oriundos dos distritos de Cracóvia, Galícia e Lublin. Da influência de Belzec, os alemães projetaram o campo de Sobibór responsável por matar cerca de 250 mil judeus, oriundos do distrito de Lublin (ANILADOS PELO NAZISMO, 2015). Todavia, da linha Reinhard, nenhum campo foi mais mortal que Treblinka. Suas 13 Câmaras de gás mataram cerca de 750 mil pessoas dos distritos de Varsóvia, Radom e Lublin, mas também, mataram judeus da Alemanha, Trácia e Macedônia. (DWORK; PELT, 2004, p. 352).

De todo modo, foi o complexo Auschwitz-Bikernau, comandado por Rudolf Höss, o que mais se notabilizou no processo de matança judaica. Aludindo a “purificação” da raça ariana e a eternização do Reich, os nazistas intensificaram a “solução final” por gaseamento no novo complexo de extermínio. Em Auschwitz, as câmaras de gás alimentadas pelo Zyklon B (ácido prússico), mais barato e menos complexo que o monóxido de carbono, mataram mais de um milhão de pessoas, a maioria judeus.

O elevado número de judeus mortos em Auschwitz deveu-se, principalmente, ao fechamento dos campos da operação Reinhard no final de 1943 - o que forçou os nazistas a transferirem os judeus para Auschwitz, superpovoando o campo. Ao mesmo tempo em que se tornava evidente a derrota alemã na Segunda Guerra Mundial, acentuava-se a obsessão pela efetividade da aniquilação da raça judia, independente da idade, especialmente motivada por

---

<sup>210</sup> Os campos de extermínio Treblinka, Sobibór e Belzec eram conhecidos como “campos de operação Reinhard” – em homenagem a Reinhard Heydrich, um oficial nazista assassinado por tchecos em 1942 – e foram responsáveis por exterminar os judeus dos guetos poloneses. Já Auschwitz-Bikernau, - região rica em água, carvão e calcário, importante para fazer borracha e petróleo sintético – construído, inicialmente, para ser um campo de trabalho explorado pelo complexo químico IG-Farben, foi transformado em campo de extermínio e se tornou responsável por exterminar os judeus deportados de outros países fora da Polônia [incluindo os judeus italianos]. (DWORK, PELT; 2004, p. 433).



uma crença distorcida em uma raça ariana pura e superior e interessada em acabar com uma possível “conspiração mundial judaica” que colocava em risco toda a civilização ocidental.

O assassinato de crianças não passava de um rápido episódio na rotina alemã de extermínio em massa, mas ele demonstrava, à medida que a guerra entrava em seu último ano, que apesar da situação do Reich, que se deteriorava rapidamente, nenhum esforço seria poupado, nenhuma captura seria considerada como demasiado insignificante na cruzada final de completo extermínio dos judeus europeus. (FRIEDLÄNDER, 2012 (b), p. 709).

A concentração cada vez maior para a erradicação da raça judaica na Europa, e a estruturação de uma logística que possibilitasse esse extermínio, tornaram a situação alemã na guerra eminentemente frágil e vulnerável. E paradoxalmente, cada passo no sentido do holocausto mais comprometeu o esforço de guerra alemão. Os efeitos desta contradição logo foram sentidos pelos judeus europeus em Auschwitz: No final de 1943, apenas Auschwitz, Chelmno e Majdanek, dos campos de extermínio, estavam abertos. Entretanto, Majdanek logo caiu em mãos inimigas:

“No final de julho de 1944, o Exército Vermelho libertava Majdanek. Em sua fuga às pressas, os alemães não conseguiram destruir as câmaras de gás e outros indícios das atividades de assassinato no campo: logo fotos das instalações de matança, pertences das vítimas, amontoados de óculos, cabelos ou prótese de membros apareciam em jornais em todo o mundo” (FRIEDLÄNDER, 2012 (b), p. 738).

Na esteira do escândalo de Majdanek, as instalações de matança em Chelmno foram desmontadas com o avanço soviético. O objetivo nazista era não deixar indícios do holocausto. Nesse sentido, todo o esforço a dar prosseguimento à “Solução Final” foi concentrado em Auschwitz. A partir de então, quase todos os judeus, ainda vivos na Europa, incluindo os italianos, foram enviados à Auschwitz para serem envenenados nas câmaras de gás operadas pelos *SonderKommando*<sup>211</sup>.

Em Auschwitz, os judeus experienciaram o máximo do horror já registrado: experiências médicas horríveis lideradas por Josef Mengele; mortes por inanição, frio, Tifo, chicotadas, fuzilamento, suicídio e por envenenamento nas fatídicas câmaras de gás; e um

---

<sup>211</sup> “Eram um grupo especial de prisioneiros. Eles retiravam os corpos das câmaras de gás, extraíam o ouro dos dentes, vasculhavam os cadáveres em busca de bens ocultos, cortavam os cabelos das mulheres mortas, levavam os corpos em carrinhos para os fornos e os incineravam. Recusar esse trabalho horrorizante significava morte imediata. De qualquer forma, a execução deles estava apenas temporariamente suspensa”. (DWORK; PELT, 2004, p. 432).

processo contínuo de desumanização dos prisioneiros. Tudo isso propositava a aceitação do holocausto por parte do soldado alemão: “O que Bikernau basicamente fez foi reduzir o ser humano a um subproduto consumível do processo de morte”. (Um dia em Auschwitz, 2015).

Com a iminência da derrota alemã, Himler<sup>212</sup> ordenou o fim do gaseamento em Auschwitz, em 26 de novembro de 1944. O campo foi libertado pelos soviéticos em 27 de janeiro de 1945 e a maior parte dos judeus do leste europeu foram encaminhados para o oeste nas famigeradas “marchas da morte”. Até o final da guerra, mais de 11 milhões de pessoas foram mortas no holocausto, destes, cerca de seis milhões eram judeus<sup>213</sup>.

Assim foi a vida e a história de milhares de judeus no continente europeu, eles enfrentaram a cólera da mais horrível maquinação de uma sociedade considerada civilizada na história e movida pelo discurso do progresso. E é em nome dessa hecatombe que Adorno perguntou qual a possibilidade de fazer poesia após Auschwitz.

A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas (ADORNO, 1998, p. 26)<sup>214</sup>.

Este esquema aplicado, a enunciação mesmo que de forma ligeira sobre o máximo do horror, nos será útil como introdução para compreendermos porque alguns pesquisadores expuseram a necessidade de ampliar as investigações sobre o holocausto e transformar as regras narrativas sobre o referido episódio. Tal exposição certamente se relaciona com o regime de historicidade contemporâneo, o da patrimonialização e o da memória, marcado pelos princípios da responsabilidade, elaborado pelo filósofo Hans Jonas<sup>215</sup>, e da preocupação.

<sup>212</sup> Heinrich Luitpold Himler foi um comandante da SS e um dos principais líderes do NSDAP (REES, 2009).

<sup>213</sup> Os outros cinco milhões de mortos no holocausto foram compostos por: comunistas, ciganos, testemunhas de jeová, eslavos, etc.

<sup>214</sup> No ensaio *Crítica Cultural e Sociedade*, escrito em 1949, o crítico da cultura Theodor Adorno resolveu discutir as direções a serem tomadas pela crítica cultural após o holocausto. Adorno acabou por perceber que havia, nos agentes culturais, uma tendência a privilegiar determinados padrões de racionalidade. O efeito dessa reflexão, para a crítica da cultura, foi a construção estratégica de uma estrutura de pensamento que proporcionou uma crítica da própria razão, da própria racionalidade humana.

É importante registrar que não foram poucos os pensadores que se dedicaram a responder a inquietação de Adorno. Dentre eles, destaca-se Herbert Marcuse que argumentou “a questão ‘depois de Auschwitz a poesia continua possível?’ talvez possa ser respondida: sim, se ela re-apresenta, em alienação intransigente, o horror que foi – e que ainda é”. (MARCUSE, 2009, p. 151).

<sup>215</sup> A rigor, o livro *O princípio responsabilidade* (2006), do filósofo judeu alemão Hans Jonas, consiste em um grande questionamento sobre os imperativos éticos orientados pelo progressismo e otimismo. O autor, entre outras coisas, acusa os imperativos éticos orientados exclusivamente para o indivíduo – incrustrado nos estudos desenvolvidos desde a antiguidade clássica e, principalmente, por Kant – de não contemplar as últimas dimensões do agir coletivo. Para Jonas, a garantia de um futuro melhor está associada ao *Princípio*

Esses princípios consistem em reconhecer as responsabilidades das pessoas com os danos já cometidos em função de um amanhã com menos estragos. Nessa lógica,

O presente *estendeu-se* tanto em direção ao futuro quanto ao passado. Em direção ao futuro: pelos dispositivos da precaução e da responsabilidade, pela consideração do irreparável e do irreversível, pelo apelo à noção de patrimônio e a dívida, que reúne e dá sentido ao conjunto. Em direção ao passado: pela mobilização de dispositivos análogos. A responsabilidade e o dever de memória, a patrimonialização, o imprescritível, já a dívida. Formulado a partir do presente e pensando sobre ele, esse duplo endividamento, tanto na direção ao passado quanto ao futuro, marca a experiência contemporânea do presente. Pela dívida, passa-se das vítimas do genocídio às ameaças à espécie humana, do dever de memória ao princípio de responsabilidade. Para que as gerações futuras tenham ainda uma vida humana e para que se lembrem também da inumanidade do homem (HARTOG, 2015, 257-258).

É alicerçado nesse pensamento, que Paul Ricoeur em seu livro *A memória, a história, o esquecimento* (2007), observou a existência de um esquecimento controlado, articulado com a manipulação da memória, que se dá principalmente por via ideológica e, portanto, por meio de uma dimensão seletiva da narrativa. Trata-se de uma estratégia que uma pessoa, ou um grupo, utiliza para realçar aquilo que ela considera que deva ser lembrado ou esquecido.

Portanto, essa estratégia, como descreveu Ricoeur, claramente constrói uma forma astuta de esquecimento, que se dá por meio da construção de um discurso homogêneo e canônico articulado com uma vontade de determinadas pessoas de não querer se informar sobre as mazelas cometidas do/no passado.

Ricoeur definiu a narrativa do pós-guerra construída na Europa ocidental como um exemplo clássico dessa estratégia de não querer lembrar determinadas situações, e estrategicamente manejar a ênfase das narrativas. O caso francês é um bom exemplo dessa estratégia. Ao se fazer um movimento de enfatizar o discurso sobre a ocupação nazista na França e a guerra de resistência francesa, a narrativa canônica francesa reforçou o fenômeno do esquecimento da colaboração dos franceses ao extermínio judaico. Essa estratégia seletiva incidiu naquilo que foi transmitido ou esquecido: “Ver uma coisa é não ver outra. Narrar um drama é esquecer outro” (Ricoeur, 2007, p. 459).

Nessa perspectiva, lembrar os males passou a ser objeto de rigorosa vigilância, e as medidas adotadas eram objetivadas para apagar a memória desses males e proporcionar uma

---

*Responsabilidade* do homem para com todos os mundos: animal, vegetal, biosfera, etc. Nesse sentido, o homem já não pode ser pensado isoladamente.

reconciliação entre os cidadãos. Para Ricoeur, essa memória direcionada estava alicerçada sob formas institucionais de esquecimento, tratando-se principalmente da anistia.

A rigor, a anistia constitui em tentar fazer como nada tivesse acontecido, representando um tipo de perdão e encerrando graves desordens políticas, sociais e morais que afetam a paz civil. Apesar de deixar claro que há modos diversos de praticar a anistia, o estudioso francês apresenta uma forma de anistia que manifesta claramente o direcionamento para uma reconciliação entre os cidadãos e um esquecimento de alguns acontecimentos pretéritos. Essa forma é ilustrada pelos dois primeiros artigos do Édito de Nantes<sup>216</sup>:

“Artigo 1: Primeiro, que a memória de todas as coisas passadas de ambos os lados desde o início do mês de março de 1585 até nosso advento à coroa, e durante os outros distúrbios precedentes, e quando deles, permanecerá apagada e adormecida como coisa não ocorrida. Não será possível nem permitido a nossos procuradores-gerais nem a quaisquer outras pessoas, públicas ou privadas, em qualquer tempo ou oportunidade, fazer delas menção, processo ou ação processual em nenhuma corte ou jurisdição. – Artigo 2: Proibimos a todos os nossos súditos, de qualquer condição ou qualidade, renovar a memória desse passado, atacar, ressentir, insultar ou provocar um ao outro em reprovação pelo que ocorreu por qualquer motivo e pretexto [...] devem se conter e viver juntos serenamente, como irmãos, amigos e concidadãos, sob pena aos contraventores de serem punidos como infratores de paz e perturbadores do repouso público” (RICOEUR, 2017, p. 461).

No entanto, uma vez que as formas distintas do recurso da anistia foram mobilizadas ao longo da história com a finalidade de obliterar marcas biopsíquicosociais, como se nada houvesse acontecido, Ricoeur sustentou que alguns crimes são imperdoáveis, injustificáveis e imprescritíveis. É isto que bem se vê nas cartas dos tribunais militares internacionais de Nuremberg que classificaram os crimes contra a humanidade, incluindo os genocídios, como imprescritíveis e imperdoáveis.

Nesse sentido, um crime imprescritível, significa dizer que o malfeitor continua contemporâneo de seu crime, assustando o presente. Por isso, para evitar danos a posteridade, Ricoeur entendeu como necessário, para retificar as mazelas executadas e proteger as futuras gerações, responsabilizar os culpados desses crimes imprescritíveis, como um dever de memória.

Enfim, coadunando com a “poética cultural” da virada de século – marcada pelos processos de redescoberta, responsabilização e ressignificação dos eventos trágicos – o

---

<sup>216</sup> O Édito de Nantes é um documento assinado pelo rei Henrique IV, em abril de 1598, que encerrou os conflitos religiosos na França (católicos x huguenotes).

holocausto, e seus atores, passou a ser esquadrihado por todos os prismas possíveis. À luz dessa inclinação mais prospectiva, desenvolveu-se na Itália, especialmente no final do século XX, uma série de estudos orientados a compreender a efetiva participação dos italianos no maior crime contra a humanidade historicamente reconhecido. Com efeito, essa conjuntura de ressignificação constituiu-se como um novo fio possibilitador da produção do filme de Roberto Benigni.

### 3.3.1.2 *A articulação do regime de patrimonialização e A vida é bela*

Para compreender a articulação desse mais novo fio com a expressão fílmica mais famosa de Roberto Benigni, em suas peculiaridades, é necessária uma imagem da construção da narrativa sobre a experiência italiana na Segunda Guerra Mundial. Como argumentou o historiador Tony Judt (2000), as memórias do pós-guerra na Europa foram estruturadas sob dois pilares: a culpabilidade restrita da Alemanha e seu povo pela grande guerra e suas barbáries; e o mito da resistência de todos os povos contra a tirania alemã.

Essa arquitetura enunciativa serviu para encobrir o caráter colaboracionista de diversas nações, incluindo a Itália e boa parte dos italianos. A princípio, o que vemos ao dirigir o olhar para essa estrutura enunciativa é a estratégia de jogar nos ombros alemães toda a responsabilidade pela guerra e, da mesma forma, pelos crimes de guerra. É sempre importante observar que essa memória construída no pós-guerra, de certa forma, atestava a inocência dos outros povos da Europa.

Não obstante, o que mais salta aos olhos nessa memória pública é o caso da Itália. O país peninsular não apenas foi o criador do fascismo, como foi o principal fiador das maquinacões de Hitler e da Alemanha nazista para dismantelar as regras estipuladas pelo Tratado de Versalhes<sup>217</sup>. Contudo, o tipo de memória pública que ficou no imaginário coletivo italiano foi: o “bom italiano”, sempre disposto a solidarizar e ajudar as minorias perseguidas; e o “alemão ruim”, pensado como um colaborador do Terceiro Reich (Ver Bidussa, 1994).

Vale a pena examinar com mais detalhe o mecanismo de construção desse mito, pois é justamente nesse contexto que compreenderemos algumas escolhas de Roberto Benigni em seu filme mais famoso. Como sustenta o historiador Focardi (2013), esse mito foi construído

---

<sup>217</sup> O Tratado de Versalhes foi o tratado de paz que encerrou a Primeira Guerra Mundial. A rigor, o tratado responsabilizou a Alemanha pela guerra, impondo-lhe uma série de punições como reparação de guerra. A atitude que se tornou visível posteriormente em relação ao tratado é que alemães e italianos saíram com o sentimento de traição por parte dos países vencedores. A Alemanha devido as punições e a Itália por não ter recebido as indenizações de guerra prometidas pela Entente.

entre a proclamação do armistício italiano, em 08 de setembro de 1943, e durante os tratados de paz, em 1947.

Nesse período, as forças responsáveis pela condução da Itália ao lado dos aliados, construíram uma narrativa marcada pelo esquecimento da colaboração italiana aos crimes cometidos pelo eixo. Trata-se certamente da tentativa de possibilitar ao italiano olhar para trás sem a vergonha do próprio passado. Essa estratégia narrativa coaduna com os argumentos de Ernest Renan, que buscava no final do século XIX realizar uma definição de nação e que está registrado no livro *Che cos'è una nazione?*: “A essência de uma nação está no fato que todos os seus membros dividem um patrimônio comum, mas também no fato que todos esquecem muitas outras coisas”<sup>218</sup>.

Como aponta Focardi (2013), os precursores dessa narrativa italiana foi a própria propaganda dos aliados que objetivava intensificar o colapso do regime fascista. Na esteira desse processo, as forças antifascistas italianas intensificaram essa memória coletiva, pois perceberam a necessidade de separar as responsabilidades da Itália daquelas do ex-aliado alemão, para evitar uma paz punitiva.

Os exemplos demonstram a coerência das afirmações de Focardi. Em 16 de julho de 1943, após a invasão aliada na Sicília, o presidente norte americano Franklin Delano Roosevelt e o primeiro ministro britânico Winston Churchill, enviaram pela rádio Algeri, uma mensagem ao povo italiano, responsabilizando, exclusivamente, o governo fascista de Mussolini pela guerra que estava destruindo a Itália (FOCARDI, 2013, p. 3). Pode-se ver que a mensagem era clara: as potências aliadas desejavam punir Mussolini e seu séquito, não o povo italiano.

A tarefa implicada pela propaganda anglo-americana para o país peninsular – isto é, de jogar sobre o regime fascista a responsabilidade pela guerra, objetivando, assim, um rompimento do povo italiano com o regime – é cuidadosamente apresentado em *Guerra psicológica* (1983) de L. Mercuri. O que aqui se coloca no tocante a propaganda anglo-americana nada mais é do que isentar o povo italiano pela guerra e responsabilizar os alemães e o regime fascista italiano.

A partir deste ponto, o Ministério das Relações Exteriores e o Ministério das Informações da Inglaterra, arquitetou a propaganda de Guerra para a Itália esquadrinhando o povo italiano como antifascista e contrário a Segunda Guerra Mundial. A propaganda ainda

---

<sup>218</sup> “L’essenza di una nazione sta nel fatto che tutti i suoi individui condividano um patrimonio comune, ma anche nel fatto che tutti abbiano dimenticato molte altre cose” (RENAN, 2004, p. 7, tradução nossa).

assegurava que o povo italiano não nutria simpatia pelos alemães, ao contrário, os italianos temiam os teutônicos. A antipatia em relação aos alemães, segundo a propaganda britânica, expressa-se na carta “anti-alemã” (MERCURI, 1983, p. 36-40).

Em conformidade com essa linha enunciativa, a propaganda estadunidense também diferenciava o estado italiano do Terceiro Reich. Exemplar desse processo é a declaração que o governo dos Estados Unidos enviou ao embaixador italiano em Washington, Ascanio Colonna. Como os ingleses, o documento preparado pelo Departamento de Estado norteamericano isentava o povo italiano pela guerra e conclamava-os a combater os alemães e fascistas que traíram a nação italiana (FOCARDI, 2013, p. 5-6).

Além disso, as rádios aliadas não hesitaram em expressar suas críticas a guerra realizada pela Alemanha e fascistas italianos, bem como condenavam a perseguição aos judeus. Como sustenta Focardi, a rádio de maior influência na Itália foi a Rádio Londres, administrada pela BBC. Harold Stevens, uma das vozes mais famosas da rádio, era um grande crítico da aliança italiana e alemã. E assim Stevens argumentava:

Somente “a má fé cruel dos alemães” conseguiu separar o povo italiano e o povo britânico, unidos por vínculos históricos profundos. A guerra foi imposta a ambas as nações “por Berlim”. Foi Hitler, o “líder fanático” do Reich, a esmagar o “destino do povo italiano” além da fronteira. Portanto, foi a Alemanha, não a Inglaterra, a “responsável pelos estragos aos italianos” que a guerra teria provocado<sup>219</sup>.

Assim, toda essa opereta anglo-americana de responsabilizar Hitler e Mussolini pela imposição da aliança que violou as tradições da Itália e os sentimentos da maioria dos italianos, convergiu para sedimentar no imaginário coletivo a afirmação de que o povo italiano era vítima das maquinações de seu líder. É “o fascismo, [...] que devia ser considerado o “verdadeiro traidor da Itália e da italianidade”<sup>220</sup>.

Semelhante a propaganda anglo-americana, a campanha soviética também fortaleceu a diferenciação entre o fascismo e o povo italiano e a campanha antigermânica. As rádios Moscou e Milano-liberta, dirigidas pelo secretário do Partido Comunista Italiano, Palmiro Togliati, esquadrinhou a grande guerra como injusta e antinacional.

<sup>219</sup> Solo “la malafede crudele del tedesco” era riuscita a separare il popolo italiano e il popolo britannico, uniti da vincoli storici profondi. La guerra era stata imposta a entrambe le nazioni “da Berlino”. Era stato Hitler, il “capo fanático” del Reich, a travolgere “da oltre confine” il destino del popolo italiano. Era dunque la Germania, non l’Inghilterra, la “responsabile della strage degli italiani” che la guerra avrebbe provocato (FOCARDI, 2013, p. 8, tradução nossa).

<sup>220</sup> Il fascismo, [...] doveva essere considerato il “vero traditore dell’Italia e dell’italianità” (FOCARDI, 2013, p. 10).

Voltando seus instrumentos propagandísticos para uma crítica ao fascismo, Togliati acusou Mussolini de ser o principal responsável por fazer a aliança com o tradicional inimigo e de transformar a Itália na humilhante condição de colônia alemã. Abaixo encontra-se um dos pressupostos importantes da sua argumentação:

Lembre-se mais uma vez da imagem das colunas italianas avançando a pé, descalças, exaustas, nas estradas da Ucrânia, enquanto ao lado delas passam os granadeiros de Hitler soberbamente instalados em caminhões, e olham com desdém e riem dos pobres italianos<sup>221</sup>.

Togliati prosseguiu lembrando a tradição do *Risorgimento*<sup>222</sup> e, em nome de Garibaldi, ele conclamava os soldados e o povo italiano a rebelar-se contra Mussolini e a inconveniência alemã.

Desse modo, a propaganda aliada para a Itália demonstrou-se bastante eficaz para fecundar no italiano um espírito antigermânico, estimulá-los a expulsar o invasor alemão e sedimentar no imaginário coletivo a inocência do povo italiano. Um aspecto que intensificou esse imaginário coletivo foi o fato de que, se apropriando do repertório propagandístico dos aliados, as forças antifascistas na Itália fizeram uso da mesma retórica antiteutônica para recuperar, no pós-guerra, o monopólio da representação política.

Obviamente que essa estrutura narrativa adotada pelas forças políticas italianas, que desejavam conduzir o país no pós-guerra, não está dissociada da configuração e das dinâmicas sociais, em nível das relações internacionais, que colocaram e/ou pressionaram estas questões.

Duas observações nos auxiliam a compreender essa estrutura narrativa: por um lado, encampavam as forças antifascistas os tradicionais opositores do Partido Fascista, a saber: socialistas, comunistas, liberais e democratas de direita. Por outro lado, desde a queda de Mussolini em 25 de julho de 1943, tradicionais aliados do *Duce* passaram a engrossar o campo das forças antifascistas. Destacam-se no campo dos aliados ao *Duce*: o rei Vittorio Emanuele II e Pietro Badoglio, chefe do estado maior das forças armadas italianas de 1925 até

---

<sup>221</sup> Ricordate ancora una volta il quadro delle colonne italiane avanzanti a piedi, scalze, sfinite, sulle strade dell'Ucraina, mentre accanto a loro passano i granatieri di Hitler superbamente installati sui camion, e guardano con sprezzo e ridono dei poveri italiani (ibid., p. 12).

<sup>222</sup> É chamado de *Risorgimento*, o movimento que aconteceu na Itália, durante o século XIX, e que tinha como objetivo concluir o processo de unificação da Itália. Destacaram-se nesse movimento o rei Vittorio Emanuele, Camilo Benso – o Conde de Cavour, e Giuseppe Garibaldi.

É importante registrar que, assim como as forças antifascistas, a República de Salò, fundada em 23 de setembro de 1943 por Mussolini, também lembrava da tradição do *Risorgimento* para convidar os italianos a lutarem contra a invasão aliada e os antifascistas (JANNUZZI, 2007).



1940 e que, posteriormente, assinou o armistício com os aliados em 08 de setembro de 1943 e declarou guerra à Alemanha em 13 de outubro do mesmo ano.

O monarca, juntamente com Badoglio, passaram a esquadrihar uma narrativa que responsabilizava o *Duce* e o tradicional inimigo, a Alemanha, pela condição miserável que se encontrava a Itália naquele momento. Ao indicar os traidores do povo italiano, tanto a propaganda monárquica quanto Badoglio, este último por meio dos microfones da Rádio Bari, conclamavam o povo italiano a se levantarem contra os inimigos da nação.

Como aponta Focardi (2013, p. 45), as declarações do monarca e Badoglio são uma reação direta ao *Documento de Quebec*, onde, Churchill e Roosevelt impuseram o empenho da Itália na luta contra a Alemanha nazista como condição fundamental para uma melhor situação italiana nas tratativas de paz. A partir daí, apresentar e reforçar uma distinção entre o povo italiano e o regime fascista, bem como demonstrar o empenho do povo italiano em combater o inimigo teutônico, tornou-se a estratégia uníssona das forças antifascistas.

Não por acaso, a canção da resistência italiana, *Pietà l'è morta* (1944), de Nuto Revelli, se tornou a canção mais popular e propagandeada pelas forças antifascistas. A canção, nessa perspectiva, espelha a vontade de apresentar o genuíno sentimento do povo italiano:

Lá em cima nas montanhas  
acenando a bandeira negra:  
um partidário morreu  
em fazer a guerra.

Um partidário morreu  
morreu em guerra  
a melhor juventude  
Isso acaba no subsolo.

Abaixo  
ao encontrar um alpino  
caiu no frio na Rússia  
morreu com o Matterhorn.

Inimigos e traidores  
outro companheiro está morto  
mas outro partidário  
hoje ele ressuscitou.

Mas antes de morrer  
ele orou três vezes  
que Deus amaldiçoe  
o inimigo aliado.

Que Deus  
quem nos traiu  
deixando-nos no Don  
e então ele escapou.

Lute contra o partidário  
sua dura batalha  
Alemães e fascistas  
fora da Itália!

Alemães e fascistas  
para sempre fora da Itália  
nós gritamos com força total  
piedade está morta!<sup>223</sup>

Essa estratégia argumentativa, a convocação do povo italiano para lutar contra o inimigo histórico italiano e a diferenciação da culpabilidade entre fascistas e povo italiano na guerra do eixo, também foi mobilizada pelos outros representantes do campo antifascista.

Sob a liderança do Partido Comunista Italiano (PCI) e do Partido Socialista Italiano de Unidade Proletária (PSIUP), a esquerda antifascista usava seus jornais para separar o povo italiano da guerra de agressão fascista, acusando Mussolini de jogar a Itália em uma guerra não desejada pelo povo. Como sugere Focardi, pensando na condução política da Itália no pós-guerra, a esquerda antifascista não deixou de acusar e responsabilizar o rei e importantes quadros da direita italiana de serem cúmplices de Mussolini.

E é com essa estratégia que Togliatti, em seu discurso após a liberação de Roma pelos aliados, parabenizou os combatentes italianos contra os exércitos de Hitler e Mussolini. De acordo com o secretário do PCI, essa era a “verdadeira Itália”, que correspondia ideologicamente com a Itália do *Risorgimento*, a Itália dos trabalhadores, dos proletários. A “verdadeira Itália” não se harmonizava com os valores do ambiente monárquico e das forças plutocráticas e reacionárias. Segundo Togliatti, a monarquia, generais militares, grandes

---

<sup>223</sup> Lassù sulle montagne/sventola bandiera nera:/è morto un partigiano/nel far la guerra.  
È morto un partigiano/morto nel far la guerra/la meglio gioventù/che finisce sottoterra.  
Laggiù sottoterra/trova un alpino/caduto al freddo in Russia/morto con il Cervino.  
Nemici e traditori/un altro compagno è morto/ma un altro partigiano/oggi è risorto.  
Ma prima di morire/tre volte ha pregato/che Dio malédica/il nemico alleato.  
Che Dio stramaledica/chi ci ha tradito/lasciandoci sul Don/e poi è fuggito.  
Combatte il partigiano/la sua dura battaglia/tedeschi e fascisti/fuori d'Italia!  
Tedeschi e fascisti/per sempre fuori d'Italia/gridiamo a tutta forza/pietà l'è morta! (ISNENGHI, 1989, p. 112).

proprietários de terras, industriais e líderes do sistema financeiro foram cúmplices do regime fascista (FOCARDI, 2013, p. 53).

No entanto, a configuração da retórica da esquerda italiana esteve centrada, primordialmente, na inculpabilidade do povo italiano para com a guerra. O documento assinado pelo PCI e PSIUP, onde os dois partidos assumiram o compromisso de não deixar cair sobre o povo italiano os custos da guerra promovida pelo regime fascista (FOCARDI, 2013, p. 42), representa a preocupação de livrar a nação dos efeitos da derrota militar e uma tentativa de reabilitação nas tratativas de paz.

Outro socialista destacado foi Pietro Nenni. Em sua coluna no jornal *Avanti!*, ele afirmou que o povo italiano foi a primeira vítima do fascismo e nazismo. Nesse sentido, reside na Itália a vanguarda antifascista (NENNI, 1978, p. 46-47).

De maneira análoga, as forças antifascistas moderadas também fizeram uso da retórica que responsabilizava o monarca pela colaboração com o fascismo. Mas, assim como a esquerda italiana, a matriz liberal democrática de direita italiana se esforçou em mostrar que o povo italiano era hostil a guerra de Mussolini e ao Terceiro Reich.

Benedetto Croce e Carlo Sforza, são representantes dessa linha de pensamento. Croce utilizou a guerra civil na Itália – entre as forças de Mussolini, com o apoio da Wehrmacht, e os *partizans*, com o apoio dos aliados – para separar definitivamente o povo italiano, democrático, dos fascistas e alemães, antidemocráticos. Simultaneamente a esta arguição, Croce afirmou que o fascismo foi um parêntese de vinte anos, vergonhoso, na Itália. Já Sforza, classificou a guerra do eixo como a mais infame e antinacional das guerras, pois colocou a Itália ao lado do tradicional inimigo alemão e contrário aos tradicionais aliados, França e Inglaterra. E por essa razão, o povo era inocente das maquinações do eixo (FOCARDI, 2013, p. 43).

Como visto até então, apesar dos vários interesses internos peculiares, todos esses grupos consentiam sobre dois pontos que se tornaram indiscutíveis nesse momento: em primeiro e destacado lugar, a diferenciação de uma Itália fascista e uma “verdadeira Itália”, vítima da política traidora de Mussolini e, portanto, merecedora de uma confiança por parte dos aliados; em segundo lugar, a afirmação da inexistência de um consenso popular ao regime. Desses dois pontos resultam uma preocupação em melhorar a posição da Itália nas tratativas de paz evitando, assim, um tratamento draconiano ao país e, também, legitimar as forças antifascistas no controle político da nação no pós-guerra.

Todavia, como sugere Isnenghi (2012), apesar de todo o esforço das lideranças políticas da oposição, a Itália não conseguiu o status de país aliado, mas de cobeligerante. Essa condição garantia apenas uma modesta ajuda econômica e uma pequena melhoria nas condições do armistício.

Assim, temendo que os malfeitos fascistas recaíssem sobre toda a nação italiana, as forças políticas contrárias ao regime fascista na Itália intensificaram a conotação do país como um vencedor na guerra, que lutou pela liberdade e democracia. Em outros termos, a opinião pública foi direcionada para a narrativa da Itália como vencedora. Em seu livro, Focardi (2013) traz algumas publicações que atestam essa conotação: a revista *Mercurio* comemorou o fim da guerra com o título: Também a Itália é vencedora; o livro *Vitória de um povo*, faz o mesmo exercício enunciativo; até mesmo a revista *Uomo Qualunque*, que apoiava o fascismo, anunciou o final da guerra com o título: Nós vencemos!; a mesma estratégia foi repetida nos jornais de esquerda.

A rigor, o esforço de todos os campos antifascistas – liberais, católicos, comunistas, socialistas e acionistas – eram apresentar uma visão homérica da guerra de liberação na Itália, um segundo *Risorgimento*, decorrente de um sofrimento coletivo que uniu homens e mulheres de todas as idades, de todas as orientações políticas e religiosas, civis e militares. Daí resultou um desejo de uma paz justa. Não punitiva.

Nesse ponto de vista, toda a estratégia posterior estava centrada em produzir provas para atestar que a culpa da aliança entre Itália e Alemanha era exclusivamente de Mussolini. Não por acaso, o Ministério do Exterior italiano enviou um documento aos ministérios das quatro grandes potências – Estados Unidos, União Soviética, França e Inglaterra – na Conferência de Potsdam (1945), intitulado: *A contribuição italiana à guerra contra a Alemanha*<sup>224</sup>. O objetivo do documento era mostrar como os italianos, em sua imensa maioria, sofreram na luta contra os alemães e o fascismo.

Essa linha narrativa ganhou consistência quando Dino Grandi, um importante representante da política externa fascista, publicou uma série de escritos que ele foi um ferrenho opositor de Mussolini e da aliança com a Alemanha (NELLO, 1993). Os escritos de Grandi foram mobilizados pelos diplomatas italianos para reforçar a tese de que até mesmo lideranças fascistas eram contrárias a política fascista, sugerindo uma inocência genuína do povo italiano.

---

<sup>224</sup> *Il contributo italiano alla guerra contro la Germania*. (Ver Focardi, 2013, p. 69).

Essa mesma estratégia foi utilizada por diversos jornalistas italianos: Augusto Guerriero, Paolo Monelli e Antonello Trombadori e Nuno Revelli, etc (FOCARDI, 2013, p. 90-97). Não obstante, os jornalistas italianos acrescentaram ao discurso uma distinção entre o comportamento dos soldados italianos, traçado à luz de uma conduta solidária e educada, capaz de dividir o pouco que tinha para matar a fome dos povos conquistados e das minorias perseguidas<sup>225</sup>, e os soldados alemães, guerreiro fanático capaz de todas as atrocidades.

Assim, uma miríade de produções culturais, nacionais e estrangeiras, exploraram essa narrativa e ajudaram a sedimentar o mito do “bom italiano”. Reside aí uma narrativa reivindicada e reforçada pelos diplomatas, políticos, jornalistas e produtores culturais italianos: o povo italiano foi aquele que executou a tarefa perigosa de defender os oprimidos. Por isto, os italianos não podiam ser tratados da mesma forma que os alemães<sup>226</sup>.

Um exemplo que justifica essa afirmação é o livro *Mussolini e l'Europa*, em que o diplomata Mario Luciolli afirmou que os italianos defenderam homens, mulheres e crianças judias do massacre da máquina nazista. No mesmo livro, ele sustentou que os gregos viam o alemão como um feroz tirano, em contrapartida, o italiano era visto como um irmão que sofre do flagelo comum (FOCARDI, 2013, p. 112-113). Como sustenta Focardi, o mesmo discurso foi utilizado por jornais de todas as matrizes políticas italiana: acionistas, comunistas, socialistas, cristãos e liberais moderados (FOCARDI, 2013, p. 139-140).

A mesma retórica foi adotada na relação entre os soldados italianos e soviéticos, enfatizando um sentimento fraterno compartilhado entre os dois povos. Esse sentimento foi expressado no texto do general Giovanni Messe:

As relações entre as tropas do exército italiano e a população civil sempre foi marcada pela compreensão mútua e genuína cordialidade. De fato, um modo semelhante de conceber as afeições, a família, o amor à terra, uma tendência particular para o sentimentalismo, comum ao nosso povo e que se encontra no povo ucraniano, um marcado sentimento de dignidade e hospitalidade da família russa constituiu um substrato muito produtivo nas relações mútuas entre tropas e populações. Além disso, a atitude dos italianos, seu desejo de entrelaçar boas relações, a doçura para com os filhos, e finalmente a bondade

---

<sup>225</sup> Esse discurso tornou-se enraizado no imaginário coletivo, após a divulgação do diário de Nuto Revelli, escritor e oficial que lutou na campanha da Rússia. Em seu diário, Revelli compartilhou registros de solidariedade dele e, outros soldados italianos, com as populações perseguidas. O diário apresenta, ainda, em riqueza de detalhes, como os comandantes sacrificavam a vida dos jovens italianos em nome de uma guerra inútil (REVELLI, 2001).

<sup>226</sup> Apesar do esforço da diplomacia italiana para construir o mito do bom italiano ser considerada, pelos historiadores hodiernos, demasiada e, em alguns casos, fantasiosa, é preciso reconhecer que o tratamento dispensado aos judeus pelos italianos foi diferente do tratamento dispensado pelos alemães. Como sustenta GHIAT (2001), uma taxa de sobrevivência de 83% dos judeus nos territórios ocupados pelos italianos.

particular que é o patrimônio de nosso corpo e que espontaneamente inspira confiança, espontaneamente tomaram conta da alma dos russos<sup>227</sup>.

Assim, foram nessas tramas, resultado de uma luta social, que se estruturaram os estereótipos que perduraram por muito tempo: o alemão detentor de uma alma perversa; e o bom italiano, vítima da traição alemã. O primeiro, foi alimentado por uma série de livros que traçaram o alemão como a imagem do mal, o estrangeiro invasor e tradicional inimigo. São exemplos desses livros: o clássico de Primo Levi *É isto um homem*, publicado em 1947; *Uomini e no* de Elio Vittorini e publicado em 1945. O cinema também contribuiu para reforçar este estereótipo. Como pontuou Focardi (2013, p. 156), em *Roma, cidade aberta* (1945), o major Bergmann, representado por Harry Feist, faz referências ao coronel da SS Eugen Dollmann. No filme de Rossellini, o oficial alemão é caricaturado como um ser frio e insensível a dor dos outros.

Já o estereótipo do vitimismo italiano foi apresentado em demasia pelas produções italianas. Focardi, por exemplo, afirmou que a vida degradante e a morte dos prisioneiros italianos nas mãos dos alemães foram noticiadas nos principais jornais italianos (FOCARDI, 2013, p. 161). Todo esse infortúnio tem início quando a iminência da derrota do eixo na Guerra e a atual situação catastrófica da Itália – acentuada pela greve de operários no norte da Itália iniciada em março de 1943 (CHABOD, 1977) e pelo desembarque das tropas dos Aliados na Sicília em 10 de julho de 1943 (REES, 2009) – fizeram com que alguns líderes fascistas exigissem a convocação do *Gran Consiglio del Fascismo*, que não se reunia desde dezembro de 1939. Em 25 de julho de 1943, o *Gran Consiglio del Fascismo* decidiu por destituir Mussolini da posição de Duce e prendê-lo (CHABOD, 1977). O novo líder do governo italiano, nomeado pelo rei Victor Emanuel, Marechal Pietro Badoglio, foi incumbido de negociar a rendição italiana aos aliados. Em 8 setembro de 1943, a Itália declarou a rendição aos aliados.

---

<sup>227</sup> I rapporti fra le truppe del C.S.I.R. e la popolazione civil sono stati sempre improntati a reciproca comprensione e a vera e propria cordialità. Infatti, un modo affine di concepire gli affetti, la famiglia, l'amore della terra, una particolare tendenza al sentimentalismo, che é comune alla nostra gente e che si è riscontrata nella gente ucraina, un senso spiccato di dignità e di ospitalità della famiglia russa costituirono un substrato sentimentale assai fecondo nelle reciproche relazioni fra truppe e popolazioni. Inoltre, avevano grande presa sull'animo deli Russi il contegno nient'affatto autoritario degli Italiani, il loro desiderio di intrecciare buoni rapporti, la dolcezza verso i bambini, e infine quella particolare bonomia che è patrimonio della nostra gente e che ispira spontaneamente stima fidúcia (MESSE *In* FOCARDI, 2013, p. 146).

Em resposta, a *Wehrmacht* iniciou as operações contra os italianos. Mussolini foi libertado pelos alemães em 12 de setembro de 1943 (FABRIS, 1996) e o território italiano ficou dividido em três partes: “No sul, sob a proteção dos Aliados, encontrava-se o governo chefiado por Badoglio; no centro, dominavam os alemães; no norte, Mussolini, apoiado pelos nazistas, fundava a República Social Italiana – República de Saló. (FABRIS, 1996, p. 35).

Em 13 de outubro, a Itália declarou guerra à Alemanha. A decisão tomada pelo governo italiano intensificou as hostilidades alemãs aos italianos. Os alemães transformaram 1 milhão e duzentos mil italianos em prisioneiros de guerra (GHIAT, 2001, p. 255). Vários italianos foram presos em campos de trabalhos forçados. Nesse episódio, a Itália experienciou a humilhação singular de ser invadida e dominada pelo aliado de longas datas, sendo desarmada forçosamente pelo rolo compressor alemão. Pelo fato de serem vistos como traidores, os italianos sofreram um tratamento brutal por parte dos alemães, sendo “classificados como internos militares ao invés de prisioneiros de guerra pelos seus captores, eles não receberam ajuda da cruz vermelha e foram ranqueados acima apenas dos judeus russos e poloneses na hierarquia ética do sistema de campo”<sup>228</sup>.

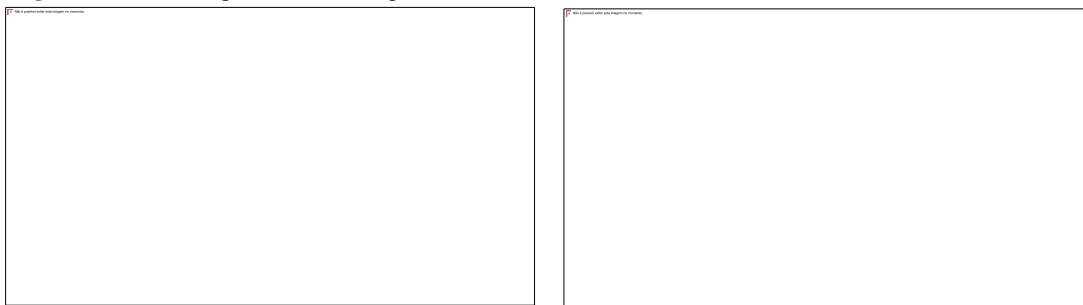
Nesse cenário, o estereótipo do italiano vítima da guerra e portador de uma alma solidária e gentil – orquestrado pela propaganda aliada, pelas forças antifascistas, pela diplomacia, imprensa e produtores culturais italianos – ficou sedimentado no imaginário coletivo italiano e estrangeiro por muito tempo.

Filmes italianos como *Tutti a casa* (1960) de Luigi Comencini, *Italiani brava gente* (1965) de Giuseppe de Santis, *Cari fottutissimi amici* (1994) de Mario Monicelli e, até mesmo, filmes estrangeiros como *O Capitão Corelli* (2001) do diretor estadunidense Jonh Madden, retomaram uma série de clichês: solidariedade entre soldados italianos e as populações perseguidas, repúdio italiano a guerra de Mussolini, reprovação ao comportamento dos soldados alemães e a condição de vítima do povo italiano.

É precisamente um desses estereótipos presente no imaginário coletivo, o italiano vítima da guerra, que norteia uma das cenas de *A vida é bela*. Quando Dora foi a estação ferroviária local, onde a sua família, juntamente a outros judeus, aguardava em um trem de carga bovina a partida para um campo de concentração, ela exigiu seu ingresso na composição de vagões de gado, mesmo não sendo judia, o que foi atendido pelo oficial alemão.

**Figura 66:** Giosué observando a chegada da mãe

<sup>228</sup> Classified as “military internees” rather than POWs by their captors, they received no Red Cross aid and were ranked above only Jews, Russians, and Poles in the ethnic hierarchy of the camp system (GHIAT, 2001, p. 257).

**Figura 65:** Dora negociando seu ingresso no trem

Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida è bela*

No campo de concentração, observando o desmantelamento de sua família e experienciando os atos horrendos do holocausto, o sofrimento de Dora é consideravelmente simbólico. Como argumenta GHIAT (2001), “a inclusão de uma esposa cristã que se auto-sacrifica, na narrativa, afirma que os judeus não têm o monopólio na Itália do estado de vítima, mesmo que eles permaneçam sendo os símbolos públicos mais aceitáveis que representam a desumanidade fascista”<sup>229</sup>. Nesse sentido, o filme de Benigni encontra-se de certo modo investido de uma memória coletiva construída no pós-guerra – envolvida pelo clima da guerra-fria que potencializou a não criminalização da maior parte dos criminosos de guerra italianos já que a culpa, dos crimes de guerra, recaiu sobre os ombros do povo alemão – e que se mantém presente ainda hoje.

No entanto, com as informações que acumulamos, sabemos que decorrente do final da guerra-fria e da ascensão do regime de historicidade contemporâneo, cingido pela patrimonialização e memorialização, ganhou força no mundo ocidental a elaboração de uma narrativa sobre o passado que pretendia prestar contas da própria culpa, ou antes, retificar as mazelas cometidas em um tempo pretérito.

Esses códigos normativos, segundo Focardi (2013, p. 192), encontraram eco, na Alemanha, já no final dos anos 1960. Contudo, essa onda de revisionismo, na Itália, só frutificou a partir do final dos anos 1980 (FOCARDI, 2013, p. 184). Vittorio Foa, em seu livro *Questo novecento* (1996), coadunando com a elucubração supracitada do Ricoeur, alertou sobre a necessidade dos italianos recordarem o mal feito no passado se não quiserem abandonar ao acaso o próprio amanhã (FOA, 1996, p. 145).

<sup>229</sup> The inclusion of a self-sacrificing Christian wife in the narrative affirms that Jews have no monopoly in Italy on the state of victimhood, even as they remain the the most acceptable public symbols of fascism’s inhumanity (GHIAT, 2001, p. 263).



Perante esse enredo, a participação e a responsabilidade de cidadãos italianos na grande guerra e no holocausto voltaram ao debate público. Nesse último caso, o mito do “bom italiano”, aquele que salvou vários judeus e que sofreu demasiadamente na guerra, foi posto à prova. Os anos seguintes assistiram a ascensão de uma historiografia, filmografia e outras produções culturais que procuraram dar luz as páginas obscuras do passado italiano.

O impulso dado à presente necessidade de elaborar uma narrativa sobre o povo italiano no contexto do regime da memorialização nos leva a organizar um painel da reputação gozada pelos italianos ao longo dos tempos. A obra *Italiano, brava gente?* (2005), de Angelo Del Boca, ligada ao esforço de debater o mito do “bom italiano”, prendeu nossa atenção.

Nas palavras de Del Boca, os italianos, nos séculos anteriores ao *Risorgimento*, foram definidos como preguiçosos, indiferentes, ignorantes, estúpidos, insensíveis ou até mesmo subhumanos. O pesquisador italiano se baseia em uma série de relatos estrangeiros para testemunhar a sua afirmação. São diversos os testemunhos: Chateaubriand, Bazin, Goethe, Barão de Mostesquieu, Michelet, os eclesiásticos Gilberto Burnet, Jean Mabilon, Vincenzo Gilbert, são alguns exemplos (DEL BOCA, 2005, p. 11-30).

Desse preconceito, especialmente após a unificação italiana (1870), erigiu a necessidade de contar uma grande história nacional, a história de um grande povo. Com a ascensão dos fascistas ao poder, o que importa é, sobretudo, a construção do “novo italiano”, mais agressivo, cruel e forte. O processo se desenvolveu se espelhando no mito da romanidade que fazia esquecer os medíocres anos da pré-unificação.

Todavia, como vimos, após a queda do fascismo, a retórica desenvolvida pelas forças antifascistas foi do italiano como “*brava gente*”, obliterando a cooperação dos italianos as atrocidades do eixo. Como afirma o jornalista Pierluggi Battista, em seu artigo *Italiani brava gente. Un mito cancellato*, no jornal *La Stampa*, os italianos no pós-guerra, utilizaram o cinema, os jornais, a moda, etc., para divulgar a sua auto-imagem:

Italianos "boas pessoas" eles disseram. Um escudo de boa índole, de jovialidade, de inclinação natural à mansidão e de sociabilidade cordial e informal que deveria ter nos protegido da hostilidade oferecida, um porte confortável capaz de amortecer o impacto dramático da história e da crueldade<sup>230</sup>.

---

<sup>230</sup> Italiani "brava gente" dicevano. Uno scudo di bonarietà, di giovialità, di naturale inclinazione alla mitezza e alla socialità cordiale e informale che avrebbe dovuto metterci al riparo dall'ostilità offerata, un confortevole cuscinetto capace di attutire l'urto drammatico della storia e della crudeltà (*La Stampa*, 28 de agosto de 2004).

O que vemos com Battista e outros pesquisadores italianos, influenciados pela “poética cultural” contemporânea, é um esforço para trazer à luz a narrativa negligenciada pela diplomacia italiana no pós-guerra. Desde o alvorecer da nação italiana, o mito do “bom italiano”, vindo do Norte para libertar os “irmãos do sul” assediados e explorados pelos estrangeiros, começou a ser construído. Como sustenta Gigi Di Fiore (2004), esse mito ainda continua a ser repetido por muitos italianos. No entanto, Di Fiore aponta que a anexação do Sul se deu com procedimentos que violavam qualquer regra do direito internacional, incluindo diversos relatos de estupros, massacres de camponeses, incêndios a propriedades e muito desprezo pelo adversário. Deste modo, o mito do “bom italiano” passou a ser questionado desde o *Risorgimento*.

Del Boca sustenta que os mesmos procedimentos repressivos, adotados no processo de unificação italiana, foram empregados nas colônias italianas. O tratamento dado aos prisioneiros na prisão de Nocra<sup>231</sup>, é um exemplo simbólico da opressão colonial italiana e do comportamento nada “*bravo*” dos italianos. O testemunho do capitão Eugenio Finzi, da marinha militar, consiste em um dos poucos relatos sobre o tratamento dado aos prisioneiros pelos italianos:

Os internos, cobertos de feridas e insetos, morrem lentamente de fome, expostos a outras doenças. Não há um médico para tratá-los, 30 centavos para a sua subsistência, esqueléticos, imundos, em grande parte, eles perderam o uso das pernas, pois viviam constantemente acorrentados à mesa a um metro acima do solo<sup>232</sup>.

Todavia, como a prisão de Nocra ficava em uma ilha, os métodos coercitivos empregados pelos italianos se tornaram menos expostos. As atrocidades cometidas pelos italianos, quando chegavam na Europa, eram encobertas por um véu civilizatório, sustentado no mito do “bom italiano”. Não obstante, escamoteado pelo novo regime de historicidade, a rica produção das mazelas cometidas pelos italianos em Nocra, ajudou a colocar em xeque o mito do *bravo* italiano.

---

<sup>231</sup> Na verdade, a prisão de Nocra, concerne a um campo de concentração na Eritréia, colônia italiana. Em Nocra, ficavam a maioria dos presos políticos locais que não aceitavam a dominação italiana (DEL BOCA, 2005, p. 80-81).

<sup>232</sup> I detenuti, coperti di piaghe e di insetti, muoiono lentamente di fame, scorbuto, di altre malattie. Non un medico per curarli, 30 centesimi pel loro sostentamento, ischeletriti, luridi, in gran parte han perduto l'uso delle gambe ridotti come sono a vivere costantemente incatenati sul tavolo alto un metro dal suolo (ibid., p. 81).

O livro de Del Boca, reforça o questionamento desse mito, quando coloca em evidência o comportamento deplorável dos italianos em vários outros momentos da história italiana. A análise, aprofundada, do historiador italiano a respeito da postura dos italianos na ocupação da Líbia nos oferece um quadro esclarecedor do quão violento era o povo itálico.

A ocupação da Líbia, através da guerra ítalo-turca, revelou o uso de expedientes extremamente cruéis por parte do povo peninsular. O uso de deportações forçadas e em péssimas condições de prisioneiros, mortes provocadas por inanição, estupros coletivos, torturas psicológicas e mortes por fuzilamento foram práticas constantes mobilizadas pelos italianos contra os colonos. Cenário parecido foi apresentado pelo mesmo Del Boca a respeito das práticas horrendas utilizadas pelos soldados italianos na Primeira Guerra Mundial.

É a partir das considerações de Del Boca sobre o comportamento dos italianos sob a liderança de Mussolini que ampliamos a relação com o nosso trabalho. Sob a liderança do fascismo, no ano de 1932, a Itália iniciou a reocupação integral da Líbia. A estrutura e o caráter montado para a reocupação, constituiu-se um autêntico genocídio. As forças italianas exterminaram os libaneses em fuga, bombardearam e fuzilaram caravanas de mulheres, crianças e idosos, deportaram milhares de libaneses para campos de concentração<sup>233</sup>. Um testemunho revelador da hecatombe promovida pelos soldados italianos é o do comissário Giuseppe Daodiace que rechaçou os atos cometidos:

O fato de eu não aprová-los resulta dos muitos protestos repetidos que eu fiz, escritos e orais, pelo fato de que eles nunca foram feitos prisioneiros durante confrontos entre nossas tropas e os rebeldes, e *mulheres e crianças foram fuziladas também*. Não sei dizer em que ano, um grupo de *zaptiè* [indígenas da Líbia, Eritreia e Somália, recrutados para o Exército Carabiniere], a quem foi ordenada a execução de 36 mulheres e crianças de um acampamento, veio até mim para protestar, deixando-me saber que, se tivessem de receber uma ordem semelhante, teriam preferido desertar<sup>234</sup>.

O testemunho de Daodiace, revela que os italianos não queriam só derrotar os colonos, mas também exterminar os seus adversários. Essa política foi replicada na conquista da

---

<sup>233</sup> Podemos apontar seis importantes campos de concentração criados pelos italianos na Líbia: Marsa Brega; Soluch; Sidi Ahmed el Magrun; Algeila; Agedabia; Abiar (ibid., p. 184).

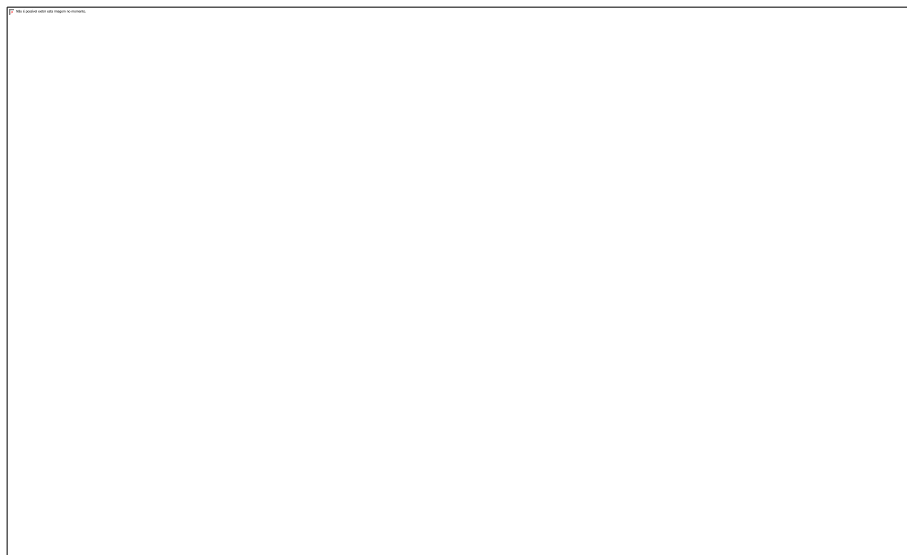
<sup>234</sup> Che io non li approvassi risulta dalle tante e ripetute mie proteste, scritte ed orali, per il fatto che non si facevano mai prigionieri in occasione di scontri fra le nostre truppe e i ribelli e si fucilavano anche donne e bambini. Non posso precisare in che anno, un grupo di *zaptiè*, ai quali era stato ordinato la fucilazione di 36 fra donne e bambini di un attendamento, si presentò a me per protestare, facendomi conoscere che se fosse stato loro impartito nuovamente un ordine consimile avrebbero preferito disertare (ibid., p. 185-186).

Etiópia. Em seu livro *La guerra d'Abissinia* (1965), Del Boca apresentou que sessenta toneladas de gás de pimenta foram descarregadas em apenas uma perseguição aos nativos. No mesmo livro, o historiador apontou que a repressão italiana a atentados cometidos pelos etíopes contra os colonizadores era extremamente violenta. Os italianos violaram todas as leis de guerra. Foram usadas armas proibidas pela Convenção de Genebra, vilarejos foram queimados, deportações em massa, execuções de civis e rebeldes e a construção de novos campos de concentração foi a rotina dos colonizadores na Etiópia.

A rigor, o que pode ser visto é o “bom italiano” realizando técnicas de genocídio. É essa narrativa que tomou fôlego na historiografia italiana a partir do regime de historicidade contemporâneo. Como argumenta Focardi em seu artigo *I crimini impuniti dei “bravi italiani”* (2005), determinados grupos que desejavam o expansionismo colonial, até para suplantar o sentimento de inferioridade, apoiaram os massacres cometidos pelos colonizadores e comemoravam o expansionismo colonial. Essa omissividade e apoio de uma parte da elite italiana é um dos pontos discutidos por Focardi. Podemos apontar que essa discussão da historiografia italiana dos tempos hodiernos está em consonância com o filme de Roberto Benigni.

O que por muito tempo foi silenciado, a complacência da boa sociedade italiana aos atos do regime fascista, foi representado em *A vida é bela* na cerimônia do noivado de Dora e Rodolfo no Grande Hotel. No clímax da cerimônia, os músicos improvisaram um som africano. Quatro *zaptiè*, em trajes nativos, trazem sobre os ombros o bolo etíope, nas cores da bandeira italiana. Imediatamente, a boa sociedade representada no filme se levanta, faz a saudação fascista e louva a expansão colonial italiana.

**Figura 67:** Referência a Etiópia, colônia italiana



Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida é bela*

A cena que acabamos de analisar é um fragmento sugestivo de uma parte da história italiana que foi silenciada devido aos interesses pós-guerra. Com efeito, essa cena é uma sátira a boa sociedade do país peninsular que compactuou e louvou as atrocidades fascistas em nome de um expansionismo colonial. Entretanto, o apoio dado ao regime por setores importantes da sociedade italiana não foi explorado nem pelos políticos italianos no pós-guerra e nem pelos países vencedores, com exceção da União Soviética (Ver FOCARDI, 2013, p. 150).

É preciso sublinhar que o “esquecimento” da participação da boa sociedade italiana nos crimes cometidos no pré-guerra e, principalmente, durante a grande guerra, está ancorado no contexto da Guerra-Fria. A rigor, a lógica política e cultural dos países vencedores para a Itália no pós-guerra ocupou-se de minimizar a influência do comunismo no país. Por isso, a imensa maioria dos representantes da boa sociedade e os militares italianos não foram responsabilizados pelos crimes cometidos antes e durante a Segunda Guerra Mundial. Na realidade, a maioria dos líderes fascistas foram libertados das prisões e nunca cumpriram suas penas pelos crimes cometidos (DEL BOCA, 2005, p. 291).

A exceção foi feita aos soldados fascistas que cometeram violência e assassinato contra soldados do exército aliado, especialmente soldados ingleses, franceses e norte-americanos. O exemplo mais emblemático foi o julgamento do general Nicola Bellomo, fuzilado pelos ingleses em 11 de setembro de 1945, por assassinar um soldado britânico e ferir um segundo (FOCARDI, 2013, p. 151).

No entanto, os crimes cometidos pelos italianos aos soldados e civis de outras nações só se tornaram em evidência com a queda da União Soviética, conseqüentemente, com o regime da patrimonialização e memorialização. Nesse sentido, como dito anteriormente, uma série de pesquisadores lançaram o olhar para rerepresentar as atrocidades, interesseiramente “esquecidas” pelos líderes da reconstrução italiana no pós-guerra, cometidas pelos italianos no passado.

Inclui-se nesse esforço da nova historiografia italiana, a tarefa de resignificar a participação do povo itálico nos crimes de genocídio durante a Segunda Guerra Mundial. Na determinação dessa empresa, estudiosos como Del Boca, Di Sante e Capogreco, se debruçaram sobre as atrocidades cometidas pelos italianos na Eslovênia. A rigor, o espírito

adotado pelos colonizadores italianos aos seus opositores em suas colônias, foi adotado da mesma maneira pelo exército do país peninsular contra os eslovenos.

Como sustenta Del Boca, os italianos classificaram os eslovenos apenas um grau acima dos africanos. Encontra-se aí um dos motivos para os italianos usarem os mesmos métodos empregados nas colônias africanas e na guerra civil espanhola (DEL BOCA, 2005, p. 241). Já Di Sante foi ainda mais objetivo. Para ele, os italianos implementaram, efetivamente, uma tentativa de genocídio na Eslovênia. Milhares de eslovenos foram torturados, deportados para campos de concentração, as mulheres foram estupradas e espancadas até a morte e muitos morreram por inanição (DI SANTE, 2005, p. 59).

Os exemplos citados até então, dão-nos conta de como o mito do “bom italiano” passou a ser interpelado na virada de século. Não obstante, nada impactou mais a narrativa do *bravo* italiano do que a colaboração italiana ao genocídio judaico.

Obviamente, que desde a diferenciação da culpabilidade entre fascistas e o povo itálico nos crimes de guerra cometidos, orquestrada pela diplomacia italiana e as forças antifascistas, os objetos culturais na Itália, em sua imensa maioria, narravam apenas a ação dos italianos salvadores de judeus, ou antes, os “bons italianos”. O historiador judeu Renzo de Felice, por exemplo, em seu livro clássico *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo* (1993), publicado pela primeira vez em 1963, colocou uma frase do presidente da União da Comunidade Israelense Italiana, Guri Schwarz, afirmando que todos os italianos foram solícitos com os judeus, todos ajudaram a proteger e esconder as inocentes vítimas (DE FELICE, 1993, p. 155). Não por acaso, essa obra ajudou a sedimentar o mito do “bom italiano”.

Não obstante, sujeitos ao intercâmbio com os códigos da virada de século, um número considerável de produções historiográficas e culturais se dedicaram a recontar o papel dos italianos no genocídio judaico. Nessa lógica, instado a identificar a colaboração italiana ao extermínio judaico, Simon Levis Sullam (2015), escreveu que a participação ativa dos italianos não ficou circunscrita a ação exclusiva do ditador Mussolini e seu séquito. Ao contrário, o historiador apontou que a engrenagem genocida contou com a colaboração de vários setores da sociedade italiana. Inclui-se nessa engrenagem:

polícia, carabinieri, financistas, membros da milícia ou da Guarda Nacional da República (GNR) e voluntários fascistas; mas também aqueles que compilaram as listas de vítimas: dos funcionários municipais e estaduais do registro racista, aos policiais que transformaram os nomes das listas em mandados de prisão; do prefeito e do comissário que assinaram as ordens de

detenção, do amais alto cargo da hierarquia até os datilógrafos que compilaram os documentos. Partícipe e cúmplice também foi aquele que passou horas, às vezes dias a fio, para descrever detalhadamente os ativos judaicos, guardando-os a sete chaves, ou transportando e entregando para outras autoridades, ou - se não é incomum – adquirindo para uso próprio, ou com fins lucrativos através da venda. Havia também as responsabilidades dos informantes: que denunciaram, entregaram, traíram as vítimas judias, isto é, seus concidadãos, às vezes seus vizinhos e até mesmo seus amigos<sup>235</sup>.

A interpretação proposta por Sullam para mostrar como se deu o genocídio hebraico na Itália sugere uma coerência com a conjuntura histórica de prestar contas da própria culpa italiana. Pode-se intuir, naturalmente, que muitos italianos comuns também foram responsáveis pelo genocídio judaico, seja pelo desejo de enriquecer com a espoliação dos bens judaicos, seja pela aspiração em tirar um judeu de uma competição profissional ou por um ódio privado. Em seu livro, Sullam, apresentou dois casos de delações contra judeus motivados pelo ódio privado, são eles: o caso do professor de música Roberto Valabrega, denunciado pelo seu aluno de classe; e o caso do estudante Umberto Spizzichino, que pretendia fugir para a Suíça e acabou traído pelo seu colega de classe (SULLAM, 2015, p. 107).

A análise de Bruno Maida, historiador italiano, sobre a perseguição as crianças judias na Itália, tem como conclusão uma perspectiva aproximada de Sullam. Em seu livro *La shoah dei bambini* (2013), Maida expõe que um numero significativo de crianças hebraicas foram encontradas e deportadas da Itália, a partir da delação, traição cumplicidade e omissão de muitos italianos comuns.

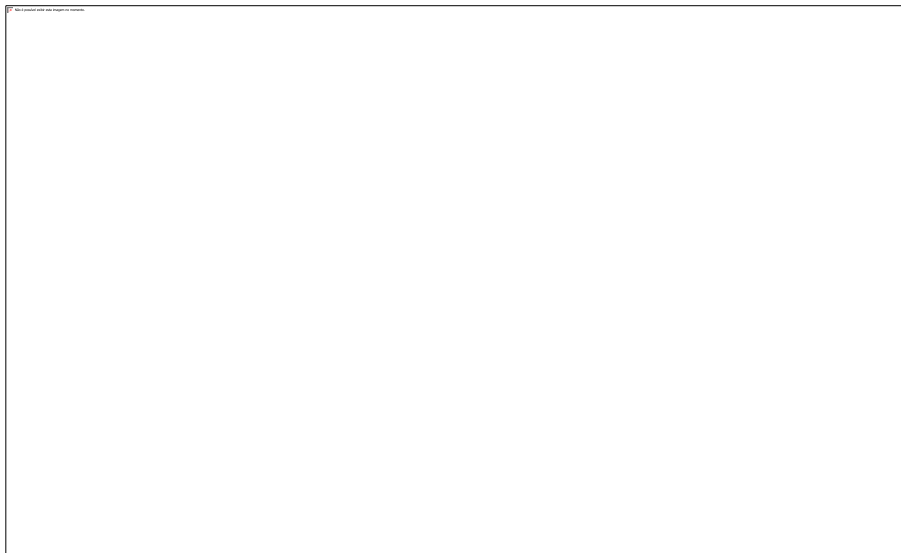
É em consonância com essa “poética cultural” na qual, cada vez mais é possível realizar uma narrativa questionando o mito do *bravo* italiano, que o filme de Roberto Benigni apresentou cenas do italiano como partícipe do holocausto. Uma cena que corresponde a influência dessa conjuntura é o momento que Guido foi convidado, por outro garçom, a ir nos fundos do hotel encontrar o seu tio. No local, o tio estava apreensivamente assustado com o

---

<sup>235</sup> polizia, carabinieri, finanzieri, membri della Milizia o della Guardia nazionale repubblicana (GNR) e volontari fascisti; ma di coloro che compilarono le liste delle vittime: dagli impiegati comunali e statali dell'anagrafe razzista, ai funzionari di polizia che trasformarono i nomi degli elenchi in mandati di arresto; dal prefetto e dal questore che firmarono gli ordini di cattura, giù giù lungo la scala gerarchica fino alle dattilografe che ne compilarono i documenti. Partecipe e complice fu anche chi sequestrò e confiscò beni ebraici, spendendo ore, talora intere giornate, a descrivere nei più minuti dettagli i patrimoni requisiti, mettendoli sotto chiave oppure trasportandoli e consegnandoli ad altro ufficio o autorità, o - caso non insolito - accaparrandoseli per uso proprio, oppure per lucro attraverso la vendita. Vi furono inoltre le responsabilità dei delatori: di chi segnalò, denunciò, consegnò, tradì le vittime ebraiche, cioè i propri concittadini, talora i propri vicini e persino i propri amici (SULLAM, 2015, p. 12).

que fizeram com o seu cavalo, Robin Hood: pintado de verde, maquiado e com a inscrição “Achtung!! cavallo ebreo” (Atenção!! cavalo de judeu).

**Figura 68:** Guido acalmando o tio após o atentado contra *Robin Hood*



Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida é bela*

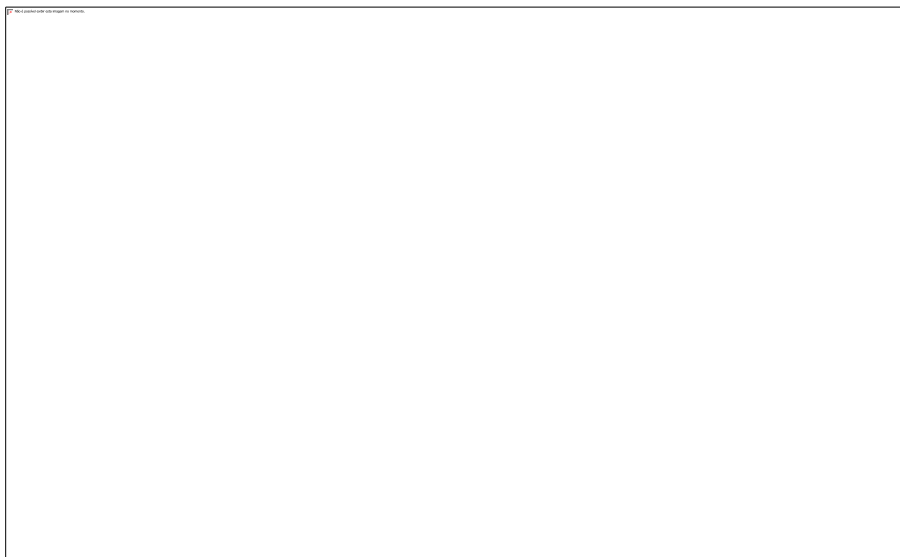
É, portanto, realmente significativo que o elemento central dessa cena tenha sido a proposta de apresentar os abusos que os judeus sofreram na Itália em iniciativas tomadas por pessoas comuns, isoladas ou em pequenos grupos. Em *Persecuzioni antiebraiche a Firenze* (2007), Marta Baiardi, apresenta um quadro da perseguição aos judeus na Toscana, em que as vítimas sofreram todos os tipos de abusos por parte dos italianos comuns: prisões, deportações, traições, delações, violência psicológica e física, tornaram-se práticas rotineiras na Itália fascista.

Se a cena supracitada revela uma violência psicológica implementada por cidadãos comuns, a cena em que Guido e o amigo Ferruccio, poeta e tapeceiro, chegaram tarde da noite na casa do tio de Guido, Eliseo, um intelectual judeu assimilado a cultura italiana, que os acomodaria durante o tempo que estivessem na cidade, revela a violência física sofrida pelas vítimas.

Já na casa, eles encontraram o tio ao chão, sem fôlego e cheio de dor, após ter sofrido uma brincadeira violenta de três jovens italianos. Enquanto ajudava Eliseo a se levantar, Guido indagou ao tio o porquê ele não reagiu.

**Figura 69:** Guido auxiliando o tio a se reerguer





Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida é bela*

Na intensidade de mostrar-se incólume a situação, Eliseo respondeu: o silêncio é o grito mais poderoso. Aqui, temos uma cena que insinua como as atitudes de italianos comuns contribuíram para a realização de uma política de perseguição culminando com a deportação e extermínio de mais de 6000 judeus italianos para os campos alemães.

No entanto, o fim da cena é ainda mais interessante: ela faz o filme de Benigni conjugar-se com outro elemento da “poética cultural” da virada de século. Ao propor uma visão mais prospectiva sobre o holocausto, o regime contemporâneo viu, também, a apropriação de um discurso que responsabilizava a omissão judia pelo genocídio hebraico (Ver GHIAT, 2001).

Como sustenta Friedlander, esse argumento reside, dentre outras coisas, na quietude da comunidade judaica aos primeiros ataques antisemitas. A declaração pública emitida pelo conselho da Associação Central de Cidadãos Alemães de Fé Judaica, sugerindo: “Em geral, hoje mais do que nunca devemos seguir a diretriz: esperar calmamente” (FRIEDLÄNDER, 2012, p. 44), foi tomada como um indicativo de como a calma judaica frente as investidas de Hitler e, posteriormente, de Mussolini, tornou-se responsável pelo holocausto.

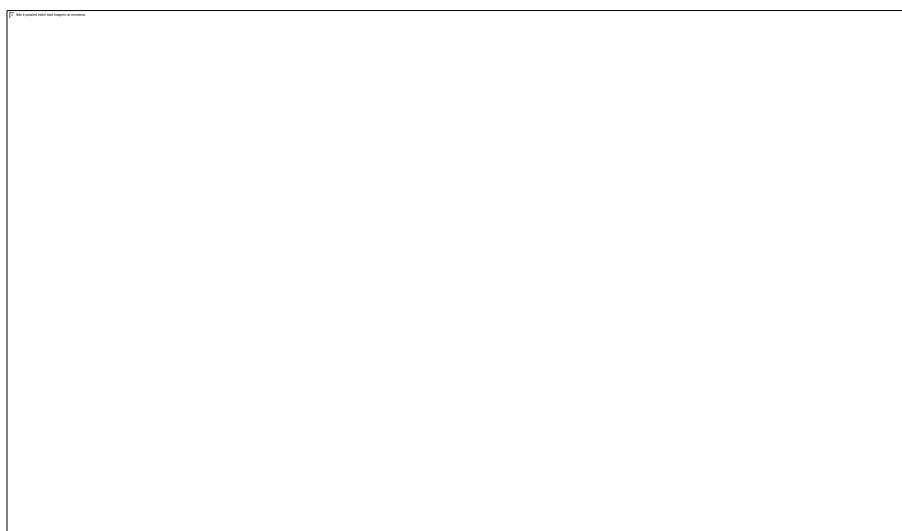
Porém, não devemos esquecer que o fechamento dos campos de extermínio Belzec, Sobibor e Treblinka é tributário, além do avanço do exército soviético na frente oriental, de uma grande fuga de judeus que aconteceu em outubro de 1943 em Sobibór. Em suma, esse argumento vai de encontro a vertente crítica e moderna que responsabilizou a passividade judia pelo holocausto. Os judeus nunca estiveram, totalmente, passivos a situação. Ao contrário, temos vários registros de resistência judia aos tratamentos horrendos

implementados pelos nazistas e fascistas italianos. São exemplos dessa resistência a atuação da Organização de Combate Judia (ZOB) e União de Combate Judia (ZZW), grupos armados que se levantaram contra o aparato militar do eixo no gueto de Varsóvia. “Houve revoltas armadas em toda parte, até mesmo nos campos da morte de Bikernau, Sobibór e Treblinka” (DWORK; PELT, 2004, p. 313). Em 07 de outubro de 1944, por exemplo, Auschwitz experienciou uma rebelião de prisioneiros (Um dia em Auschwitz, 2015). Em outros termos, estas informações são testemunhos de que os judeus não foram, totalmente, passivos às amarras do holocausto.

Contudo, a cena mais fértil em mostrar a complacência da boa sociedade italiana com as ideias racistas do regime, ocorreu em um diálogo, na noite do noivado de Dora, entre o senhor Galardini, filho de um ex-combatente do *Risorgimento* que lutou ao lado de Garibaldi, e a diretora da Escola Francesco Petrarca a respeito do nível avançado da educação alemã.

Ao analisarem um problema de matemática alemão, destinado às crianças do terceiro ano primário que enunciava os custos que doentes mentais, aleijados e epiléticos geravam a Alemanha e quanto a nação economizaria eliminando todos esses indivíduos, eles ficaram impressionados com a complexidade do problema.

**Figura 70:** Mesa composta por representantes da boa sociedade italiana



Fonte: Fotograma extraído do filme *A vida é bela*

Para nós, tendo em vista a perspectiva de articular algumas práticas presente no filme com a conjuntura do tempo da produção, torna-se necessário apresentar mais detalhadamente a cena:

Diretora: E nem falo de Berlim... estou falando da província, de Grafeneck, de uma classe do terceiro ano elementar. Escutem só este problema, lembrome dele porque me impressionou. Um louco custa ao Estado quatro marcos por dia. Um aleijado 4,50, um epilético 3,50. Visto que a quota média é de quatro marcos por dia e o número total de pacientes é de 300 000, qual seria a economia total caso todos estes indivíduos fossem eliminados?

Perplexa e angustiada com a explanação fria e a tranquilidade da diretora, para com a situação, Dora reagiu:

Dora: Meu Deus, não é possível!

Diretora: Eu tive a mesma reação, Dora! “Meu Deus, não é possível!” Não é possível que uma criança de sete anos resolva um problema deste gênero. O cálculo é complexo, as proporções, as porcentagens... é preciso um mínimo de familiaridade algébrica. Seria um problema para a escola secundária para nós.

Galardini: Não, basta uma multiplicação! Esses aleijados todos são 300 000, você disse?

Diretora: Sim!

Galardini: 300 000 vezes 4: se matarmos todos, economizamos 1 200 000 marcos por dia. Fácil!

Diretora: Exato, muito bem... mas você tem 50 anos, Galardini. Na Alemanha dão esse problema para crianças de sete anos, são realmente uma outra raça<sup>236</sup>.

Esse curto diálogo de dois representantes da boa sociedade italiana, a diretora e o senhor Galardini, ajuda-nos a compreender a vinculação do filme de Roberto Benigni com os códigos culturais do final do século XX. Ao se restringirem a discutir qual a idade ideal para se resolver o problema matemático, os dois personagens reverberam, simbolicamente, que o malogro dos judeus italianos só foi possível porque existiu uma parcela significativa da população que acolheu, as vezes até com grande satisfação, as ordens fascistas.

Desse modo, podemos observar como os elementos apresentados pelo regime da memorialização e patrimonialização tornou-se mais um fio possibilitador do filme *A vida é bela*. Se como afirma Del Boca (2005, p. 258), o tema dos estragos realizados pelos italianos

<sup>236</sup> Diretrice: E non dico a Berlino... ma addirittura in província, a Grafeneck, terza elementare. Sentire che problema, me lo ricordo perché mi há colpito. Un pazzo costa allo Stato 4 marchi al giorno. Uno storpio 4,50, un epilettico 3,50. Visto che la quota media è 4 marchi al giorno e i ricoverati sono 300 000 quanto si risparmierebbe complessivamente se questi indivivui venissero eliminati?

Dora: Dio mio, non è possibili!

Diretrice: La stessa reazione che ho avuto io, Dora! “Dio mio, non è possibile!” Non è possibili che un bambino di sete anni risolva un problema di questo genere! Il calcolo è complesso, le proporzioni, le percentual... un mínimo di infarinatura algébrica. Un problema da scuola superiore per noi.

Galardini: No, basta una multiplicazione! Tutti questi storpi sono 300 000, hai detto?

Diretrice: Sí!

Galardini: 300 000 per 4: se li ammazzano tutti risparmiano 1 200 000 marchi al giorno. Facile!

Diretrice: esatto, bravo... ma tu hai 50 anni, Galardini. In Germania lo propongono ai bambini di sete anni, veramente un'altra razza (BENIGNI; CERAMI, 1998, p. 87-88).

é delicado e, por muito tempo, foi silenciado e alijado das expressões culturais<sup>237</sup>, na virada de século as narrativas que revelaram aspectos pouco positivo dos italianos, tornou-se possível.

Nesse sentido, a “poética cultural” da virada de século tornou-se um ator que viabilizou uma série de práticas no filme, já que como compreende Ivan Teixeira:

O artista demonstrará maior ou menor grau de consciência da poética de sua cultura, mas é ela que lhe apresenta os assuntos, os modos de organização e de exposição da matéria artística de sua obra. Qualquer que seja o caso, a teoria indica que o artista não trabalha com fatos, mas com uma poética dos fatos. Antes mesmo de se incorporarem ao discurso, os eventos já se convertem em tópica artística, deixam de ser realidade exterior para se transformar em signos da cultura ou em simulacro imaginoso do real. O próprio conhecimento da realidade, responsável pelas imagens que se convertem em arte, pressupõe a inclusão das formas do real em categorias conceituais que, no momento da leitura, não podem ser confundidas com a vida exterior à obra. Segundo esse argumento, entender a singularidade de um texto implica a compreensão da generalidade de sua estrutura, assim como decifrar um enunciado específico pressupõe o conhecimento da controvérsia de que participa e a que responde (TEIXEIRA, 2006, p. 37).

Portanto, a expressão cinematográfica *A vida é bela* é resultado, dentre outras coisas, dos códigos culturais do seu tempo. Roberto Benigni não lançou mão de nada que estivesse fora do tempo da produção. Assim, a narrativa cinematográfica em tela é fruto dos signos socioculturais e históricos que o atravessava na virada de século.

#### 4 MAIS UM FIO: O (IN)SUPPORTÁVEL DESCONFORTO DO RISO

É precisamente o mal-estar manifestado por aqueles que teorizam sobre o Cômico que nos inclina a pensar que o Cômico deva ser algo conectado com o mal-estar.

(ECO, 2004, p. 165)

---

<sup>237</sup> Esse argumento se harmoniza com a situação experienciada pelo escritor Renzo Renzi e o crítico cinematográfico Guido Aristarco. Os dois produtores, foram processados, condenados e presos, em 1953, sob a acusação de difamação das forças armadas, por proporem na revista *Cinema Nuovo*, um projeto de filme, *L'armata Sagapô*, que revelaria aspectos poucos éticos dos soldados italianos na campanha da Grécia na Segunda Guerra Mundial (FOCARDI, 2013, p. 184).

Já o documentário *Fascist Legacy*, produzido pela BBC – dedicado a apresentar os crimes italianos na Etiópia e nos balcãs, bem como exprimir a estratégia dos italianos, com o apoio das forças britânicas, para garantir a impunidade aos responsáveis – foi comprado pela emissora italiana RAI. No entanto, por pressões políticas, ele nunca foi exibido na Itália (ibid., p. 184-185).

À primeira vista, pode parecer que a conjuntura da virada de século tenha contribuído para a produção do filme *A vida é bela* simplesmente por ter possibilitado a oportunidade de Roberto Benigni narrar aspectos pouco positivos da participação de italianos no holocausto. Com o decorrer deste capítulo, entretanto, descobriremos que existem outros aspectos deste contexto histórico que potencializaram e possibilitaram não apenas a produção fílmica, mas, também, a aceitação e repercussão em torno do filme de Benigni.

Isso evidencia-se quando se pensa na buliçosa tarefa de compreender como um filme que foi extremamente criticado e contestado por contrastar o máximo do horror com uma narrativa leve e poética sobre o tema, e ao mesmo tempo, tornou-se mundialmente celebrado. Nesse sentido, não convém enxergar a conjuntura da virada de século como apenas um aspecto possível para a produção fílmica. Dissecá-la, mesmo que não dando conta de todos os seus aspectos, trata-se de tornar visível e vívida a possibilidade de compreendermos o processo de aceitação e repercussão da narrativa fílmica *A vida é bela*.

#### 4.1 O HOLOCAUSTO E A UNIFORMIZAÇÃO DE UMA ESTÉTICA NARRATIVA

Nas últimas décadas, a história da *Shoah* tem mobilizado, consideravelmente, segmentos expressivos da sociedade moderna. Lembrar o holocausto para que não se possa mais repeti-lo é tema recorrente no campo político, historiográfico, artístico e das ciências sociais. Assim, no caminho para não deixar esquecer, os diversos dispositivos dominadores<sup>238</sup> criaram um parâmetro estético discursivo sobre a memória e a história do holocausto. Com vistas a não deturpar a “solução final”, devido a uma ou outra característica, o gênero trágico foi rotineiramente definido como o tipo ideal de representar e investigar o extermínio judaico pelos alemães.

Dessa forma, a rica produção cinematográfica, responsável por abordar o tema da “solução final”, obedece a uma rigorosa estética narrativa que opera em torno do sisudo, ajudando a consolidar ainda mais a fixidez discursiva proposta para o holocausto. Esse argumento é revelado analisando a predominância de filmes que reforça a seriedade como ponto de narrativa: *L'ébreu errante*, de Goffredo Alessandrini (1947); *O malabarista*, de Edward Dmytryk (1953); *Noite e neblina*, de Alain Resnais (1956); *O diário de Anne*

---

<sup>238</sup> Aqui nos referimos aos estratos da sociedade que, vencedores nas lutas pelo poder e plasmados pela rede de pressões na qual estão inscritos, se tornaram responsáveis por determinar o que deve ser lembrado e como deve ser narrado os episódios que não podem ser esquecidos.

*Frank*, de George Stevens (1959); *Kapò*, de Gillo Pontecorvo (1959); *Ambulans*, de Janusz Morgenstern (1961), *The Passenger*, de Andrzej Munk (1961), *O julgamento de Nuremberg*, de Stanley Kramer (1961); *O homem do prego*, de Sidney Lumet (1964); *O jardim dos Finzi Contini*, de Vittorio De Sica (1970); *O refúgio secreto*, de James F. Collier (1975); *Pasqualino Settebellezze*, de Lina Wertmuller (1975); *A escolha de Sofia*, de Alan J. Pakula (1982); *Shoah*, de Claude Lanzmann (1985); *Fuga de Sobibor*, de Jack Gold (1987); *Adeus, meninos*, de Louis Malle (1987); *Sótão: o esconderijo de Anne Frank*, de John Erman (1988); *Filhos da guerra* ou *Europa, Europa*, de Agnieszka Holland (1990); *A lista de Schindler*, de Steven Spielberg (1993); *Bent*, Sean Mathias (1997); *Sunshine, o despertar de um século*, de István Szabó (1999); *Um sinal de esperança*, de Peter Kassovitz (1999); *Matemática do diabo*, de Donna Deitch (1999); *Cinzas da guerra*, de Tim Blake Nelson (2001); *Os anjos da guerra*, de Yurek Bogayevicz (2001); *Amém*, de Costa-Gavras (2002); *O pianista*, de Roman Polanski (2002); *Marcas da guerra*, de Ryan Little (2005); *Os falsários*, de Stefan Ruzowitzky (2007); *O leitor*, de Stephen Daldry (2008); *Um ato de liberdade*, de Edward Zwick (2008); *Deus no banco dos réus*, de Andy De Emmony (2008); *O menino do pijama listrado*, de Mark Herman (2008); *O coração corajoso de Irena Sendler*, de John Kent Harrison (2009); *A chave de Sarah*, de Giles Paquet-Brenner (2010); *Corra, menino, corra*, de Pepe Danquart (2013); *Memórias secretas*, de Atom Egoyan (2015); *O filho de Saul*, de László Nemes (2015); *Negação*, de Mick Jackson (2017); *Os invisíveis*, de Claus Räfle (2018).

Embora não tenhamos a intenção de arrolar nem metade dos filmes sobre o tema, mas talvez quase o tenha feito, inadvertidamente, é possível perceber a fecundidade dessa estética narrativa sobre o evento mais trágico da história. Portanto, um aspecto importante da narrativa sobre o holocausto é que, historicamente, ele foi vocacionado a ser narrado, apenas, em conformidade com a estética trágica. A fixidez dos discursos construídos em torno da “solução final”, e da própria representação até então estabelecida é de certo modo encarcerado: conota seriedade e imutabilidade.

Essa impressão é reforçada pela análise de algumas críticas destinadas a objetos culturais que representaram, imagético-discursivamente, o holocausto distante dos padrões do gênero trágico. São exemplos desse discurso enunciativo: as ásperas críticas ao filme *O porteiro da noite* (1974)<sup>239</sup> de Liliana Cavani; à peça teatral *Bent* (1979)<sup>240</sup> de Martin

---

<sup>239</sup> *Il portiere di notte*. Direção e roteiro de Liliana Cavani. O filme aborda a relação entre uma sobrevivente de um campo de concentração e o seu torturador, um ex-oficial nazista. Os dois se reencontram no ano de 1957 e

Sherman; à Escola de Samba Unidos do Viradouro (2008)<sup>241</sup>; ao livro *A Zona de Interesse*(2015)<sup>242</sup> do escritor Martin Amis; e ao filme *O dia em que o palhaço chorou* (1972)<sup>243</sup> de Jerry Lewis.

Na esteira desses registros, não nos causa estranheza as reações ao filme de Roberto Benigni. Para quem está interessado, como nós, em esquadrihar as condições de possibilidades da produção e sua aceitação, revela-se especialmente salutar ter acesso às opiniões proferidas antes, durante e depois da criação fílmica. Assim, há várias reportagens e opiniões alusivas ao tema. Daniel Vogelmann, um judeu italiano que perdeu os membros da família em Auschwitz-Bikernau, criticou *A vida é bela* devido à falta de veracidade do longa-metragem, a suspensão da descrença e a incompatibilidade do holocausto com a comédia. Em artigo publicado no *Journal of Popular Film and Television*, Carlo Celli afirmou que Vogelmann “rejeitou a ideia de apresentar o mal do holocausto de uma maneira que possibilite

---

retomam a relação sadomasoquista que tiveram no período da Segunda Guerra. Essa perspectiva enunciativa, que alimentava uma ruptura na representação sobre o holocausto, provocou inúmeras críticas ao filme. *O porteiro da noite* foi acusado de profanar o holocausto e iniciar um gênero de pornografia sobre o tema.

<sup>240</sup> A peça teatral, trata da difícil vida de dois homossexuais – sendo um deles judeu – presos em um campo de concentração nazista. A trama focaliza a tentativa de sobrevivência dos dois protagonistas contra a perseguição nazista. (SILVA, Lajosy, 2007). Não é de surpreender que os pretensos “defensores” da memória da *Shoah* acusaram a peça de ultrajar o holocausto.

<sup>241</sup> Com o enredo *É de arrepiar*, a Unidos do Viradouro teve um dos seus carros alegóricos – que trazia bonecos representando as vítimas do holocausto – proibidos de desfilar no sambódromo por uma decisão judicial. “A Federação Israelita do Rio de Janeiro entrou com uma ação alegando que a escola desrespeitava as vítimas do III Reich. Na decisão judicial, a juíza Juliana Kalichszteim alegou que ‘o carnaval não deve ser utilizado como ferramenta de culto ao ódio, qualquer forma de racismo, além da clara banalização dos eventos bárbaros e injustificados praticados contra as minorias, especialmente cerca de 6 milhões de judeus [*muitos ainda vivos*], e liderados por figura execrável chamada Adolf Hitler’. Já o carnavalesco Paulo Barros se defendeu dizendo que achava ‘triste tentar fazer um trabalho que é muito sério e as pessoas acharem que a gente está brincando, tripudiando, ridicularizando’”. Arquivo disponível na internet: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/jornal-de-debates/holocausto-a-vida-e-bela-e-a-viradouro/>> (Extraído em 26/09/2015).

<sup>242</sup> O livro aborda o holocausto através de um discurso sarcástico. Devido ao tom satírico, o lançamento do livro foi acompanhado de inúmeras críticas sob a pretensa justificativa de se era possível fazer sátira do horror, em especial do máximo do horror: o holocausto? Ver a entrevista de Amis ao jornal *El País*, em: <[http://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/20/cultura/1442765518\\_101973.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/20/cultura/1442765518_101973.html)>.

<sup>243</sup> *The Day The Clown Cried*. Ao adotar como assunto o holocausto, Jerry Lewis rodou, em 1972, o filme mais controverso de sua carreira. Lewis interpretou um palhaço, preso em Auschwitz por ridicularizar Hitler, que divertia as crianças enviadas às câmaras de gás. Embebedos pelos quadros coercitivos da época, a maior parte, das poucas pessoas, que assistiu ao filme, condenou a abordagem do tema feita por Lewis. Vou tomar um exemplo que poderá fazer entender perfeitamente o que queremos dizer. O comediante Harry Shearer, que afirmou ter assistido ao filme em 1979, o definiu como “drasticamente errado. Seu pathos e sua comédia são tão descontroladamente equivocados que chega a ser inconcebíveis”. Enredado nessa estética discursiva, Lewis afirmou ter se arrependido de ter dirigido e encenado o filme e, por conseguinte, optou por nunca o lançar. Recentemente ele entrou em acordo com a Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos e entregou toda a sua produção, incluindo *The Day The Clown Cried*, ao acervo da instituição. Não obstante, Lewis negociou para que o longa-metragem só fosse exibido a partir de 2025. Ver Silveira (2015), disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-115139/>> e Cavalcanti (2017), disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/jerry-lewis-deixou-filme-inedito-e-maldito-sobre-o-holocausto/>>.

conduzir erroneamente as novas gerações a olhar o filme como factual”<sup>244</sup>. Essa opinião é partilhada pelo jornalista e crítico de cinema estadunidense David Denby. Em artigo na revista *The New Yorker*, Denby definiu o longa-metragem como ““não convincente”, “auto-congratulatório” e acusou Benigni de perpetuar a negação do holocausto”<sup>245</sup>. Juntamente com a crítica de Denby, o artigo veio acompanhado de uma charge, assinada pelo renomado cartunista e autor Art Spiegelman<sup>246</sup>, que procurou ilustrar um desesperado prisioneiro de um campo de concentração segurando a estatueta do Oscar.

**Figura 71:** Charge de Art Spiegelman



Fonte: <<http://www.newyorker.com/magazine/1999/03/15/sketchbook-by-art-spiegelman>>

Arquivo capturado em 01/03/2017.

Um ponto que se deve ter consideração é que juntamente com a charge, Spiegelman acusou o filme de Benigni de banalizar o holocausto. Esta interpretação pode ser reconhecida na entrevista que Spiegelman deu ao crítico de cinema e jornalista italiano Ranieri Polese: “O filme de Benigni é inaceitável: acabou por banalizar o holocausto”<sup>247</sup>. Na mesma entrevista, Spiegelman, assim como Denby, entendeu que o filme é uma benévola negação do holocausto. Segundo o cartunista estadunidense, utilizar um sorriso nos lábios, uma esperança no coração e uma canção na cabeça como estratégia para superar a dor do holocausto é um gesto obscuro. Para ele, este é um evento que não pode nos deixar em paz, o holocausto, é o

<sup>244</sup> “rejected the idea of presenting the evil of Holocaust in a manner that might mislead new generations into regarding the film as factual” (CELLI, 2010).

<sup>245</sup> ““unconvincing” and “self-congratulatory,” and accused Benigni of perpetrating a Holocaust denial” (CELLI, 2010).

<sup>246</sup> Art Spiegelman, ficou mundialmente famoso com o livro *Maus*. Em seu manuscrito, Spiegelman, narrou em forma de quadrinhos a experiência de seus pais, sobreviventes, no campo de extermínio de Auschwitz-Bikernau. Em virtude da estética narrativa de *Maus*, Spiegelman ganhou o Prêmio Pulitzer e indicações para o Prêmio do National Book Critics Circle.

<sup>247</sup> “Il film di Benigni è inaccettabile: ha finito per banalizzare l’Olocausto” (Ver *Corriere della sera*, 30 de março de 1999).



evento mais traumático do nosso século. É interessante registrar que a posição de Spiegelman inquietou o pesquisador Carlo Celli. Para Celli, “A ilustração de Spiegelman foi surpreendente porque o antropomorfismo da série *Maus*, assim como o filme de Benigni, fez do tema do holocausto mais abordado”<sup>248</sup> (CELLI, 2001, p.112).

Muitos outros exemplos iluminam como a figuração da segunda metade do século XX – com suas regras e decoro, ética e moral que interligavam os homens que se propunham a tomar o holocausto como objeto – definiu as formas aceitáveis de contar a *shoah*. A famosa revista eletrônica norteamericana *Salon*, através do artigo do crítico cinematográfico Charles Taylor, sublinhou a inadequação da comédia para tratar da realidade física dos campos de concentração. Aqui, por exemplo, está um trecho representativo do artigo da revista intitulado *A vida é bela é só uma farsa grosseira*: “A inexplicabilidade do que acontece nos campos de concentração não pode ser conhecida dentro de uma fábula cômica”<sup>249</sup>. Já Massimo Fini, em seu artigo *Mi è venuta nausea dell’Olocausto*, acusou o filme cômico de Benigni de atenuar e anular a tragédia que é o holocausto<sup>250</sup>

Levando em consideração a descrição das análises de reprovação ao filme de Benigni, lembremo-nos da declaração da comunidade judaica de Roma que, dentre outras coisas, acusou *A vida é bela* de ser um filme perigoso para as novas gerações e indagou: “Por que um campo de concentração assim com tantas inexatidões históricas? Para demonstrar que a vida é bela depois dos campos de extermínio?”<sup>251</sup>. Nessa mesma linha de pensamento, Roberto Castellani, presidente da Associação Nacional dos ex-deportados de Prato, chamou o filme de vergonhoso e acrescentou: “A narrativa não mostra o verdadeiro horror que tantos de nós vivemos nos campos”<sup>252</sup>. Já o jornalista Giuliano Ferrara sustentou que é preciso prevalecer o sério sobre determinadas tragédias<sup>253</sup>.

Com críticas ainda mais ácidas, o jornal francês *Le Monde*, acusou o filme de Benigni de ser a primeira comédia negacionista da história do cinema e rechaçou a estratégia de narrar

---

<sup>248</sup> “Spiegelam’s depiction was surprising because the antropomorphism of his *Maus* series, like Benigni’s film, made the subject of the Holocaust more approachable” (CELLI, 2001, p. 112).

<sup>249</sup> “L’inesplicabilità di ciò che accade nei campi di concentramento non può essere conosciuta all’interno di una favola cômica” (Ver *Il Tempo*, 01 de novembro de 1998).

<sup>250</sup> Ver *Il Tempo*, 24 de março de 1999.

<sup>251</sup> “Perché in un campo di concentramento con così tante inesattezze storiche? Per dimostrare che la vita è bela dopo lager?” (Ver *La Stampa*, 01 de maio de 1998).

<sup>252</sup> “Il racconto non mostra il vero orrore che tanti di noi hanno vissuto nei lager” (Ver *La Nazione*, 19 de março de 1999).

<sup>253</sup> Ver *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 23 de março de 1999.

comicamente o holocausto<sup>254</sup>. O jornal alemão *Focus*, em artigo sobre o filme italiano, chamou Benigni de “humorista do inferno” por tentar transformar o holocausto em uma brincadeira de criança repleta de mentiras absurdas<sup>255</sup>. O professor do curso de Cinema da Universidade de Tel Aviv, Kob Nivi, acusou o filme do cômico toscano de mascarar a tragédia do holocausto e falsear a história. Nivi chegou a associar o filme de Benigni ao trabalho desempenhado pelo historiador David Irving<sup>256</sup> de negar o holocausto<sup>257</sup>.

Nesse contexto de contestações ao filme em tela, especialmente em relação à sua estética narrativa, o cineasta e diretor de *Trem da Vida* (1998), o romeno Radu Mihaileanu, criticou o filme de Benigni pela forma que narrou a história de um judeu no campo de concentração, Guido, como se este fosse um turista em um clube de férias. Não obstante, o seu filme *Trem da Vida* – que narra a história dos moradores de um vilarejo judeu que para escapar da deportação iminente para um campo de concentração do terceiro reich, decidem forjar um trem nazista – possui uma estética narrativa muito próxima da estratégia utilizada por Roberto Benigni<sup>258</sup>. O interessante desse depoimento é que, apesar da proximidade dos filmes, ele reforçou o estereótipo da seriedade que precisa permear o holocausto. Não por acaso, Mihaileanu afirmou que os filmes que tratam do holocausto são perigosos e que ele mesmo não sabe se fez bem em realizar *Trem da Vida*.

Por fim, destacamos as críticas brasileiras ao filme de Roberto Benigni. Em seu comentário à uma rede de televisão brasileira referente a premiação do Oscar, Arnaldo Jabor, diretor e crítico cinematográfico, considerou *A vida é bela* um filme de quinta categoria, uma narrativa cinematográfica violadora da tragédia do holocausto. Jabor definiu Roberto Benigni como somente um bufão e Sofia Loren, que anunciou e entregou o Oscar de melhor filme estrangeiro a Roberto Benigni, como uma prostituta. Faz-se necessário salientar que os comentários e, sobretudo, as críticas ao filme no Brasil – devido ao fato da película italiana competir pelo Oscar de melhor filme estrangeiro com o brasileiro *Central do Brasil* (1998) e, posteriormente, devido a desilusão da derrota do filme brasileiro – foram, em certa medida,

<sup>254</sup> Ver os jornais *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 03 de janeiro de 1998; *Il Manifesto*, 10 de janeiro de 1998; e *La Repubblica*, 07 de novembro de 1998.

<sup>255</sup> Ver *La Nazione*, 03 de novembro de 1998.

<sup>256</sup> David John Cawdell Irving é um historiador inglês reconhecido pelo grande conhecimento sobre o Terceiro Reich e a Segunda Guerra Mundial. No entanto, em 1988, ele caiu em descrédito quando foram apresentadas provas que ele deturpou documentos históricos para promover a negação do holocausto (PELT, 2002 e EVANS, 2001).

<sup>257</sup> Ver *Corriere della Sera*, 06 de julho de 2000.

<sup>258</sup> O próprio Mihaileanu apontou que Benigni se inspirou em seu filme, já que ele o enviou o roteiro de *Trem da Vida* em 1996, antes que o cômico toscano rodasse *A vida é bela*. Mihaileanu tinha convidado Roberto Benigni para protagonizar o seu filme. Entretanto, Cerami negou que Benigni tenha lido o roteiro do filme do diretor romeno (Ver *Corriere della Sera*, 27 de março de 1999).

demasiadas<sup>259</sup>. Entretanto, elas não escaparam da fixidez dos discursos construídos em torno do holocausto: a operação de um discurso sério e sisudo.

Um exemplo que ilustra bem o que estamos querendo dizer é o comentário de Gilmar Costa de Aguiar, jornalista na rede CBN de rádio e professor na área de História e Sociologia no Centro Universitário de Maringá:

No programa Lendo, Vendo e Ouvindo, Roberta Villibor e Vivian Moreno tiveram que conviver com minha ira eterna. Critiquei o filme protagonizado e dirigido por Roberto Benigni que é considerado uma comédia dramática. Mas o contexto é irônico, fazer de um campo de concentração o espaço de uma gincana, cujo prêmio final é um tanque de guerra. Se a proposta era dar esperança, transformou o sério no ridículo. Ver: <[www.gilsonaguiar.com.br](http://www.gilsonaguiar.com.br)>. Arquivo capturado em 20 de maio de 2016.

Ao selecionar essa narrativa, podemos observar como o discurso altamente temerário sobre o humor ao redor do tema, justifica a afirmação de *A vida é bela* ser considerado um filme polêmico. Em outros termos, por abalar essa “fixidez” inventada por uma tradição que havia sedimentado um padrão narrativo sobre o holocausto, *A vida é bela* foi duramente criticado em diversas partes do mundo, inclusive no Brasil.

Por meio dessas proposições, observa-se que a repercussão em torno do filme não se deu por tratar de um simples evento trágico, mas sim, por narrar “a contrapelo”, o holocausto, um acontecimento que foi condicionado a ser descrito por meio da estética trágica e dramática. Podemos perceber a reação ao filme em um texto, produzido por Maria Rita Kehl:

Ao focar o holocausto pela via cômica, o filme teria ferido um tabu pois não se faz comédia sobre situação de tamanha gravidade. Está vetado a qualquer um de nós, ao preço de nossa própria humanidade, nem sequer cogitarmos de rir diante da evocação do maior horror que a civilização ocidental, tal como a conhecemos hoje, foi capaz de produzir<sup>260</sup>.

Em termos simples, essa linha de raciocínio está circunscrita na abordagem tradicional, onde entende que a perturbação de uma narrativa discursiva de cisão que profana os códigos normativos sobre o holocausto deva ser questionada, ou antes, evitada.

<sup>259</sup> Ver os jornais *Il tempo*, 24 de março de 1999 e *La Nazione*, 24 de março de 1999.

<sup>260</sup> Maria Rita Kehl é psicanalista, jornalista, cronista e crítica literária. Em 2010, ela ganhou o prêmio Jabuti de Literatura. O seu texto intitulado *Um jogo macabro*, publicado no jornal Folha de São Paulo – 07 de março de 1999 – e no site uol – [www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs07039914.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs07039914.htm) – dá ênfase a cultura do individualismo. No entanto, ele converge ao constructo discursivo do cânone, a saber, a impossibilidade de narrar comicamente o holocausto.

Os relatos aqui selecionados não deixam dúvida! O tom está dado: um evento como o holocausto não era digno de ser tratado por narrativas que não eram “sérias”, pois estas eram entendidas como narrativas que não tinham o poder de fazer refletir e ainda poderiam reconfigurar a tragédia que foi o evento.

Em certo sentido, o tom dado era produzir, talvez, um *ethos* enunciativo, uma estética discursiva permanente. Dito de outra forma, os valores construídos por esse ambiente cultural tornaram-se uma espécie de segunda natureza que coagia e controlava os indivíduos a narrar o holocausto pela via cômica. Evitar tomar o holocausto por uma narrativa distante da trágica tornou-se fundamento constitutivo do homem e da sociedade decorosa nesse período histórico específico.

Logo, *A vida é bela* é, sem dúvida, um dos filmes mais emblemáticos do cinema mundial no século XX. Esta afirmação se sustenta em duas prerrogativas. De um lado, como já visto aqui, no instante em que o filme passou a ser projetado nas salas de cinema, tornou-se evidente o sentimento de discórdia em torno do filme. A elaboração das críticas deveu-se as grandes somas empenhadas pela Miramax, na campanha publicitária do filme ao Oscar<sup>261</sup>, mas, mais ainda ao tema abordado na película. Por outro lado, mesmo com toda a aparente uniformidade coercitiva, que estetizava a narrativa da solução final, *A vida é bela* passou por outras interpretações. Ao receber importantes prêmios, dentre eles, o Grande prêmio do Júri no Festival de Cannes e ser indicado ao Palma de Ouro, ao ganhar o Prêmio Escolha do público em Montreal e Toronto, o Prêmio especial no Festival de Jerusalém, 9 David de Donatello, 5 Nastri d’Argento, o Prêmio Fellini, o Prêmio do público no Festival Internacional de Cinema de Varsóvia, o Prêmio Goya de melhor filme europeu e 3 Oscar, incluindo o de Melhor Filme<sup>262</sup>, além de sete indicações ao Oscar<sup>263</sup>, o filme de Benigni adquiriu contornos de precioso e imperdível.

Luisella Mortara Ottolenghi, presidente da Fundação do Centro de Documentação Ebraica Contemporânea (Cdec), por exemplo, afirmou:

---

<sup>261</sup> A Miramax, empresa que adquiriu o direito de distribuição do filme fora da Itália, investiu mais de dois milhões de dólares para promover o filme aos membros da Academia de Artes e Ciências do Cinema. Ver o *Il Mattino* 24 de março de 1999 e *La Repubblica* 11 de março de 1999.

<sup>262</sup> Ver algumas premiações recebidas pelo filme na Revista *Sette* do *Corriere della Sera*, 27 de dezembro de 1998, p. 74 e Revista *Panorama* de 25 de março de 1999 p. 31. Ao enumerar as conquistas do filme, a *Panorama* argumenta que o filme ganhou 53 prêmios e reconhecimentos no mundo – evento único na história do cinema.

<sup>263</sup> Um recorde para um filme estrangeiro naquele espaço que é definido como o *pantheon* do cinema, *La Repubblica* 11 de março de 1999.

Roberto fez uma coisa grandiosa com esse filme. Eu testemunho isso com a minha história. Entre os anos de 1943 e 1945, os meus genitores, como o pai do filme, fizeram com que seus três filhos não ficassem loucos [...]. Meus pais nos ensinaram que, apesar disso, a vida era normal. Eles nos enviavam para a escola, para pegar a salada, obrigava-nos a sorrir. E nós não ficamos loucos, como o filho de Benigni<sup>264</sup>.

Há muita coisa nesta declaração que pode ser considerada em nossa análise. A declaração de Ottolenghi foi proferida após a apresentação prévia de *A vida é bela*, no Cinema Excelsior di Milano, com a audiência de 800 pessoas, a maioria pertencentes a comunidade hebraica milanesa<sup>265</sup>. O que aconteceu, de fato, foi que os ex-deportados, presentes na seção, aprovaram a estética narrativa – fabulista e cômica – do filme de Benigni. A conduta de aprovação e comoção desses judeus com o filme em tela pode ser vista como uma possível mudança gradual dos códigos narrativos sobre a *shoah*.

Outros testemunhos coadunam com esta perspectiva. Na exibição em Florença – a portas fechadas para sacerdotes, professores de religião da diocese de Florença e, também, para a comunidade judaica florentina – a reação foi positiva a respeito da forma como Benigni narrou o holocausto. Até mesmo o papa João XXIII foi lembrado: “Um dia sem uma risada, é um dia perdido”<sup>266</sup>. Essa reação também foi sentida em Israel. Ao ofertar o título de doutor honoris causa pela Universidade Ben Gurion de Beer Sheba à Roberto Benigni, o reitor da universidade, Avishav Braverman, justificou a decisão de conferir a honraria ao cômico toscano, devido ao excepcional trabalho de contar o holocausto de maneira leve, engraçada e prazerosa<sup>267</sup>.

Silvio Danese, em seu artigo *Sì, “La vita è bella” anche per gli italiani* reforçou os elogios a maneira leve e espirituosa que Benigni narrou a *Shoah*. Danese apontou que a estética mobilizada por Benigni transformou o seu filme em um dos mais amados de todos os tempos, assumindo o posto de honra ao lado de *O Leopardo* (1963), de Luchino Visconti, e *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica<sup>268</sup>.

---

<sup>264</sup> Roberto ha fatto una cosa grandiosa con questo film, ne sono testimone con la mia storia. I miei genitori fecero in modo che i loro tre bambini non divantessero pazzi [...]. I miei genitori ci insegnarono che nonostante questo la vita era normale. Ci manfavano a scuola, a raccogliere l'insalata, ci costringevano a sorridere. E noi non siamo diventati pazzi, come il bambino di Benigni (*La Repubblica*, 16 de dezembro de 1997).

<sup>265</sup> Dentre os judeus presentes, constavam: Marcelo Pezzetti, Nedo Fiano, Scholmo Venezia, Maurina Alazraki, também, pesquisadora do Cdec.

<sup>266</sup> Una giornata senza una risata è una giornata perduta”. A frase, atribuída ao papa João XXIII, intitulou a matéria que trazia discussões a respeito das disputas de sentidos em relação ao filme *A vida é bela* (*Il Tempo*, 10 de março de 1998).

<sup>267</sup> Ver *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 4 de junho de 1999 e *La Stampa*, 6 de junho de 1999.

<sup>268</sup> Ver *La Nazione*, 24 de março de 1999.

Deste modo, das críticas ácidas proferidas por jornalistas no *Le Monde*, *New Yorker*, CNN e ABC que acusaram Benigni de ridicularizar, negar e profanar o evento mais trágico do século XX, aos elogios de Rick Marin *News-week* e Joel Siegel no programa *Good Morning America* na ABC em referência a forma inteligente de Benigni narrar levemente o tema, das manifestações díspares de políticos, críticos e produtores de cinema, jornalistas e personalidades religiosas diante do longa-metragem, o filme de Roberto Benigni tornou-se objeto de discussão, em diversas partes do mundo desde o anúncio da sua intenção em realizar o filme e se consolidou como um dos mais controversos e polêmicos filmes da história do cinema mundial<sup>269</sup>. Esta divergência talvez seja melhor expressada na capa da revista *Panorama*: O Oscar da discórdia “*A vida é bela*” do grande sucesso à polêmica: nunca um filme italiano tinha assim dividido o mundo<sup>270</sup>; e o artigo: “*La vita è bella*”. *Cerami: polemiche benvenute*, no jornal *Il Mattino*, que definiu a obra mais famosa de Benigni da seguinte forma: o filme mais debatido desde o *Último tango em Paris* (1972) de Bernardo Bertolucci<sup>271</sup>.

Nesse sentido, surgem então duas perguntas. Primeiro, como foi possível determinados produtores culturais, em especial Roberto Benigni, romper, se é que ele rompe, os limites da supracitada fixidez dos discursos, antes, construídos em torno da “solução final”? E, por fim, como se deu a realização desse reconhecimento e sucesso que fez o filme ganhar várias premiações? A questão é bastante espinhosa, contudo, esse vetor de análise é bastante relevante para compreender o nosso objeto sociocultural, pensado a partir da potência criativa.

Diante disso, propomos lançar uma investigação sobre o riso, esse trator que revolve a memória, apresentando seu fluxo de mudança e permanência, alargando ao nosso escrutínio as condições para se compreender como o filme de Benigni alcançou uma possibilidade discursiva de disputar sentido no âmbito público. Nessa trilha, torna-se decisivo apresentar uma imagem do “imaginário” sobre a comédia e o riso ao longo do tempo, em especial, na virada de século. Historicizar o riso e a comédia é, portanto, mais um fio para se entender a produção e aceitação da narrativa cinematográfica de Roberto Benigni.

#### 4.2 AS GRADES DO RISO: UM PROCESSO CIVILIZADOR

<sup>269</sup> Ver Celli, 2001, p. 97.

<sup>270</sup> “L’Oscar della discórdia “*La vita è bella*” dal grande successo alla polemica: mai un film italiano aveva così lacerato il mondo” Revista *Panorama* de 25 de março de 1999.

<sup>271</sup> Ver *Il Mattino*, 09 de janeiro de 1998.

É para responder tais questões que tentamos aqui – a partir de uma perspectiva eliasiana, sobretudo da aquisição de uma compreensão de que as regras e modelos de conduta, bem como os sentidos das coisas, são resultados, através das gerações, de processos de confrontos e tensões exercidas pelas pessoas interdependentes, ou seja, são “forças exercidas pelas pessoas, sobre outras pessoas e sobre elas próprias” (ELIAS, 2008, p.17) – elucidar os processos, na longa duração, os quais permitem compreender uma disputa de sentido que construiu uma narrativa de regulação sobre o cômico e o risível.

Dito de outra forma, considerar que o discurso dominante sobre o riso e a comédia<sup>272</sup>, sua aceitação, bem como os próprios objetos do riso, muda nas diferentes sociedades, tempos e lugares históricos são os elementos fundamentais para elucidarmos esse processo de coerção sobre o riso e o cômico. Nessa lógica, historicizar o riso, levando em consideração que o que chegou sobre o riso, chegou por meio dos dispositivos dominadores que tomaram parte da coisa, nos ajudará a transpor as polêmicas que obscurece e distorce a compreensão e aceitação da expressão cultural mais famosa de Roberto Benigni.

Nesse caso, para que tudo isso adquira significado, partir das “origens” do pensamento sobre o riso é o percurso adequado a ser desenvolvido aqui. É possível identificar o período clássico como o início do pensamento ocidental sobre essa faculdade humana. A rigor, é consenso que os gregos foram os primeiros, ao menos com registros preservados, a levantar questões sobre o riso e o risível. Destacaremos dessas interrogações e reflexões, especialmente, os juízos éticos, retóricos e poéticos a respeito do riso.

De todos os registros gregos preservados, *Filebo*, de Platão, pode ser considerado o ponto de partida das discussões sobre o tema. De acordo com Verena Alberti (1999), “em um pequeno trecho do diálogo *Filebo*, encontramos a mais antiga formulação teórica sobre o riso e o risível que nos restou” (ALBERTI, 1999, p. 40).

O diálogo entre Sócrates e o próprio Filebo é permeado pela abordagem de questões essenciais em torno do prazer. A perspectiva de prazer enfatizada por Platão apresentava a existência de dois tipos: os prazeres verdadeiros e os prazeres falsos. Como sublinha Alberti (1999), enquanto os primeiros, pensados como puros e precisos, associados ao conhecimento, estão mais próximos da verdade, característica do bem, a segunda forma de prazer, conectada com a alma, consiste em uma mistura de prazer e dor. Não passa de uma cessação da dor. Por

---

<sup>272</sup> Ousamos relacionar os dois termos, aqui, devido às proximidades nas discussões dos pensadores estudados.

isso, os prazeres falsos são sempre afecções mistas. Essas afecções mistas são divididas em três categorias: corporais; semicorporais e semi-espirituais; puramente espirituais.

É na discussão das afecções mistas puramente espirituais que o diálogo sobre o riso, e o seu produto, ocorre. “Sócrates quer provar, através da questão do cômico, que a afecção espiritual se compõe de uma mistura de prazer e dor” (Alberti, 1999, p. 41). Sócrates, trabalhando empiricamente, utilizou uma estrutura teórica que apresentou a partir de três pressupostos a natureza do riso e do risível: a inveja é uma dor da alma; o invejoso se diverte com as desgraças alheias; a ignorância e estupidez são males.

Quando consideramos estes pressupostos, torna-se óbvio que quando se rir da ignorância, estupidez e infortúnio dos amigos fracos, temos um prazer que tem como elemento causador a inveja. De um modo relativamente simples, essa estrutura teórica nos permite ver o riso, e o seu objeto, que constituem uma mistura de prazer e dor, como um falso prazer, experienciado por homens medíocres privados de razão. Por isto, o riso foi pensado, em Platão, a partir de uma condenação ética.

As considerações de Platão a respeito do riso – especialmente o riso exagerado, grosseiro e zombeteiro, que os gregos denominavam *katagelân* – em *A república* (2010), dão uma ideia aproximada de como se deu o processo de regulação ao riso grosseiro e exagerado na Grécia Clássica. Para o filósofo ateniense, os líderes da cidade ideal deviam evitar o riso, pois o riso exagerado é comumente seguido de uma reação violenta e, portanto, pode degenerar a sua atividade. Como diz ele: “É preciso que nossos guardiães tampouco sejam amigos do riso, pois, quase sempre, quando nos entregamos a um riso violento, tal estado acarreta, na alma, uma transformação igualmente violenta” (PLATÃO, 2010, p. 101).

Se examinarmos mais de perto essa afirmação, descobrimos que, para Platão, existem domínios que são proibidos para o riso: nesse caso, em particular, trata-se da política. Mas outros domínios, como o mundo do divino, por exemplo, são melhores enunciados quando ele afirma:

“Torna-se, portanto, inadmissível que nos representem homens dignos de estima [falando dos políticos] como dominados pelo riso, e mais ainda em se tratando de Deuses. Mais ainda, indubitavelmente. Portanto, não aprovaremos esta passagem de Homero sobre os Deuses: “Um riso inextinguível rebentou entre os deuses ditosos, quando viram Hefesto a desvelar-se assim pela sala”. Não se pode aprová-la, segundo o teu raciocínio” (PLATÃO, 2010, p.101).



Esses trechos foram citados a fim de exemplificar o processo de regulação pelo qual passou o riso: o seu modelo exagerado e barulhento passou ser questionado, seu destino passou a ser os homens sem importância e o seu uso é admitido apenas de forma sutil e a serviço da moral.

Essas questões iluminam a marcante crítica dos filósofos clássicos gregos a chamada *comédia arcaica*, ou *comédia antiga*, da qual Aristófanes é o principal representante. O riso de Aristófanes foi, sem dúvida, aquele que mais expandiu o debate em torno da necessidade de regular o riso agressivo. Como argumenta Minois (2003):

O riso de Aristófanes manteve-se fiel ao vínculo com o instinto de agressão. É ainda um riso bruto. Sua comédia, segundo a bela fórmula de John Wilkins, “é uma forma de insulto ritualizado, em relação a outros cultos rituais gregos, em particular os de Dionísio e de Deméter. As ideias de utopia, de terra abundante e de ligação com a festa dionisíaca são essenciais na comédia antiga” (Minois, 2003, p. 38).

Nesse ponto, portanto, vemos emergir a definição da *comédia antiga* como uma representante do riso agressivo, que não poupa ninguém. Todos podem ser ridicularizados por ela: filósofos, políticos e até mesmo os deuses. Zeus, por exemplo, foi ridicularizado em *Zeus defecando*, uma versão zombeteira de *Zeus trovejante* de Homero. Já Sócrates foi ridicularizado ao ser definido por Aristófanes como o “pontífice de sutis disparates” (Minois, 2003, p. 39). Não por acaso, as grandes comédias de Aristófanes só eram encenadas em ocasiões estritamente definidas, tais como nas Dionísias e na Lenéia (Ver Jan Bremmer, 2000, p. 29).

Em síntese, a comédia representada por Aristófanes, sem limites, que zomba do sagrado e profano foi considerada por Platão perigosa e, portanto, seria necessário evitá-la. Esse quadro nos ajuda a compreender por qual motivo, em *As leis*, Platão sugeriu abolir completamente a comédia e porque em sua escola, a Academia, o riso era proibido (BREMNER, 2000, p. 39).

Essa desaprovação do riso e da comédia por Platão, especialmente por ela estabelecer uma relação próxima com a parte irracional do homem, o impedindo de apreender a verdade<sup>273</sup>, é vista com especial clareza no livro X de *A república* (2010, p. 379). Ao

---

<sup>273</sup> Como argumenta J. Ginsburg, este é o ponto crucial da argumentação platônica. A relação entre conhecimento (cujo objeto é o ser) e poesia não se reduz à mera oposição, mas se estabelece hierarquicamente. No caso da poesia, a coisa particular representada seria as ações dos homens e dos deuses. Pelo fato de a realidade estar na ideia de cada coisa, pela qual ela mesma se define, o objeto concreto no mundo sensível já é em si uma aparência, na medida em que está sujeito à decomposição, à transformação e à suscetibilidade do

condenar a imitação poética, afirmando que ela não tem valor ao se distanciar da verdade, representando apenas aparentemente as coisas, a concepção filosófica de Platão acabou por condenar duplamente a poesia: Em primeiro lugar, por serem obras que se encontram a uma distância infinita da verdade; e, em segundo lugar, por se relacionarem com o elemento inferior da alma, e não com o melhor (PLATÃO, 2010, p. 392). Em seguida, ao recorrer à mesma analogia, Platão acabou condenando, especificamente, a comédia e seu produto:

Ora, o mesmo argumento não se aplica com respeito ao riso? Muitas coisas engraçadas que te envergonharias de fazer, causam-te vivo prazer quando representadas na comédia ou contadas na intimidade, em palestrar burlescas, e se não detestas essas coisas como indecorosas, não te comportarás do mesmo modo nas emoções patéticas? Pois esse desejo de fazer rir que sofreavas pela razão, no temor de granjear uma reputação de bufonaria, tu a expandes então, e quando lhe infundiste vigor, escapa-te às vezes que, entre teus familiares, te abandones a ponto de te tornares autor cômico (PLATÃO, 2010, p. 393-394).

Há aqui uma divergência importante entre os dois maiores filósofos da Grécia clássica: se para Platão a poesia, incluindo a comédia, é incompatível com a filosofia; para Aristóteles, a poesia, conseqüentemente a comédia, é, sim, uma atividade filosófica, já que Aristóteles considera a poesia filosófica e séria justamente por tratar do que poderia ter acontecido, ou seja, se ocupar do universal. Essa definição é esclarecida no capítulo 9 da *Poética*:

O universal é o que cabe a um certo tipo de pessoas dizer ou fazer em determinadas circunstâncias segundo o provável ou o necessário [...]. Na comédia isso atualmente foi evidenciado, porquanto os autores, para construírem a narrativa, começam por se basear na probabilidade para só depois propor nomes casuais e, como os poetas iâmbicos, não escrevem acerca de uma pessoa particular (ARISTÓTELES, 2011, p. 55).

Nesse sentido, a análise de Aristóteles se movimentou em um terreno diferente do de Platão. Para o primeiro, a poesia – incluindo a comédia, a tragédia e a epopéia – é um ponto de partida para a atividade filosófica. Não obstante, a comédia difere das outras duas nos objetos representados. Vejamos essa diferenciação no capítulo 5 da *Poética*:

---

tempo. Sendo assim, as obras dos poetas, que têm como matéria não a ideia, mas o modo como as coisas se apresentam aos sentidos, estariam no terceiro nível, seriam uma “aparência da aparência”, por isso “apartadas três graus do ser”. Sendo assim, do ponto de vista ontológico, os objetos confeccionados pelos artesãos têm maior valor do que as obras dos poetas, pois essas últimas participam menos do ser, têm menos realidade (Ver PLATÃO, 2010, p. 379-380).

Como dissemos, a comédia é imitação de caracteres mais inferiores, ainda que não completamente viciosos; mais propriamente, o ridículo constitui parte do disforme. O ridículo, de fato, compreende qualquer defeito e marca de disformidade que não implicam em dor ou destruição. É bastante evidente que a máscara do riso, embora disforme e distorcida, não gera dor [...]. A epopeia combina com a tragédia no fato de ambas constituírem imitação de assuntos sérios, porém diferem pelo fato de o épico empregar uma métrica simples e a forma narrativa (ARISTÓTELES, 2011, p. 47-48).

Na análise da diferenciação entre comédia e tragédia, identificamos, que apesar da comédia tratar de representar ações humanas inferiores que não ocasionam dor, ela não perde a sua importância enquanto criação poética. No entanto, convém sublinhar que embora Aristóteles tenha esquadrihado a importância da comédia para a atividade filosófica, ele não deixa, assim como Platão, de contestar o riso zombeteiro e ruidoso da comédia arcaica, contribuindo para um crescente controle e refinamento do riso. Para apoiar os seus argumentos, Aristóteles diferenciou, em *Ética a Nicômaco*, o comportamento do homem fino e do bufão em relação ao riso. Após afirmar que o homem bem-educado sabe escolher as piadas adequadas, ele diz:

Esse é o homem que observa o meio-termo, quer o chamemos homem de tato, quer espirituoso. O chorraceiro, por outro lado, é o escravo da sua dicacidade, e para provocar o riso não poupa nem a si nem aos outros, dizendo coisas que um homem fino jamais diria, e algumas das quais nem ele próprio desejaria escutar (ARISTÓTELES, 1991, p. 95).

Isto é um exemplo de uma mudança comportamental e moral no âmbito do riso e do risível, na Grécia, a partir do fim do século V a.C. Vemos aqui, inspirados pela lógica reflexiva mobilizada por Norbert Elias em seu estudo sobre o processo civilizador, o começo de um processo gradual do comportamento humano em uma direção específica: uma mudança no padrão do que a sociedade exige e proíbe em relação ao riso.

Com a fecundidade das condenações de Platão e Aristóteles ao riso zombeteiro e agressivo da *comédia antiga*, tornou-se perceptível o recrudescimento, ao menos entre a classe alta, da bufonaria e dos insultos pessoais característicos da comédia de Aristófanes. Na contramão desse processo, observa-se a ascensão da *comédia de costumes*, também conhecida como *comédia nova*, considerada mais polida e sutil, partindo de um riso mais simples, *gelân*, da qual Menandro é seu principal representante (Ver BREMMER, 2000, p. 41).

Uma vez que a *comédia nova*, como sustentou Minois (2003, p. 51), trata os problemas psicológicos e sociais com um humor amável, respeitando a moral convencional e

acatando as normas sociais, uma reflexão filosófica que pretendesse regular o riso grosseiro capaz de desmoralizar um homem importante deveria fatalmente dialogar antes de tudo com ela.

As declarações de Aristóteles, em *Ética a Nicômaco*, afirmando que preferia o polimento da comédia nova de Menandro à grosseria de Aristófanes e sua crítica ao riso excessivo nos ajuda a compreender como se deu esse processo de regulação e controle do riso exagerado:

Os que levam a jocosidade ao excesso são considerados farsantes vulgares que procuram ser espirituosos a qualquer custo e, na sua ânsia de fazer rir, não se preocupam com a propriedade do que dizem nem em poupar as suscetibilidades daqueles que tomam para objeto de seus chistes; enquanto os que não sabem gracejar, nem suportam os que o fazem, são rústicos e impolidos. Mas os que gracejam com bom gosto chamam-se espirituosos, o que implica um espírito vivo em se voltar para um lado e outro; com efeito, tais agudezas são consideradas movimentos do caráter, e aos caracteres, assim como aos corpos, costumamos distinguir pelos seus movimentos (ARISTÓTELES, 1991, p. 93-94).

A arguição de Aristóteles denota a forma como o riso, especialmente o riso zombeteiro, passou a não ser mais tolerado, ocasionando um processo crescente de refinamento do riso por meio da *comédia nova*. Não por acaso, Aristófanes, em suas últimas comédias, fez uso cada vez menor do recurso da injúria pessoal e bufonaria (BREMNER, 2000, p. 38).

Coadunando com a crítica ao riso excessivo, Xenofonte, em *Ciropédia*, tomando a corte do rei Ciro como exemplo para os gregos, afirmou que Ciro conseguiu manter uma corte bem ordenada, dentre outras coisas, a partir do controle do riso:

“Em sua corte as classes inferiores tratassem seus chefes com deferência e respeito, e que uns e outros se tratassem mutuamente com toda honestidade. Aí não se ouviam nem os ímpetos da cólera, nem os risos da alegria imoderada: tudo se passava com decência. Era assim que os persas viviam no palácio de Ciro: tais eram os exemplos que eles tinham à vista!” (XENOFONTE, 2013, p. 164).

Xenofonte é ainda mais incisivo, na tentativa de apresentar uma condenação ao riso pelos persas, quando ele apresenta o discurso de Aglaitadas, um dos homens do exército de Ciro, condenando a narração zombeteira de um episódio que pôs os soldados do exército do imperador persa a rir:

Minha opinião é que quem provoca o riso aos amigos, comete uma ação mais criminosa do que o que lhes provoca as lágrimas. Se raciocinardes retamente, conhecereis que falo a verdade. Não é sem fazer chorar seus filhos, que os pais lhes comunicam os ditames da prudência; não é sem fazer chorar seus discípulos, que os mestres lhes dão a útil instrução. As leis também fazem chorar os cidadãos, obrigando-os a ser justos (XENOFONTE, 2013, p. 46).

Este exemplo mostra que o movimento de crescente controle do riso grosseiro, *katagelân*, e do risível estava sendo feito com grande frequência. A tendência cada vez mais forte de controlar o riso e fazer dele um agente moral é reforçada por Plutarco, que foi um dos primeiros “a estabelecer a equação rir = ateísmo” (MINOIS, 2003, p. 75). Para ele havia dois domínios considerados sagrados e imutáveis que deveria escapar ao riso: a lei e a religião.

Assim, o exame do que foi pensado na Grécia Clássica a respeito do riso, e seu código ético, oferecem-nos uma oportunidade de entendermos como o processo de regulação do riso – esse processo regulatório continuou, como veremos adiante – impactou na produção e aceitação do filme *A vida é bela*. Se, como sabemos, para responder muitas das inquietações da modernidade, os homens modernos buscam encontrar as respostas a partir dos gregos, os julgamentos éticos sobre o riso desenvolvidos por alguns filósofos gregos, assumem papel relevante nas discussões a respeito da estética narrativa sobre o holocausto.

Ao reconhecerem que o riso, como faculdade exclusiva humana, é um fenômeno inato e universal, ora agressivo, maldoso, grotesco e escarnecedor, ora sutil angélico e simpático, alguns gregos ocuparam-se em atribuir uma função moral ao riso – permitindo-se rir oportunamente dos vícios – e a esquadrihar quem, como e do que se pode rir. Da religião e da política, por exemplo, assuntos convencionalmente pensados como sério, o riso foi estritamente alijado. É interessante notar que esses julgamentos gregos a respeito do riso resistiram por vários séculos no pensamento ocidental.

Por exemplo, esse gesto de criar limites e definir sentidos para o riso foi objeto, também, de sistematização reflexiva dos romanos. São inicialmente os trabalhos de Cícero, que possuem uma vinculação com as reflexões gregas, que merecem ser investigados. Como aponta Alberti,

É da retórica romana que nos chega um primeiro entendimento mais completo do riso. Veremos, contudo, que isso não se dá de modo independente no pensamento antigo: identificam-se semelhanças bastante claras com a reflexão anterior, sobretudo com o que sabemos do pensamento aristotélico sobre o riso (ALBERTI, 1999., p. 56).

É em *Dialogos del orador* (1880), que temos a primeira fonte de informações e teorização de Cícero a respeito do riso. Sob a proposta de instruir o orador a aperfeiçoar a persuasão, Cícero apresentou as questões sobre o riso e seu produto: “Cinco coisas que há que perguntar acerca do riso: primeira, o que é; segunda, de onde procede; terceira, se é próprio do orador fazer rir; quarta, até que ponto; quinta, quantos são os gêneros do ridículo”<sup>274</sup>. A rigor, a ideia dominante a respeito do uso do humor é o estabelecimento de limites adequados pelo orador. De modo simples, o humor deve ser utilizado para conquistar os espectadores.

Como sustenta Fritz Graf:

Um orador romano é a personificação do perfeito integrante da classe senatorial de Roma; para conquistar a plateia, ele deve se manter o mais perto possível deste ideal – daí a importância de *gravitas* [aquele que reconhece os limites do humor impostas pela seriedade] e *prudencia* [inteligência], as principais virtudes desta classe. Os artistas profissionais – o palhaço, o *mimus*, o *ethopoios*, o *sannio* – pertencem todos a uma classe diferente: eles são os estrangeiros gregos, escravos ou servos (GRAF, 2000, p. 54).

Como se vê, os limites do riso compreendidos nessa passagem são caracterizados de acordo a pessoa que o mobiliza, que se articula numa série de elementos característicos da classe social, a qual incluiria a inventividade e elegância, humor aceitável, para a classe superior e a obscenidade e infâmia, humor inaceitável, para a classe inferior, definição fixada por Cícero.

Mas não se trata apenas disso. A mobilização do riso é permitida para auxiliar o orador ganhar a causa. Destarte, o riso respeitável é um instrumento útil e apropriado ao orador. Entretanto, aos olhos de Cícero, apesar do orador ter uma justificativa para servir-se do riso, não é aceitável ao orador empregar o riso ridicularizando todas as situações. Para ele, por exemplo:

“Nem a insigne maldade, nem o crime abominável, nem muito menos a extrema miséria, são dignos de riso: os desonestos devem ser punidos com armas mais fortes do que o ridículo, e dos miseráveis é cruel zombar-se, a menos que não pequem de jactansiosos. Respeite os gostos dos homens, porque é muito fácil ofendê-los naquilo que eles mais amam. Essa

<sup>274</sup> Y para no deteneros más, diré en pocas palabras lo que siento. Cinco cosas hay que preguntar acerca de ja risa: primera, lo que es; segunda, de dónde procede; tercera, si es propio del orador el hacer reír; cuarta, hasta qué punto; quinta, cuántos son los géneros de ridículo (CÍCERO, 1880, p. 135).

moderação é a primeira que deve ser observada nos chistes. E assim as coisas que são mais fáceis de zombar são aquelas que não merecem nem grande ódio nem misericórdia extrema. Matéria abundante de ridículo se encontrará nos defeitos ordinários da vida humana, sem necessidade de ofender aos homens estimados, ou aos muito infelizes, ou aos que, por suas maldades merecem ser levados ao suplício. Também as deformidades e vícios corporais são matéria acomodada para a brincadeira, mas não mais que até certo ponto, sem tropeçar no insosso, nem passar a fronteira lícita da piada, evitando sempre o orador confundir-se com o bobo ou o jocoso”<sup>275</sup> (CÍCERO, 1880, p.136).

A investigação sobre essa passagem nos leva a organizar a reflexão em torno da noção de que Cícero entendia estas questões como sérias e, como tal, o orador, para ser merecedor de crédito, deveria tratá-las com circunspecção. Já o tratamento risível, obedecedor de um certo limite para não incorrer no erro de parecer um bufão, é aplicável ao que é obsceno, vergonhoso e ignóbil.

Mas estas situações que é possível aplicar o riso, cuja lista poderia ser certamente ampliada, são, em certo sentido, exemplos de uma característica do pensamento romano: a visão de tomar as experiências vividas, positivas ou negativas, como instrução para a vida. Nesse ponto de vista, a mobilização do riso e risível na sociedade romana obedece a um procedimento pedagógico e moralizador.

Neste caso, o orador romano, fazendo uso da sátira política, faz do riso um componente modelador de condutas socialmente aceitável, na medida que para não se tornar produto do riso, os romanos devem evitar determinadas práticas. Como adverte Horácio, ao analisar as sátiras mordazes de Lucílio, é preciso reconhecer os méritos do riso. No entanto, é necessário rir com parcimônia:

“Sim: disse que, com pé desconcertado, corriam de Lucílio os duros versos:  
E quem há tanto seu, que, estulto, o negue?  
Mas também, nesse escrito, eu mesmo o louvo do largo do sal que há  
desparzido em Roma. [...] Não basta arreganhar com o riso o ouvinte, bem

---

<sup>275</sup> ni la insigne maldad, ni el crimen abominable, ni menos la extrema miseria, son dignas de risa: á los facinerosos se los ha de castigar con armas más fuertes que la del ridículo, y de los miserables es cruel burlarse, á menos que no pequen de jactanciosos. Respétense las aficiones de los hombres, porque es muy fácil ofenderlos en lo que más aman. Esta moderación es la primera que debe observarse en los chistes. Y así las cosas de que es mas fácil burlarse son las que no merecen ni grande odio ni misericordia extrema. Materia abundante de ridículo se encontrará en los defectos ordinarios de la vida humana, sin necesidad de ofender á los hombres estimados, ó á los muy infelices, ó á los que por sus maldades merecen ser llevados al suplício. También las deformidades y vicios corporales son materia acomodada para el chiste, pero no más que hasta cierto punto, sin tropezar en insulsez ni pasar la raya de la lícita burla, evitando siempre el orador confundirse con el truhán ó el chocarreiro” (CÍCERO, 1880, p. 136).

que haja nisto algum merecimento: cumpre ser breve, e que a sentença corra, sem que os termos a lassa orelha onerem” (HORÁCIO, 2011, p. 71).

É nesse cenário conservador, que tem como propósito a manutenção do *status quo*, que Cícero, em *Dialogos del orador* (1880, p. 138), orientava as troças serem realizadas apenas entre os membros do mesmo gradiente social a fim de evitar uma desagregação social. Nesse sentido, era necessário furtar-se de rir dos homens em condições superiores. Rir da classe alta só era permitida para as pessoas pertencentes à própria classe dominante e do mesmo círculo de amizade. Esse raciocínio é claramente explicado por Fritz Graf em sua análise sobre o riso romano:

Embora a brincadeira urbana fosse permitida entre os membros da classe alta, eles jamais estenderam o direito de fazer piada sobre um nobre para além de seu próprio grupo, muito menos para a classe popular: piadas dentro do grupo funcionam como um instrumento de coesão grupal, piadas de fora ameaçam o *status quo* (GRAF, 2000, p.57).

Esse processo demonstra um movimento em direção ao controle do riso e risível na sociedade romana. Em outros termos, a sociedade romana, que convivia com o humor em todos as suas esferas, experienciou um declínio, por meio do controle, da capacidade de rir. Não por acaso, paródias sobre as classes dominantes, no período do Império, tornaram-se passíveis de punição com açoite ou banimento (Minois, 2003, p. 93).

Um exemplo típico da importância que o riso alcançou na antiga retórica latina é o conjunto de reflexões realizada por Quintiliano. Em seu livro *Instituciones Oratorias* (1916), volume I, o professor de retórica dedicou todo o capítulo III, do livro VI, a discussão sobre o riso. Quintiliano, que tem as formulações de Cícero como inspiração para a sua teoria sobre o riso, demonstrou um olhar desconfiado e temeroso em relação ao riso e o que o provoca. Em seu livro, argumentando a respeito da natureza e ocasião que se pode provocar o riso, bem como o que se há de evitar nele e quais piadas caem bem ao orador, Quintiliano diz:

Convém não somente ao orador, mas a todos em comum, não ferir ou humilhar com palavras à pessoas a quem é perigoso ofender. E também não convém dizer piadas de que possam originar-se graves inimizades e de que tenhamos que desdizer com ignominia. Nunca é bom dizer chistes que possam ofender ao comum, a nações inteiras, a algum corpo ou condição de pessoas. Tudo quanto diga um orador de boa conduta há de ser sem faltar a



dignidade e decoro, nem a vergonha. São caras as piadas que se dizem à custa da reputação<sup>276</sup>.

Portanto, é possível ler em Quintiliano que as blagues devem ser usadas com prudência e moderação. Corresponde a um homem civilizado, e um bom orador, ser espirituoso. Não obstante, sua graça deve ser adequada, refinada e moderada para evitar o risco de se equiparar a um bufão.

A estrutura desse pensamento demonstra a tese de que a sociedade romana, cingida, inicialmente, pelo uso desenfreado e universal do riso agressivo e bufônico (ALBERTI, 1999), passou, gradualmente, a fiscalizar e normatizar as expressões do riso criando e obedecendo critérios de dignidade e respeitabilidade. Apesar de não desaparecer, o riso cáustico e rústico foi cedendo espaço para o riso de “bom gosto”.

Uma situação de controle semelhante à que se constatou com o riso no período clássico pode ser constatada, numa análise mais detalhada, na era medieval. Como afirma Le Goff (2000, p. 69-70), no período conhecido como Idade Média, a linha mestra das concepções sobre o riso se amparava na definição de que o riso é próprio do homem. Dois pensamentos dão base à essa definição: o primeiro, aristotélico, que sustenta a tese de que o homem é o único animal que ri, contribuindo para firmar a asserção de que o riso é uma idiossincrasia humana; o segundo, alicerçado nos textos de teólogos medievais a respeito da indagação se Jesus alguma vez rira em sua vida terrena. Essa definição ajudou a sedimentar a ideia do riso como uma especificidade dos seres humanos.

Na balança de tensões entre o controle rigoroso ou não do riso, o pensamento amparado nos textos teológicos medievais contribuiu para o deslocamento dos pesos a favor da limitação do uso do riso e risível. O fato da Bíblia não registrar nenhuma passagem de Jesus Cristo rindo alimentou o discurso de rejeição e/ou controle total ao riso. Muitos teólogos viram no não aparecimento do riso na bíblia um aprendizado histórico.

Havendo estabelecido dessa forma a base para a sua análise histórica sobre o tratamento dado ao riso na Idade Média, Le Goff voltou-se para a ordenação do procedimento dispensado ao seu objeto de estudo no período em tela. Como sustenta o autor, do século V ao X, a Igreja esquadrinhou o riso como tributário do pecado original, ou seja, a pior expressão

---

<sup>276</sup> Conviené no solamente al orador, sino á todos, en común, el no zaherir á personas á quienes es peligroso el ofender. Y el no decir chanzas de que puedan originarse graves enemistades y de que tengamos que desdecimos con ignominia. Nunca es bueno decir chistes, que puedan ofender al común, á naciones enteras, á algún cuerpo ó condición de personas. Todo cuanto diga un orador de buena conducta ha de ser sin faltar á la dignidad y decoro ni á la vergüenza. Son caras las chanzas que se dicen á costa de la reputación (QUINTILIANO, 1916, 1, p. 335).

do mal. Nessa perspectiva, ele foi totalmente rejeitado, ao menos oficialmente, pela Igreja. Já a partir do século XII, Le Goff observou a tendência de atribuir nos sermões religiosos, elementos risíveis. No entanto, os textos religiosos diferenciavam as blagues e os modos de rir aceitáveis e não aceitáveis. Assim, essa era é marcada pela regulação e controle do riso.

Nesse momento, vale a pena apresentarmos alguns exemplos que representam o pensamento de alguns representantes da Igreja sobre o riso de forma razoavelmente clara. Circunscritos ao período de demonização e rejeição total do riso, século V ao X, os teólogos se esforçaram para apresentar, bíblicamente, a inconveniência do riso. Basílio de Cesareia, também conhecido como São Basílio, escreveu:

Não é permitido rir, em qualquer circunstância, por causa da multidão que ofende a Deus, desprezando sua lei. [...] O senhor condenou aqueles que riem nesta vida. Portanto, é evidente que, para os cristãos, não há circunstâncias em que possam rir” (SÃO BASÍLIO *apud* MINOIS, 2003, p. 126).

Uma situação de combate ao riso semelhante ao que se constatou na citação acima é o testemunho de Santo Ambrósio:

Mesmo que as brincadeiras sejam moralmente belas e agradáveis, são contudo repugnantes à disciplina eclesiástica, porque como podemos utilizar o que não encontramos nas Escrituras? É preciso precaver-se, de fato, mesmo nas conversações, para evitar que elas rebaixem a dignidade de um estilo de vida mais austero. ‘Infeliz de ti que ris, para que, rindo aqui embaixo, choremos lá em cima! Não são apenas as brincadeiras exageradas que precisamos evitar, mas a meu ver, todas as brincadeiras, com a ressalva de que não é inconveniente que, porventura, um discurso seja pleno de dignidade e encanto. [...] Aquele que tiver chorado muito, nesta vida, será salvo” (SANTO AMBRÓSIO *apud* MINOIS, 2003, p. 126-127).

O ponto mais marcante desse raciocínio é o seguinte: mesmo reconhecendo a existência de um riso belo e agradável, pelo fato do riso não está registrado nas sagradas escrituras, ele deve ser desprezado e banido pelos homens sensatos. É particularmente esse pensamento que levou Santo Agostinho, o teólogo e filósofo mais lido do período, a colocar questões sobre a validade do riso:

“O frenético entrega-se a um riso louco. Nem por isso é menos doente, e o homem sensato deplora essa insensata alegria. Eu suponho que fazeis essa pergunta: ‘É melhor rir que chorar?’ Quem não responderia: ‘Eu prefiro rir’? Contudo, para nos fazer amar a dor salutar da penitência, o Senhor fez das lágrimas um dever e do riso, recompensa. Como foi isso? Quando ele disse: ‘Bem-aventurados aqueles que choram, porque eles rirão um dia’. Portanto,

para nós, é um dever chorar, e o riso é a recompensa da sabedoria. O riso é tomado aqui por alegria, não por ruidosas gargalhadas, mas a alegria íntima do coração. Se colocardes essa questão: ‘É melhor rir que chorar?’, qualquer homem responderá que prefere rir a chorar. Se agora, personificando esses dois estados, perguntardes: ‘O que vale mais o riso do frenético ou as lágrimas do homem sensato?’, as pessoas responderão que mais valem as lágrimas do homem ponderado que o riso do insensato” (SANTO AGOSTINHO *apud* MINOIS, 2003, p. 127-128).

É em virtude dessas considerações que Le Goff afirmou que foi dentro da Igreja, especialmente dentro do clero regular, que a reputação diabólica do riso se implantou mais solidamente. A cada pregação e textos sobre o tema, a perspectiva cômica foi sendo alijada das argumentações sobre o sagrado. Um exemplo que corrobora com essa afirmação, da vinculação do riso com o diabo, são as regras monásticas de Bento de Aniana, no século IX: “Eis os vícios contra os quais devemos nos guardar: bufonaria, ... riso prolongado ou às gargalhadas, cantarolar. Tudo isso não é de Deus, mas obra do diabo e merece de Deus, no dia do julgamento: o que lhe cabe: a tortura eterna” (MINOIS, 2003, p. 148).

Não obstante, para encerrar as intermináveis elucubrações sobre o tema na Alta Idade Média, que ocupavam por vezes várias páginas, encontra-se as considerações daquele que é considerado o mais ferrenho opositor e combatente ao riso, São João Crisóstomo. Apesar do seu comentário, dedicado aos monges, ser demasiadamente longo, a observação do religioso sobre a essência satânica do riso, em *Comentário às Cartas de São Paulo*, tem grande força simbólica e, portanto, vale a pena ser destrinchado:

“Tu, porém, ficas rindo como as mulheres mundanas, como aquelas que no teatro provocam riso. Isso a tudo derruba, rejeita. Nossas coisas se tornaram cômicas, civilizadas e cortezes. Nada de estável, de forte. Não o digo somente a pessoas mundanas, mas sei a quem me dirijo. A Igreja está cheia de escárneo. Se alguém profere um gracejo, entre os que estão sentados logo irrompe o riso. E o que é mais espantoso, nem no tempo da oração cessam os risos. O diabo dirige os coros, tem acesso a todos, obtém sobre todos o domínio. Cristo é desprezado, expulso, a Igreja é desconsiderada. Não ouvis a palavra de Paulo: “Nem sequer se nomeiem entre vós, nem ditos indecentes nem picantes ou maliciosos” (Ef 5,4)? Ele coloca os ditos indecentes com os maliciosos; e tu ris? O que são os ditos picantes? Inúteis. No entanto, tu que és monge, ris, expandes o riso pelo rosto? Crucificado, revestido de luto, ris. Dize-me. Onde ouviste que Cristo agiu assim? Em parte alguma, mas frequentemente aparecia triste. Quando viu Jerusalém, chorou; e quando pensou no traidor, perturbou-se; e quando ia ressuscitar a Lázaro, lacrimejou; e tu ris? Se alguém não sente os pecados alheios, merece censura; quem pelos seus não tem dor alguma, mas ri, merece perdão? O tempo presente é de luto e aflição, de purificação e de servidão, de certame e de suores; e tu ris? Não vez Sara repreendida? Não escutas Cristo dizer: “Ai

de vós, que agora rides, porque chorareis!” (Lc 6,25). Diariamente salmodias isso. O que dizes? Fale, por favor. Dizes: Eu ri? De forma alguma. Mas, o quê? “Estou esgotado de tanto gemer” (Sl 6,7). Mas talvez existam pessoas tão dissolutas e débeis, que se riam até desta repreensão, pelo fato de dizermos tais coisas a respeito do riso. Tal é a loucura, tal a demência que nem percebem uma repreensão. O sacerdote de Deus de pé oferece as preces; tu, porém, ris, desrespeitoso? Ele com tremor oferece por ti as preces, e tu desprezas? Não escutas a Escritura: Ai de vós, desprezadores? Não estremeceis? Não te retrais? [...] Meu discurso é o mesmo às mulheres, que, na presença dos homens, não ousam fazê-lo, embora o façam, nem sempre, contudo, e sim no tempo de recreio; aqui, porém, sempre. Dize-me. Cobres a cabeça, e ris, ó mulher, sentada na igreja? Entraste para confessar os pecados, para te prostrares diante de Deus, para rogares e suplicares por causa dos delitos que cometeste, e o fazes rindo? Como poderás aplacar a Deus? E que mal existe, perguntas, em rir? O riso não é mau, mas é ruim o desmedido, o inoportuno. Temos o riso dentro de nós. Quando vemos um amigo após muito tempo, assim procedemos. Diante de pessoas feridas e temerosas, com um sorriso animemo-las, não para nos sobrecarregarmos, e rirmos sempre. O riso existe em nós para algumas vezes nos distendemos, não para difluirmos. Em nós há concupiscência carnal, e não por tudo devemos empregá-la, ou sem medida, mas a dominemos, e não digamos: Uma vez que a temos, empreguemo-la. Serve a Deus com lágrimas, para poderes apagar os pecados. Sei que muitos zombarão, dizendo: Logo, as lágrimas. [...] Choremos, portanto, caríssimos, choremos, a fim de rirmos de verdade, para nos alegrarmos verdadeiramente no tempo de uma sincera alegria. Pois esta alegria é inteiramente mesclada de tristeza, não existe em estado puro. A outra é sincera, sem fraude nem dolo, não contém insídias, nem qualquer mistura. Tenhamos esta alegria, procuremo-la. Não é lícito procurá-la por outro motivo do que escolhermos aqui não o que é agradável, mas o que é útil e de boa vontade. Aflijamo-nos um pouco, e suportemos com ação de graças os acontecimentos e conseguiremos o reino dos céus, pela graça e amor aos homens etc. (CRISÓSTOMO, 2013, 3, p. 605-606).

Eis, portanto, ao nosso ver, uma sugestiva ilustração de como foi constituída uma fisiologia cristã, que tinha como tendência satanizar o riso, apontado como um instrumento do diabo. A fonte sobre o tema era a Sagrada Escritura, na qual, não traz referências de Jesus Cristo, e nenhum de seus apóstolos, rindo. Por isto, o riso, essencialmente o riso desmedido e inoportuno, deve a todo custo ser evitado em detrimento ao choro. As lágrimas precisam ser cultivadas para o cristão encontrar a graça no futuro.

É preciso considerar, nesse esforço de compreender as permanências e as mudanças do discurso sobre o riso no processo civilizatório, a necessidade de realçar algo importante nesse trajeto: apesar de todos os esforços da aristocracia estatal, dos intelectuais e da Igreja em rejeitar o riso, ele não desapareceu. Um ponto central para essa permanência é a compreensão de que há nas instituições diferenças de opinião. Há no jogo de força das normatizações

disputas de sentido. E, provavelmente, foi essa disputa que possibilitou uma ressignificação do riso, inclusive, dentro da própria argumentação cristã.

Foi em direção a esse pensamento que Le Goff (2000) apresentou a consideração de que foi dentro da Igreja, a partir do século XII, que se iniciou um processo de liberação e regulação do riso. Para o historiador francês, a razão pela qual a Igreja passou a assimilar o riso foi que, embora ela se esforçasse, o riso nunca foi eliminado em definitivo, nem mesmo dos mosteiros como atestou Le Goff, quando afirmou que existia um *risus monasticus*, um riso proibido e ilegítimo. Os monges “até mesmo criaram um tipo de piada escrita, *joca monacorum*, da qual há coleções do século VIII em diante. Há anedotas sobre monges, assim como sobre os curas, judeus e armênios” (LE GOFF, 2000, p. 77). Nesse sentido, diante da dificuldade da eliminação definitiva do riso, os teólogos passaram a definir eticamente os risos aceitáveis e não aceitáveis.

O riso bom, entendido como o riso do bom cristão, riso do coração e da alma, moderado, silencioso e comportado, passou a ser aceitável. Em outra direção, o riso zombeteiro, insuportável, barulhento e físico foi esquadrihado como o mau riso e, portanto, necessário ser evitado. Uma passagem que nos ajuda a compreender esse processo é apresentada por Minois:

O arcebispo de Tours, Hildebert de Lavardin, admite a legitimidade de certas brincadeiras que permitem relaxar. Mas é preciso desconfiar do riso culpado. Na mesma época, Hugues de Saint-Victor tenta separar as coisas. Em princípio, está claro que o riso é mau; ele nos foi inspirado pela carne e nos induz ao erro. Apesar de tudo, é possível distinguir uma alegria boa de uma má. Há um riso celeste, mas é um riso do coração, e não do corpo. Quanto a Pedro, o Venerável, abade de Cluny, ele consente que os monges possam rir de tempos em tempos. [...] Para Jean de Salkisbury, é preciso banir o riso provocado pelos profissionais, os bufões, mas é possível, se todas as condições de honestidade forem preenchidas, entregar-se a um riso discreto (MINOIS, 2003, p. 234).

São Tomas de Aquino foi outro a autorizar o riso. Contudo, seguindo o padrão dos outros teólogos, o riso deveria ser moderado. O riso desregrado, barulhento, zombeteiro e agressivo deveria ser combatido. Ele determinou que o riso não é pecado, desde que seja o riso do divertimento, rápido e racional. Mas o riso que ultrapassa as regras, indecoroso, obsceno, sim, é pecado. Podemos observar sua preocupação com o riso excessivo quando São Tomás De Aquino, em *Suma teológica* (2017, p. 2725) – que trata, dentre outras coisas, das questões morais – falou sobre os risos desordenados, “O riso está misturado com a dor e aos fins do gozo sucede a tristeza – diz a Glosa: o choro perpétuo. Ora, no excessivo divertimento

há risos desordenados e desordenada alegria. Logo, há nele pecado mortal, o só digno do pranto perpétuo”. Em seguida, ele escreveu:

Em toda matéria susceptível de ser dirigida pela razão, excessivo se chama o que lhe ultrapassa a regras, e mesquinha o que fica aquém da regra racional. Ora, como dissemos, as palavras ou atos lúdicos ou jocosos são dirigíveis pela razão. Por onde, divertimento excessivo é o que ultrapassa a regra racional. O que de dois modos pode dar-se. – Primeiro, pela espécie mesma dos atos diversivos; e esse gênero de divertimento se chama, segundo Túlio, indecoroso, impudente, flagicioso, obsceno; a saber, quando se empregam, como divertimentos, palavras ou atos torpes, ou redundam em prejuízo para o próximo, e que, em si mesmos, são pecados mortais. – De outro modo, pode haver excesso no divertimento, por falta das circunstâncias devidas; por exemplo, quando se buscam os divertimentos em tempos ou lugares impróprios, ou fora da conveniência da matéria ou da pessoa. E isto pode às vezes ser pecado mortal, por causa da veemência do afeto neles posto, e o prazer do qual se prefere ao amor de Deus, de modo que não se evita o gozo de tais prazeres contrários aos preceitos de Deus ou da Igreja. Outras vezes, porém, é pecado venial; por exemplo, quando não nos afeiçoamos aos divertimentos a ponto de quisermos praticar atos contrários a Deus (AQUINO, 2017, p. 2725-2726).

É necessário considerar que, embora São Tomás de Aquino não pretendia eliminar totalmente o riso, pelo menos o riso moderado, ele proibia o acesso pela via cômica aos assuntos considerados sérios, a saber: os homens poderosos, os assuntos considerados sagrados – Deus, religião, textos sagrados – e as grandes tragédias (AQUINO, 2017, p. 2726).

Como pudemos ver, essas restrições comportamentais e morais em relação ao riso, especialmente nas sociedades clássica e medieval, sofreram as ações diretas de forças sócio históricas associadas as formas de domínio e poder. Dessa combinação de forças surgiu a tradição em procurar normatizar e formalizar o uso do riso e risível, o excluindo quase que totalmente dos assuntos sérios e o tolerando, desde que, de forma parcimoniosa, entre os cidadãos civilizados e descentes.

O exame do comportamento dos teólogos no período medieval e de seu código de conduta em relação ao riso, tanto aos cristãos leigos quanto aos sacerdotes, lança o observador a obter uma análise diferente daquele estudo que é considerado o mais famoso estudo a respeito do riso na Idade Média e na renascença: o estudo de Mikhail Bakhtin sobre a cultura popular nos momentos supracitados.

Em linhas gerais, em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (2013), Bakhtin abordou a cultura popular dos ciclos estudados como um conjunto de práticas e mentalidades marcada pelo riso e pelo carnaval. Deste modo, para ele, o campo cultural no período medieval é marcado por dois comportamentos distintos: de um lado, a cultura oficial, da Igreja e dos homens poderosos, marcado pela conduta séria; de outro, o domínio popular, marcado pelo riso<sup>277</sup>. Assim, o estudioso russo definiu os locais do riso na sociedade medieval:

O riso na Idade Média estava relegado para fora de todas as esferas oficiais da ideologia e de todas as formas oficiais, rigorosas, da vida e do comércio humano. O riso tinha sido expurgado do culto religioso, do cerimonial feudal e estatal, da etiqueta social e de todos os gêneros da ideologia elevada. O tom *sério exclusivo* caracteriza a cultura medieval oficial (BAKHTIN, 2013, p. 63).

Diante disso, Bakhtin definiu a Idade Média – dominada, oficialmente, pelo discurso sério – como uma época triste. Entretanto, como considerou o próprio pensador russo, apesar dos esforços de alguns teólogos para inibir o riso e, conseqüentemente, transformar os espaços religiosos, e a sociedade medieval, em um domínio do sisudo, isso, de fato, nunca ocorreu. Uma maneira simples de descrever essa impossibilidade de uniformização sisuda da sociedade medieval é lembrarmos que o riso, até mesmo o zombeteiro, nunca foi totalmente excluído dessa conjuntura, nem mesmo dos mosteiros.

Basta lembrarmos que durante a Baixa Idade Média, especialmente nos séculos XIV e XV<sup>278</sup>, uma pequena parcela da Igreja, por meio da sistematização de um riso pedagógico, autorizou o riso zombeteiro contra as pessoas que abandonavam os valores tradicionais e eram consideradas as responsáveis pelas catástrofes do período<sup>279</sup>. Destacam-se nessa lista: judeus e feiticeiras.

<sup>277</sup> Apesar de vários estudiosos do tema não considerarem adequada a segmentação definitiva de uma “cultura popular” e uma “cultura erudita” – uma vez que, como sugere o historiador Aaron Gurevich em seu trabalho *Bakhtin e sua teoria do carnaval* (2000), apesar de existir níveis culturais e sociais distintos, todas as pessoas daquela conjuntura tinham pontos em comum – o trabalho de Bakhtin torna-se potente, para nossa argumentação, na medida que evidenciou uma permanência do riso, incluindo o riso agressivo e desregulado, mesmo com todo esforço da cultura oficial em bani-lo.

<sup>278</sup> Os séculos supracitados são reconhecidos por apresentarem os fenômenos que dinamitaram as estruturas do sistema feudal, a saber: a peste negra, a guerra dos cem anos, as rebeliões camponesas e a grande fome (Ver FRANCO JR (2001) e LE GOFF (1983).

<sup>279</sup> Minois (2003), elencou algumas manifestações desse riso excludente e pedagógico. Merece destaque sua arguição sobre a mais famosa manifestação desse riso: o charivari. Nestas manifestações a vítima era ridicularizada a fim de corrigir algumas desordens privada. São vítimas do charivari as mulheres adúlteras, os alcoólatras, os cristãos-novos, os sacerdotes que possuem vícios, nobres desajustados, etc. A rigor, este riso zombeteiro buscava preservar um grupo e a moral costumeira.

Para Bakhtin, portanto, foi justamente na permanência dos elementos da cultura popular, como observamos, algumas vezes autorizada pelo discurso oficial, que se estruturou as condições para a ascensão de uma característica derrisória, principalmente a partir do século XIV, que ajudou a alterar o ambiente cultural no século XVI e a consolidar o cômico subversivo no imaginário popular. Para justificar essa assertiva, B. Krjevski assinalou:

“A gargalhada ensurdecadora que ressoou nos ambientes europeus de vanguarda, que precipitou na sepultura os fundamentos eternos do feudalismo, foi uma prova alegre e concreta da sua sensibilidade às mudanças do ambiente histórico. Os ecos dessa gargalhada de tonalidade “histórica” sacudiram não apenas a Itália, a Alemanha ou a França, mas também suscitaram um eco genial para além dos Pirineus...” (KRJEVSKI *apud* BAKHTIN, 2013, p.85-86).

Apesar de haver algumas contestações em relação a esse pensamento de Bakhtin – já que como afirma Gurevich (2000, p. 88), essa organização rígida do universo, proclamada por teólogos e filósofos, não era tão arraigada no imaginário popular quanto o era na mente dos intelectuais – precisamos demonstrar, realmente, que o século XVI experienciou uma ascensão da derrisão, tanto nas formas populares, de base corporal, quanto cultas, de base intelectual.

Essa mudança de perspectiva levou o riso a ocupar todos os espaços possíveis. Agora, rir-se de tudo e de todos e das mais variadas formas. Rabelais e, por que não Boccaccio, riam da religião, Miguel de Cervantes ria da nobreza, Shakespeare ria das tradições e das tragédias familiares, dando luz aos aspectos derrisórios das tragédias. Portanto, esse foi o momento em que a comédia conseguiu flertar com a grande literatura. “O riso não é só divertimento, pode ser uma filosofia: eis uma das grandes descobertas da renascença, que dá ao riso direito de cidadania na grande literatura” (MINOIS, 2003, p. 294).

Não por acaso, foi no século XVI, como sustenta Minois (2003, p. 299), que surgiu, na península itálica, a caricatura. Esse gênero fundado e civilizado por Annibal Carrache, tem como matriz o aspecto dessacralizante do adversário. E nesse ponto, ninguém está imune de ter seus traços característicos acentuados com finalidade cômica. Foi também nesse século



que ascendeu, na Itália, a *Commedia dell'arte*<sup>280</sup>, um gênero de teatro que estabelece um verdadeiro carnaval risível sobre o palco<sup>281</sup>.

Foi atribuído ao século XVI, também, o apogeu da figura do bobo da corte. No reinado de Francisco I, também conhecido como “Rei-cavaleiro”, a figura de Triboulet, bobo do rei, tornou-se nacionalmente célebre. Triboulet chegou a ficar conhecido como o conselheiro do rei. De acordo com Minois,

Francisco I lhe permite assistir ao Conselho, dar opiniões, dizer a cada um sua verdade, conduzir-se com a maior impertinência. Seu papel é expressar a verdade pelo riso, pela derrisão, chamando as coisas por seu nome, ou seja, as sublimes “razões de estado” pelo que elas são na verdade: vulgares cálculos de interesse (MINOIS, 2003, p. 285).

A rigor, a ascensão do riso passou a ocupar espaços até então imagináveis, sedimentando a essência derrisória do período. Até o papa Paulo III possuía o seu bobo, Le Roux. No entanto, esse aspecto derrisório da renascença tornou-se insuportável para alguns poderosos e setores importantes deste tempo, ocasionando uma forte oposição ao caráter risonho. Foi na esteira dessa preocupação que Norbert Elias sinalizou a renascença como o momento inicial “de uma mudança comportamental de grandes proporções” (ELIAS, 2011, p. 79).

Apesar do seu trabalho sobre o processo civilizador, permeado pelo estudo da ascensão do controle das emoções e do aumento do grau de constrangimento, não tratar eminentemente sobre o riso, seu esquema sobre o processo civilizador na sociedade ocidental é perfeitamente aplicável ao estudo sobre o derrisório.

Essa informação de Elias, a respeito da mudança comportamental na renascença, nos induz a apresentar com cautela como se deu a cristalização do combate ao derrisório. A aliança firmada entre as duas forças mais poderosas do período moderno, a monarquia e a Igreja, e legitimada pelo movimento renascentista, contribuiu para uma gradual perseguição ao riso. Esse processo, não repentino, de intolerância ao derrisório, funciona como mais uma prova do processo civilizador no ocidente.

---

<sup>280</sup> Mario Apollonio (1930, p. 1), definiu a *Commedia dell'arte*, como uma academia de formas cômicas que surgiu na Itália a partir da era barroca e que é governada por regras tacitamente acordadas.

<sup>281</sup> Siro Ferrone (2014, p. 3), acrescentou que a *Commedia dell'arte* não se limitava ao gênero cômico, mas correspondia a um repertório de gêneros teatrais que foi se ampliando com o passar do tempo. Em suma, *Commedia dell'arte*, é o teatro dos profissionais organizados em companhias.

Nesse processo, o riso tornou-se um elemento incômodo na maioria dos espaços públicos e oficiais, sobretudo o riso desregrado, em proveito do decoro nobiliárquico e da graça divina. Por isto, “nos primórdios da Europa moderna, brincadeiras que outrora eram aceitáveis em lugares públicos dignos, como igrejas e cortes, foram oficialmente banidos” (BURKE, 2000, p. 93).

Como o controle das emoções adquiria um prestígio valoroso, manifestações risíveis populares que levavam as pessoas a perder o comedimento das emoções, levaram as elites religiosas e administrativas a não tolerar mais as manifestações populares. Um exemplo que descreve essa conduta é o combate na Itália, pela Inquisição, a formas tradicionais de brincadeiras:

“O carnaval e a folia de Páscoa eram agora condenadas pelos italianos por motivos religiosos e morais. [...] As histórias do padre bufão Arlotto, publicadas pela primeira vez por volta de 1516, foram expurgadas a partir de 1565, com uma nota introdutória explicando a necessidade de retirar as piadas “que aparecem ao inquisidor livres demais”” (BURKE, 2000, p. 105).

Já o parlamento de Toulouse admitiu, em 1551, cobrar indenização dos organizadores de charivaris, porque esses eventos são considerados insolências que vão contra os costumes (MINOIS, 2003, p. 332). Assim, como as manifestações festivas devem ser controladas, ou até mesmo evitadas, o riso também passou pelo mesmo processo. A exigência de controle das emoções por parte da boa sociedade, processo que Norbert Elias chamou de formalização, condicionou uma mudança de comportamento que orientava evitar o riso, ou se tiver que fazê-lo, que faça discretamente, a fim de diminuir a sua influência.

Para termos uma ideia de como se deu o processo de formalização nesse período, ao definirem os limites do riso, basta citarmos o *Tratado dos jogos e diversões que podem ser permitidos ou que devem ser proibidos aos cristãos segundo as regras da Igreja e o sentimento dos pais*, de Jean-Baptiste Thiers. O teólogo Thiers asseverou que era permitida a zombaria, desde que evitasse o excesso e o foco nos defeitos, bem como não podia ferir nem a religião nem a honestidade dos costumes (MINOIS, 2003, p. 335).

Nesse sentido, os manuais acrescentavam, norteados pelas exigências de ordem política e religiosa, as regras adequadas de decoro e civilidade. Nesse ponto, em especial, protestantes e cristãos comungavam do entendimento que rir exageradamente se tornara uma

atitude inconveniente<sup>282</sup>. Como afirmou Johan Verberckmoes, a característica da derrisão mais condizente com o cristianismo e o decoro da boa-sociedade era “a propriedade de ser engraçado de modo civilizado, de alcançar um equilíbrio entre a falta e o excesso (VERBERCKMOES, 2000, p. 123).

O que testemunhamos, por ora, é o crescimento mais rigoroso, imposto a partir do entrelaçamento da religião e estado, de um controle sobre as emoções relacionadas ao riso e ao divertimento. O estabelecimento de regras de etiqueta como caráter distintivo, contribuiu para o controle das situações e impulsos risíveis. Talvez a estrutura funcional estabelecida por Luís XIV, destinada à manutenção e consolidação do poder do rei, nos ajude a compreender o processo de formalização do mundo ocidental que “excluiu” o riso dos assuntos e círculos decorosos.

Em seu estudo sobre a figuração da sociedade de corte, Norbert Elias (2001) compreendeu, dentre outras coisas, o papel do mecanismo da etiqueta para o exercício e o estabelecimento do poder real e para a supervisão da engrenagem humana que Luís XIV controlava. Do ponto de vista da importância da figura do rei, as palavras de Saint-Simon, sistematiza bem como Luís XIV havia se tornado o centro da sociedade de corte francesa:

“Ninguém sabia melhor do que ele vender suas palavras, seu sorriso, até mesmo seus olhares. Tudo que provinha dele era valioso, porque fazia distinções e porque sua atitude majestosa ganhava com raridade e a brevidade das falas. [...] Nenhum outro homem nunca foi tão cortês por natureza; nenhum tinha respeito tão grande pela diferença de idade, de posição e de mérito, tanto em suas respostas quanto em sua conduta” (SAINT-SIMON *apud* ELIAS, 2001, p. 145).

Se essa citação levanta a conotação de como, em função do prestígio, as regras de etiqueta estabelecidas e exercidas pelo príncipe soberano passaram a ser o parâmetro na sociedade de corte francesa, é a partir da análise da sua postura diante do divertimento que compreenderemos as pressões de coerção desenvolvidas e implementadas ao derrisório.

Esse mecanismo pode ser exemplificado por um único caso que mostra com particular clareza o papel do estado, durante a Renascença, no controle e combate ao riso: Luís XIV, em 1697, interditou os comediantes italianos por serem responsáveis de provocar a hilaridade indecorosa (MINOIS, 2003, p. 340). Isso é uma indicação dos mecanismos de coerção, sobre a hilaridade desregrada, que contribuiu para o processo de formalização.

---

<sup>282</sup> A esse respeito, o estudo de Siro Ferrone, mostrando que os protestantes, na Europa, entre 1560 e 1630, imprecavam e condenavam as ações cômicas da *Commedia dell'arte* por expressarem a pecaminosidade católica, é muito ilustrativo (FERRONE, 2014, p. 144).

A mesma intenção de coibir o riso incivilizado sem dúvida esteve presente nos manuais sobre decoro e polidês. Embora, como argumenta Herman Roodenburg, em seu estudo sobre a civilidade e as piadas na Holanda seiscentista, a maior parte dos tratados de civilidade, escritos no século XVII, omitiram o humor, estes tratados deixavam claro que ser reconhecido como um sujeito espirituoso era um atrativo social agradável. Um exemplo citado por Roodenburg, a respeito da arte de contar piadas, é o manual holandês *Hoofsche Wellevetheid*, de 1677:

“A arte de contar piadas faria com que se “fosse estimado por todas as pessoas gentis e agradável a qualquer companhia”. E mais uma vez repetia as distinções de Cícero entre a piada sociável e a piada agressiva, e sua condenação da linguagem indecente e do excesso de mímica” (ROODENBURG, 2000, p. 182).

Desta forma, o padrão do riso e do risível necessitava ser enquadrado nas regras de boas-maneiras e sociabilidade. Mas é importante notar que o riso, nos séculos XVII e XVIII, tinha uma importância pedagógica considerável. Como sustentou Alberti (1999, p. 119), “tudo o que não estivesse de acordo com a “sociedade”, a boa companhia ou então a decência era então ridículo”, em outros termos, tudo o que estivesse fora da norma estava suscetível ao escárnio.

Um dentre inumeráveis exemplos é uma passagem no livro de Thomas Hobbes, *Leviatã*, no capítulo em que ele discute sobre as transgressões e seus castigos: “Por exemplo: a lei condena os duelos, e a punição é capital. Em contrapartida, quem recusa um duelo fica sujeito ao desprezo e ao escárnio, irremediavelmente; e por vezes é considerado pelo próprio soberano indigno de desempenhar qualquer cargo de comando na guerra” (HOBBS, 2003 p. 259). Nessa perspectiva, embora o riso, particularmente nesse caso, tenha uma função pedagógica, seu uso excessivo deve ser evitado, pois “um excesso de riso perante os defeitos dos outros é sinal de pusilanimidade. Porque o que é próprio dos grandes espíritos é ajudar os outros a evitar o escárnio, e comparar-se apenas com os mais capazes” (HOBBS, 2003, p. 53).

Essas descrições ajudam-nos a ver com mais clareza, segundo a interpretação de Hobbes, como o riso e sua causa, conectado com as regras de decoro, estava também associado à honra e às relações de poder entre os homens. Portanto, alimentado pela construção de um padrão específico de controle das pulsões, a pessoa, na Renascença, necessitava manter um comportamento adequado para evitar o escárnio contra ele.

O que foi escrito a respeito das funções e possibilidades sobre o uso do riso e risível, até então, se aplica às análises do bispo e teólogo francês, Jacques-Bénigne Bossuet, outro teórico do absolutismo. No entanto, a análise de Bossuet é mais fulminante e voraz com quem se colocava a serviço do riso. Em linhas gerais, o teólogo afirmou que o verdadeiro cristão nunca pode rir, pois o riso inocente, simplesmente, não existe. Como argumentou Edmilson Menezes (2006), Bossuet não suportava a possibilidade da gaiatice. Inspirado nos *Provérbios* 19: 29, “Para os zombadores há castigos preparados, e açoites para as costas dos insensatos”, Bossuet via na liberdade da gaiatice, que ria até da religião, uma ameaça ao espírito e a fé. Eis como Menezes abordou o pensamento de Bossuet, e de outros teólogos da Renascença, a respeito do mal-estar da hilaridade no cristão:

“penetra a perigosa forma de incredulidade que se porta com gaiatice que encena a comédia da religião, que se enfeita com “razões coloridas” para matar no homem o sentimento religioso e o respeito pela autoridade, ao lhe prometer os prazeres ocultos que procura a intemperança dos sentidos, a intemperança do espírito, o amor sutil da negação e do nada. Para dar, apesar de tudo, satisfação ao nosso enraizado desejo de mistério, essa irreligião diviniza o homem e suas produções, misturando às suas dúvidas e à sua liberdade de pensar todos os artifícios e imposturas” (MENEZES, 2006, p. 62).

A conclusão que extraímos aqui é que o pensamento de condenação da hilaridade é identificado com o processo de formalização em curso, caracterizado pelos princípios de racionalidade, civilidade e seriedade. O riso visto como um elemento, insuportavelmente, responsável pela desestruturação do sentimento religioso, da referência moral e do equilíbrio político, foi sendo alijado do espaço público. Algo sintomático desse processo, é o desaparecimento, aprovado por Voltaire, do bobo da corte. A rigor, a figura do bobo da corte era a única pessoa capaz de zombar e escarnecer do rei e de qualquer pessoa (Ver Minois, 2003, p. 359). Ao contrapoder da hilaridade, plasmada na figura do bobo, ascendeu à submissão caprichosa da adulação.

Todavia, apesar das tentativas de condenar e extirpar o riso, seja pelos textos reformistas ou pelos manuais de refinamento, o riso não desapareceu, embora tenha arrefecido<sup>283</sup>. Esse arrefecimento, cujo principal motivo foi o processo civilizador

---

<sup>283</sup> São exemplos dessa resistência burlesca: as *Historiettes* de Tallemant des Réaux, que ria da boa sociedade; os panfletos católicos de Richard Vestegen, que ridicularizava o credo rival; o bispo Francisco de Sales e seus seguidores, que inverteu a lógica católica de que a salvação está nas lágrimas e tristeza. Para ele, a tristeza é diabólica e o riso é um presente divino destinado a nos instruir (Ver MINOIS, 2003, p. 365-382).

experienciado pelo rigor dos códigos de comportamento, permitiu apenas o riso leve, refinado, disciplinado e decoroso.

Talvez, por isso, Diderot orientava a criação de uma comédia que contemplasse as coisas morais, possibilitando, desta forma, a compatibilidade do comediante com as funções do espírito. Segundo Diderot, as experiências demonstraram que rir do ridículo não fazia as pessoas, efetivamente, evitar atitudes ridículas no futuro. Em outra direção, Diderot sugeriu aos comediantes tomar as ações virtuosas, verídicas e honestas como objeto do riso, pois estas, sim, são moralizantes (Ver DIDEROT, 1979, p. 398-399). Todavia, o próprio filósofo advertia sobre a impertinência em ultrapassar os limites da brincadeira.

Estamos nos movendo num terreno vastíssimo, mas, do ponto de vista do entendimento sobre o riso, relativamente importante: a constatação de um objetivo regulador do riso durante o nosso estudo das dinâmicas sócio históricas ao longo dos processos de longa duração. As explicações para esse controle são de todas as ordens: religiosa, política, filosófica, histórica, sociocultural e moral.

Esse mecanismo regulador, dos quais seria possível multiplicar os exemplos, tem continuidade no século XIX. Devido à complexidade da política internacional – alicerçada pelo surgimento de novas nações, do ingresso de novos países ao processo de industrialização e pela disputa imperialista – construiu-se uma política chauvinista no mundo. Na esteira desse processo, como argumenta Elias (1997, p. 128), as nações procuraram construir uma auto-imagem nacional que colocava os ideais nacionais como prioritários em detrimento dos valores humanistas. Inserido nesse contexto, cada nação buscou apresentar o seu humor.

Como não poderia deixar de ser, considerando as relações de poder dentro das nações, são as elites dirigentes que vão conduzir os arquétipos espirituosos de cada país. Ou seja, o riso nacional foi o riso específico das elites governantes: polido, silencioso e decoroso.

Devido a importância que o riso ganhou gradualmente no pensamento ocidental, Arthur Schopenhauer, também, dedicou uma abordagem sobre o riso em seus estudos. Em síntese, como apontou Alberti (1999), a teoria do riso de Schopenhauer está articulada com os seus pressupostos filosóficos que entende o mundo tal como nos aparece intrínseco a ordem da representação, enquanto, a vontade é o que existe para além da representação, a coisa em si: “O mundo objetivo, portanto, é a representação, enquanto, a “essência das coisas” é a vontade” (ALBERTI, 1999, p. 173). Nesse sentido, a estrutura de apreensão do mundo pelo sujeito ocorre pelas duas mais importantes formas de representação: a intuitiva, também denominada de concreta, e abstrata. Eis a definição de Schopenhauer:

A diferença capital entre todas as nossas representações é a entre intuitivas e abstratas. Estas últimas constituem apenas uma classe de representações, os conceitos [...] Estas abrangem todo o mundo visível, ou a experiência inteira, ao lado de suas condições de possibilidade. Trata-se, como dito, de uma descoberta muito importante de Kant o fato de semelhantes condições, formas do mundo visível, o mais universal em sua percepção, o elemento comum a todos os seus fenômenos, isto é, tempo e espaço, possam ser não apenas pensados *in abstracto* por si e separados do seu conteúdo, mas intuídos imediatamente. Intuição que não é como um fantasma, extraído por repetição da experiência, mas tão independente desta que, ao contrário, a experiência tem antes de ser pensada como dependente dela, uma vez que as propriedades do tempo e do espaço, conhecidas *a priori* pela intuição, valem para toda experiência possível como leis com as quais, na experiência, tudo tem que concordar (SCHOPENHAUER, 2005, p.47).

Ao descrever essa diferenciação, encontramos, aqui, as condições para entendermos o pensamento de Schopenhauer sobre o riso. Para o filósofo alemão, é na incongruência entre as formas de representação intuitiva e abstrata que surge a risada. Para Schopenhauer, a pessoa convicta de seus conceitos, ao se deparar com uma realidade que apresenta as contradições de sua convicção – de propriedades intuitivas e abstratas – cai na gargalhada.

É nesta explicação que Schopenhauer contribuiu para o constructo narrativo que controlou o uso e objeto do riso. Nos suplementos ao primeiro volume de *O mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer apresentou a existência de dois risos: o riso do homem sério, que acredita fielmente em uma coisa e que, posteriormente, constatando a incongruência de seu pensamento, explode em um riso sincero; e o riso do homem medíocre, que tem raízes em causas não racionais. Assim se expressou o filósofo alemão nos suplementos de sua mais famosa obra, “Quanto mais um homem for capaz de uma inteira gravidade, mais franco será seu riso. Os homens cujo riso é sempre forçado e afetado têm um fundo moral e intelectual medíocre” (SCHOPENHAUER *apud* MINOIS, 2003, p. 516). Deste modo, apesar de ter legitimado o uso do riso sincero, pois não pode impedi-lo, Schopenhauer não orientou o uso do riso excessivo. No entanto, Schopenhauer contribuiu para o pensamento sobre o riso no instante que o situou em um local além do pensamento sério, sugerindo que o não-sério, também, é importante para o pensamento filosófico.

Fato igualmente característico, em se tratando de apresentar a importância do riso ao saber filosófico, é o estudo de Friedrich Nietzsche. Ao criticar a postura séria e sisuda dos

valores morais da tradição ocidental<sup>284</sup>, Nietzsche apresentou o riso como uma possibilidade de libertação das forças ativas do homem. Desta forma, diz Nietzsche criticando os homens norteados pelos valores morais da filosofia ocidental:

Não! Vós deveríeis aprender primeiro a arte do consolo deste lado de cá - vós deveríeis aprender a rir, meus jovens amigos, se todavia quereis continuar sendo completamente pessimistas; talvez, em consequência disso, como ridentes mandeis um dia ao diabo toda a "consoladora" metafísica-e a metafísica, em primeiro lugar! (NIETZSCHE, 1992, p. 23).

Se é bem verdade que Nietzsche não desenvolveu um estudo aprofundado e específico sobre o riso, já que o que é valorizado é a alegria – no caso uma alegria do trágico, vinculada a uma perspectiva que afirma a vida de forma integral, inclusive nos seus aspectos mais terríveis – o seu modo inexpugnável de contestar e destruir a metafísica tradicional que preponderava no pensamento filosófico ocidental contribuiu para apresentar o riso como uma possibilidade filosófica. Ao enfatizar, em seus escritos, a essência animalesca do homem, o riso, enquanto faculdade exclusiva e inerente à humanidade, tornou-se um elemento considerável e fundamental no pensamento nietzscheano. Como se pode constatar, mesmo quando o homem, orientado pela crença racional da existência, sente-se seguro da verdade, é através do riso, libertação derradeira, que o homem consegue afirmar o domínio e se libertar dessa verdade. Assim, Nietzsche argumentou:

Mas nunca encontrarás aquele que saberá zombar de ti, indivíduo, mesmo naquilo que tens de melhor, aquele que será capaz de te fazer ver de maneira adequada tua miserável pequenez de mosca e rã! Para rir de si como conviria, como a *estrita verdade* o exigisse, os melhores não tiveram até agora bastante autenticidade, os mais dotados gênio! Talvez ainda haja um futuro para o riso! (NIETZSCHE, 2006, p. 38).

Isto parece, na verdade, uma nova perspectiva para o homem e para o riso: a constituição de uma “gaia ciência”, talvez seja a única esperança, a libertação contra aqueles tempos de domínio moral. De fato, essa disposição de Nietzsche para a alegria contribuiu para influenciar novos olhares e perspectivas para o fenômeno do riso, possibilitando, assim, condições menos formais para as pessoas no final do século XIX e início do XX.

---

<sup>284</sup> A crítica de Nietzsche aos valores morais, deve-se ao fato desses valores sustentarem a metafísica tradicional do ocidente. Os valores morais, portanto, atravessam todas as expressões da cultura ocidental, a saber: a ciência, a religião, etc.



Perante esse enredo, alguns estudiosos modernos passaram a sugerir que o riso não tem essência, mas sim uma história, ou seja, é na sociedade que se entende o riso. Este pensamento vai de encontro ao que pensava Aristóteles e os filósofos clássicos que entendiam o riso como uma essência, ou melhor, buscavam encontrar a essência do riso, sobretudo na natureza humana.

Um dos pensadores que se destacou nas discussões sobre o tema foi o filósofo Henri Bergson, que buscou analisar a produção e a utilidade social do riso, vendo neste um instrumento coesivo e coercitivo frente às manifestações sociais indesejáveis. Para ele, a pessoa desejosa por provocar o riso consegue produzi-lo através da representação de um evento trágico, desde que os espectadores tenham algum conhecimento prévio sobre o evento e não tenham experienciado o famigerado episódio. Ou seja, em um filme trágico/cômico, o diretor pode utilizar um evento trágico do passado e estrategicamente manuseá-lo para provocar o efeito risível desejado, por meio da qualificação do personagem ou do evento como algo que impossibilita a sociabilidade, o que conseqüentemente, mexerá com o interlocutor e provocará o riso neste, facultando-lhe um julgamento e promovendo-lhe, inclusive, um sentimento de coerção desse insociável. Desta feita, é “cômico, dizia finalmente Bergson, todo arranjo de atos e acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica” (BERGSON, 2001, p.36). Nessa perspectiva, como sugere Saliba (2002), o riso é a retificação do mecânico que se aplica sobre o vivo, portanto, o riso é observado como uma ferramenta pela inteligência para a correção social.

Convém frisar, que o uso dessa ferramenta, faz-se por meio de um distanciamento entre o acontecimento/personagem insociável e aquele espectador insensível que o experiencia, posteriormente, conformado de modo cômico, constituindo uma separação entre sensível e inteligível. Significa dizer que no processo de produção do cômico se tem a formação de uma insensibilidade que acompanha o riso, fruto das exigências sociais e de modo a atende-las.

Portanto, o que nos interessa é ressaltar que Bergson enxergou na sociedade o local propício para se entender o riso. Nesse sentido, ele buscou compreender a utilidade social do riso, concluindo que, se o riso possui uma significação social, conseqüentemente, adquire um sentido coletivo. Assim, o riso é sempre o riso de um grupo:

“Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determina-lhe a função útil, que é uma

função social. Digamo-lo desde já: essa será a idéia diretriz de todas as nossas reflexões. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social” (BERGSON, 2001, p. 09).

Isto posto, o que importa para nós é que a significação social do riso, para Bergson, corresponde a uma possibilidade de correção das ações humanas desviantes, assim, o riso possui função pedagógica. Pode-se, por meio do cômico, corrigir o erro para que seja possível o restabelecimento da ordem social. O riso atua, portanto, como um instrumento da sociedade para a lida com aqueles considerados insociáveis. Conseqüentemente, ao contrário do que ocorria no passado, o riso, e seu significado, tornou-se essencialmente fundamental no final do século XIX e início do século XX. Esse processo, acreditamos, contribuiu de modo sutil e gradual para afrouxar o pensamento e as condutas do homem moderno em relação ao humor.

Outro pensador que dedicou uma parte do seu tempo para analisar o tema, foi o pesquisador Sigmund Freud. O pensador inglês, em *As chistes e sua relação com o inconsciente* (1996), expressou que as emoções não estão afastadas do cômico, pois as chistes, que podem ser configuradas como frases espirituosas para deixar a realidade mais leve e engraçada, são na “realidade” um subterfúgio do inconsciente para dizer de forma cômica o que o indivíduo pensa de “verdade”. Por esse ângulo, Freud vai de encontro ao pensamento de Bergson; pois, se este último entende que na produção do riso há um distanciamento, Freud entende que para produzir o riso faz-se necessário renunciar a esse distanciamento.

Esse pensamento suspende, ainda, o princípio do raciocínio clássico que consiste, por sua vez, em procurar ao máximo o distanciamento do cômico. Ao abdicar do distanciamento, Freud apresentou a importância que o cômico adquiriu na contemporaneidade. É esse pensamento, de proximidade e deslumbramento da sociedade contemporânea, especialmente a sociedade do final do século XX, com as palavras espirituosas e seu efeito, que vai nos ajudar a compreender a produção do filme *A vida é bela*.

Implica nesse pensamento um funcionamento particular na relação entre o riso, o conhecimento, as coisas sérias e não sérias. Na medida que riso e o saber se conectavam, tornou-se mais permitido uma diminuição das demandas de controle, condenação e eliminação das ações cômicas.

Não resta dúvida de que esse longo processo apresentado de tentar controlar o riso, devido principalmente ao fato dele ser visto como o oposto do pensamento sério, possui reflexos nos dias de hoje. Nessa perspectiva, é compreensível que o riso, sedimentado como um elemento dessacralizador das coisas sérias, tenha sido proibido de se aproximar do holocausto. Mas, ainda que possamos desconfiar da proximidade da comédia com o

holocausto, é possível considerar que a história do riso, como foi apresentada até aqui, vem sutilmente possibilitando uma mudança nas regras de comportamento exigidas para as pessoas. Resta, portanto, articular as respostas para as perguntas que atravessam todo este capítulo.

#### 4.3 O SUSTO DA SERIEDADE: A PERMISSÃO DO RISO

Diante do que foi exposto a respeito da mudança nas relações com o riso – inicialmente condenado e proibido, ao menos para homens de prestígio, e, posteriormente, adquirindo importância em todas as relações humanas a partir do final do século XIX e início do século XX – o curso dos acontecimentos ao longo do 1900 pode ser entendido como a desforra do derrisório. Nesse momento o homem ri de tudo e do nada.

Mas como o século XX se tornou o século da derrisão? O que isso tem a ver com *A vida é bela*? Porque o riso tem uma história. Essa história está, intrinsecamente, ligada as relações sociais e de poder. Portanto, se há mudança nos diferenciais de poder e entre os segmentos sociais, conseqüentemente, a relação com o riso e o risível se altera.

No seu mais famoso estudo, aquele a respeito do processo civilizador, Norbert Elias compreendeu que o processo de formalização dos comportamentos, um tipo de personalidade de segunda natureza, prosseguiu até o final do século XIX<sup>285</sup>. E que no século XX, devido a mudança nas relações de poder, tornou-se possível um movimento de emancipação que fomentou um afrouxamento das antigas regras de comportamento e sentimentos das pessoas em suas relações mútuas, ou seja, o século XX caminhou para um possível processo de informalização (Ver Elias, 1997, p. 36).

Os transtornos provocados, no século XX, pela aceleração do tempo, pelas duas guerras mundiais, os genocídios, pelas novas doenças e pela mudança nas relações de poder proporcionaram mazelas difíceis de suportar. Esses acontecimentos tornaram-se fundamentais para a ascensão de um comportamento mais informal e risível no século XX, tendo em vista que o processo de informalização está articulado com as mudanças estruturais nas sociedades. Não por acaso, Minois dirigiu aos acontecimentos do século as condições para o desenvolvimento de uma sociedade mais risível. Eis os seus termos:

---

<sup>285</sup> Obviamente que o grau de formalidade-informalidade dependia, dentre outras coisas, da posição social da pessoa com quem o outro relacionava. Um bom exemplo do uso de diferentes graus de formalidade por uma pessoa, são as cartas enviadas por Mozart para o príncipe-bispo de Salzburgo e as cartas enviadas pelo músico a amiga da sua irmã, Rosalie Joly, em *Mozart, sociologia de um gênio* (Ver ELIAS, 1995).

São as desgraças do século que estimularam o desenvolvimento do humor, como um antídoto diante das agressões da doença. Ele penetra em todos os domínios, em todas as corporações profissionais. Adquire formas variadas, que Robert Escarpit, segundo L. Cazamian, tentou classificar: humor por falta de julgamento filosófico, por falta de julgamento afetivo, por falta de julgamento moral, por falta de julgamento cômico. [...] É então que se percebe a dimensão defensiva do humor, arma protetora contra a angústia (MINOIS, 2003, p. 558-559).

Essa é uma situação na qual, cada vez mais, a possibilidade de mudanças na formação da consciência das pessoas se torna maior. Seguindo o raciocínio proposto por Norbert Elias, é exatamente com as questões do século XX, potencializadoras de uma grande alteração no equilíbrio de forças entre os diversos grupos sociais, que ocorreu um abrandamento da conduta previamente formal. Encontrando no riso a força para resistir aos males do século, as pessoas experienciaram uma alteração na relação entre as coerções sociais externas e autocoerções individuais.

Seguindo muito de perto a análise de Norbert Elias a respeito da diminuição da influência das confrarias estudantis, definitivamente cristalizada a partir dos acontecimentos do século XX, representando uma tendência informalizante, Cas Wouters percebeu, através de um olhar analítico sobre a Holanda, um processo de individualização que predominou e possibilitou uma informalização dos comportamentos e de emancipação das emoções nas relações entre as pessoas.

Como argumentou Wouters (2012), a modulação de uma personalidade de terceira natureza, cingido por um impulso a individualização, ganhou forma com o longo processo de ascensão dos variados grupos da classe média ao gradiente de poder. Na interpretação de Wouters, com a ascensão desses novos grupos, o comportamento de superioridade da antiga boa-sociedade, antes convencionalmente considerado comum, tornou-se um incômodo. Em outros termos, a revelação do sentimento de superioridade, a partir das diferenças hierárquicas, tornou-se uma falha de personalidade, dado que humilhava e subestimava os indivíduos socialmente inferiores.

À medida que grupos sociais subordinados foram se emancipando, referências às diferenças hierárquicas entre grupos e a tipos melhores ou piores de pessoa se tornaram um tabu. Enquanto houve tempo em que pessoas de status inferior eram evitadas, ao longo do século XX, os sentimentos de superioridade e inferioridade é que passaram a ser evitados: o ato de distanciamento social foi internalizado, transformando as tensões entre pessoas em tensões internas às pessoas. Nesse processo, a fórmula que

um dia fora natural e que dizia que à superioridade em termos de poder corresponderia uma superioridade do indivíduo enquanto ser humano foi declinando ao ponto de causar profundo constrangimento. Ao tempo que vários tipos de “grandeza” passaram a ser vistos como ultrajantes, um diferente modo de autocontrole passou a ser demandado: um tipo de autorregulação cada vez mais forte e ao mesmo tempo mais flexível, onde sentimentos de superioridade devem ser mantidos sob controle. Todo esse movimento foi um dos motores dos processos de informalização (WOUTERS, 2012, p. 558-559).

Para Wouters, foi um dado revelador desse processo de informalização e emancipação das emoções as declarações, em entrevista à TV, dos pilotos de caça participantes da Guerra do Golfo, afirmando estarem com medo:

Eles o fizeram de maneira casual. Isso teria sido praticamente impensável durante a Segunda Guerra Mundial, quando tal comportamento teria sido quase automaticamente encarado como um sinal de que estavam aterrorizados, uma condição sob a qual se pensava ser impossível ter um bom desempenho. Admitir estar com medo era algo como pisar em uma ladeira escorregadia: a pessoa automaticamente agiria de acordo com a emoção. [...] Hoje, admitir estar com medo já não significa que, automaticamente, se agirá de acordo com a emoção (WOUTERS, 2012, p. 547).

Essa alteração no estágio das demandas de autorregulação, conhecido aqui como um processo de informalização, passou a tornar mais aceitável o que, antes, era evitado durante o longo processo de formalização de condutas e disciplinamento das pessoas estudado por Elias. Tal processo de transformação dos padrões de comportamento social em relação ao medo dos pilotos de caça também pode ser observado em relação ao riso.

O riso se tornaria, com esse processo de emancipação das emoções, o elemento de revide às desgraças do século. Como aponta Minois, “o riso do século XX é um riso humanista. É um riso de humor, de compaixão, “de desforra”, diante dos reveses acumulados pela humanidade ao longo século [...], contra a maldade e contra o destino” (MINOIS, 2003, p. 558).

Esse pensamento participa da hipótese central do nosso trabalho, isto é, que a “poética cultural” de final do século, marcada por um processo de mudanças nos padrões de controle e auto-controle, possibilitou a produção e reconhecimento de uma narrativa cinematográfica que tratou de forma risível o holocausto.

As mudanças nos regimes de comportamento, procedentes das alterações da sociabilidade nas estruturas de poder, possibilitou, portanto, que o riso fosse encarado como

um artefato capaz de proteger, resistir e exorcizar às catástrofes do século XX. O impacto desse processo sobre os assuntos considerados sagrados e intocáveis no século foi bastante significativo. Na segunda metade do século XX, especialmente nas últimas décadas, nada escapou da flexibilização do riso. Como argumentou Minois:

“Atualmente nenhum domínio escapa ao humor nem à ironia. Todos os tabus, todos os ídolos, todos os valores sofreram, em um momento ou em outro, atentados dessacralizadores do espírito cômico. O século XX adorou tudo e queimou tudo. A ironia generalizada é, então, não apenas um fato, mas uma necessidade do mundo contemporâneo” (MINOIS, 2003, p. 571).

E é exatamente sobre a natureza dessa epidemia risível que o século XX experienciou um vigor em aproximar a religião, especialmente o cristianismo, do humor.

Seguindo essa tendência, sermões e livros cristãos se debruçaram em colocar o riso em função da fé. Um exemplo da iniciativa de apresentar um Deus sorridente é o trabalho *rire, humour et magistère* (1996), do teólogo francês Christian Duquoc. Nesse texto, o teólogo católico apresentou a importância do humor para manter a autenticidade e verdade no magistério católico.

Levarei minha hipótese ainda mais longe: o estilo hiperbólico, encantatório ou declamatório de muitos documentos oficiais, distante da sobriedade jurídica ou do rigor filosófico, tem por fim sugerir que o conteúdo das Escrituras deve ser compreendido com flexibilidade e leveza. [...] O humor do poder na Igreja é discreto: é preciso saber interpretá-lo. O humor voluntário ou involuntário dos responsáveis está sempre atrasado em relação aos acontecimentos. [...] O magistério, apesar de seu estilo peremptório, declamatório ou hiperbólico, não se encerra nem na tristeza ascética nem na seriedade sem falha. Ele revela uma leveza tão sutil em relação a seu passado que muitos sentem falta dele. [...] Um magistério católico que não tivesse esse humor singular correria o risco de ceder ao fanatismo (DUQUOC *apud* MINOIS, 2003, p. 575-576).

Parece mais do que óbvio que esse discurso seria inconcebível nos séculos anteriores. Assim, o que se apresentou do século XX em diante, marcado por uma sociedade mais humorista e informal, foi um esforço para apresentar uma religião e seu chefe de forma mais leve e atrativa.

Numa certa medida, esse processo gradual de transformar o século XX em uma grande gargalhada, aumentou a possibilidade para que o holocausto fosse narrado de forma mais descontraída. Entretanto, podemos reconhecer nesse impulso dado à um processo de informalização, que repercutiu na narrativa sobre a *shoah*, uma situação que potencializou a

organização de uma reflexão em torno da polêmica construída pelos diversos discursos que condenaram o filme *A vida é bela* por violar e deturpar a memória e a história do holocausto. A ideia dominante era de que o gênero cômico não era o tipo ideal de representar o extermínio judaico pelos alemães. Talvez devemos traduzir o que isso significa a partir da formulação da seguinte pergunta: Como foi possível o filme de Roberto Benigni ser tão duramente criticado, a ponto de ser considerado o filme mais polêmico da história, diante de um processo constante de emancipação das emoções e do riso?

É possível responder essa questão proposta com a assertiva de que mesmo durante o processo de informalização, o cuidado para se evitar situações tensas e/ou constrangedoras continuou sempre presente no imaginário das pessoas. Uma definição ilustrativa desse pensamento foi a declaração de Wouters:

Apesar de tudo isso, durante o século XX, a segunda natureza (domesticação da primeira) sobreviveu, mesmo com a crescente perda de vitalidade e de adeptos, sobretudo, a partir da década de 1960. [...] O primeiro passo nesse caminho de vícios não tem volta: a falácia informal é o espantalho onipresente da segunda natureza (WOUTERS, 2012, p. 557).

Em suma: apesar do processo de emancipação das emoções, que refletiu na modulação de uma personalidade de terceira natureza, ter contribuído para que as pessoas tivessem um tipo de autorregulação mais flexível, conseqüentemente, contribuindo para que as pessoas se tornassem mais risíveis, ao mesmo tempo, esse processo exigia atitudes mais respeitadas das pessoas, para que elas não perdessem, casualmente, o controle das emoções.

Nesse quadro, a narrativa fabulista e derrisória sobre o holocausto é, para os críticos de *A vida é bela*, ou um desvio inexplicável e perigoso com relação ao fato do filme mascarar e negar a tragédia que foi o evento mais dramático da história da humanidade, ou principalmente inaceitável por ele desrespeitar a memória das vítimas envolvidas nessa tragédia. Assim, mesmo diante da flexibilização do controle social, uma narrativa risível sobre o holocausto, enquanto assunto ainda atual, continuou um tabu.

À semelhança do que ocorreu com o filme de Roberto Benigni, Jean-Pierre Vernant, historiador e antropólogo francês, contou, através do seu estudo a respeito do teatro grego, como é difícil contar, até mesmo de forma trágica, uma desgraça contemporânea. A respeito da tragédia *A tomada de Mileto*<sup>286</sup>, escreveu Vernant:

---

<sup>286</sup> A *Tomada de Mileto* narrava uma série de eventos que haviam ocorrido havia uma dezena de anos. O pânico provocado entre os espectadores foi tamanho que o poeta Frínico, autor da tragédia, recebeu uma multa de mil

Há um exemplo notável. Houve uma tragédia, que foi apresentada no começo do século V, que contava a queda de Mileto. De que forma os habitantes de Mileto tiveram de ceder frente aos persas. Os milésimos eram jônios apoiados pelos atenienses. Esta tragédia contava, assim, uma desgraça contemporânea. É muito interessante analisar a reação das pessoas. Nós a conhecemos por Heródoto: os espectadores ficaram chocados com o espetáculo. Puseram-se a chorar, as mulheres a arrancar os cabelos, e o tribunal, em vez de dar um prêmio para o autor, inflingiu-lhe uma multa pesada, manifestando que esta não era a função da tragédia: o passado muito próximo, os acontecimentos contemporâneos devem ser contados pelos historiadores (VERNANT, 2009, p. 362).

A referência ao problema de contar uma desgraça contemporânea nos parece bastante interessante. Nessa passagem, Vernant mostrou que a estratégia ideal era representar um acontecimento que ocorreu em um passado lontano. Um evento que não possibilitaria a ascensão de um sentimento de pânico e que não desrespeitaria as pessoas.

Qual seria então, na perspectiva da nossa pesquisa sobre o filme *A vida é bela*, o sentido de narrar comicamente um evento trágico recente? Essa questão ocupa uma posição considerável para entender como uma expressão cultural cômica sobre o holocausto se tornou o filme mais polêmico da história, mesmo sendo produzido em uma conjuntura marcada pela emancipação das emoções, especialmente do riso. Não se pode compreendê-la satisfatoriamente sem que saibamos que, não só a memória do holocausto estava viva, como, também, um bom número de vítimas e de culpados pela solução final.

Tomemos como exemplo o julgamento de Reinhold Hanning. Em 2016, Hanning que pertenceu a Totenkopf, uma das muitas unidades das SS, foi julgado e condenado a cinco anos de prisão pela justiça da Alemanha por atuar como guarda no campo de concentração de Auschwitz e de ser cúmplice no massacre de ao menos 150 mil pessoas entre janeiro e julho de 1944<sup>287</sup>.

Assim, ao se fazer esse movimento em direção a compreensão da contemporaneidade do assunto que trata o filme *A vida é bela*, podemos ter encontrado uma das explicações para a recuperação de um discurso, comumente usado na longa história do riso, que condena, ainda hoje, a narrativa cômica em assuntos sérios. Mesmo essa narrativa se constituindo em um

---

dracmas e, posteriormente, foi proibido de representar qualquer acontecimento contemporâneo (VERNANT, 2009, p. 353).

<sup>287</sup> O julgamento de Hanning é mais um julgamento inserido naqueles que ficaram conhecidos como “processos tardios dos cúmplices do nazismo”. O caso de Hanning foi inspirado no julgamento precedente do ucraniano John Demjanjuk. O ucraniano foi guarda voluntário de Sobibor. Por isto, Demjanjuk foi condenado a 5 anos de prisão por cumplicidade no assassinato de 28 mil pessoas no campo de concentração nazista de Sobibor. Assim como Demjanjuk, Hanning morreu meses depois da condenação. (Ver globo.com de 01 de junho de 2017).



período marcado pelo processo de informalização, ela foi considerada ultrajante. Para os críticos da narrativa cômica e fabulista do filme de Benigni, o holocausto, devido a gravidade do evento, deve ser narrado de forma sisuda, racional e séria. Isso é, para eles, uma questão ética e digna: o enredo da solução final só pode ser elaborado por um gênero nobre, pois se trata de um objeto sério. Um exemplo dessa abordagem é o depoimento do historiador Berel Lang sobre o perigo de narrar o genocídio do holocausto por meio de um material de escrita distante da seriedade:

Apenas a maior crônica literalista dos fatos do genocídio chega perto de passar no teste de autenticidade e veracidade pelos quais ambos os relatos literários e científicos desse evento devam ser julgados. *Apenas os fatos* devem ser recontados, porque de outra forma pode-se cair no discurso figurativo e estilização (esteticismo). E *apenas uma crônica* dos fatos é garantida porque, de outra forma, fica-se aberto aos perigos da narrativização e da relativização da elaboração do enredo (LANG apud WHITE, 2006, p. 198 grifos do autor).

Assim, combinando com o discurso que dominou a história do riso que, por muito tempo, condenou condutas risíveis em assuntos sérios e importantes, os críticos que censuraram a estética narrativa do filme de Roberto Benigni estavam dispostos a apontar como indecoros e perigosos todas as expressões culturais que descrevessem e representassem o holocausto de uma forma distante da narrativa tradicional, séria, racional e ética. Para estes críticos, um evento como o holocausto – exceção dada a maior crônica literalista, ou seja, a tragédia – não era digno de ser tratado por narrativas que não eram “científicas” (Ver WHITE, 2006, p. 200).

Devemos reconhecer que a permanência de um discurso condenatório ao riso, mesmo diante de uma conjuntura derrisória, está associada, ainda, a uma parca fortuna crítica sobre o riso e a comédia. Em outros termos, a pequena produção teórica e crítica sobre a comédia – se comparada com o já produzido sobre a tragédia – pode se sustentar no preconceito secular que entendia a comédia como um gênero menor, enquanto, a tragédia era vista como um gênero maior. Estudiosos modernos sugerem que esta visão se ampara nas poucas referências feitas por Aristóteles na *Poética* ao gênero, bem como, a expressões adotadas por filósofos clássicos nos estudos sobre os dois gêneros, por exemplo, a expressão criada por Horácio na *Arte Poética*: “os pequenos sapatos da comédia e os grandes coturnos da tragédia” (MENDES, C. F., 2008, p. 50).

Por certo, esta observação sobre a localização do preconceito e das críticas ao filme de Roberto Benigni está sendo igualmente importante para entendermos como foi possível *A vida é bela* ser apontada como a narrativa cinematográfica mais controversa da história. No entanto, ela ainda não responde como Roberto Benigni conseguiu produzir e alcançar reconhecimento mundial com o seu filme vencedor de diversas premiações mundiais.

Para responder estas questões, queremos conservar a noção de que a “poética cultural” do final do século XX é, portanto, preponderante. As condições do século tornaram possíveis a emergência de um processo de informalização, capaz de flexibilizar o controle social, emancipar as emoções e permitir a ascensão de uma personalidade mais risível.

Talvez a implicação mais interessante desse processo seja que os infortúnios do século geraram as condições para o desenvolvimento desse processo de informalização. É dentro desse sistema de desordem e caos experienciado pelo século XX que Marcel Mauss, por exemplo, exprimiu “a necessidade de relaxar ante as restrições da vida cotidiana” (MAUSS *apud* ALBERTI, 1999, p. 30). Não obstante, essas alterações profundas nas regulações e autorregulações das pulsões podiam permitir, como verificado por Wouters, um relaxamento tão intenso nas pessoas que as levassem a experienciar desejos e necessidades equivalentes aos da primeira natureza.

O efeito devastador que a expansão do relaxamento poderia provocar, com suas insubordinações e violências, fez com que as pessoas não abandonassem, pelo menos totalmente, os controles providos pela segunda natureza. Ora, é esse esquema de simbiose entre as necessidades de primeira e segunda natureza que, segundo Cas Wouters, emergiu, de forma não planeada e oriunda dos inúmeros entrelaçamentos dos diversos grupos e pessoas, uma personalidade de terceira natureza. Trata-se, por conseguinte, de um descontrole controlado. É nesse ponto que o processo de informalização e a ascensão de uma personalidade de terceira natureza desemboca numa condição de nos possibilitar a compreensão da produção e reconhecimento do filme *A vida é bela*.

Isto corresponde a um processo em que Norbert Elias e Eric Dunning tentaram compreender claramente no livro *A busca da excitação* (1992). O que está em questão no interior de *A busca da excitação* é a tentativa de compreender a função do lazer, incluindo as artes, na formação das pessoas nas sociedades complexas. A análise dos autores se organizou em torno da compreensão de que o lazer só proporciona satisfação se as pessoas envolvidas serem capazes de preservar um controle das pulsões. Abaixo segue um exemplo que ilustra esse pensamento:

Até onde se pode verificar, a maioria das sociedades humanas desenvolve algumas contramedidas em oposições às tensões do stress que elas próprias criam. No caso das sociedades que atingiram um nível relativamente avançado de civilização, isto é, com relativa estabilidade e com forte necessidade de sublimação, as restrições harmoniosas e moderadas, na sua globalidade, podem ser observadas, habitualmente, numa considerável multiplicidade de atividades de lazer, que desempenham essa função, e de que o desporto é uma variante. Mas, para cumprir a função de libertação das tensões derivadas das pressões, estas atividades devem conformar-se à sensibilidade existente face à violência física que é característica dos hábitos sociais das pessoas no último estágio de um processo de civilização. Ao comparar as atividades de lazer contemporâneas com as dos primeiros estágios, pode notar-se facilmente que apenas sobreviveram aquelas que conseguiram adaptar-se à repugnância normalmente muito forte dos seres humanos em relação à possibilidade de infligirem ferimentos físicos aos outros (ELIAS, 1992, p. 69-70 grifos nosso).

Assim, a arguição de Elias nos auxilia a analisar o filme de Roberto Benigni articulado, simultaneamente, com o contexto de produção, já que o lazer não se desenvolve independente dos outros aspectos do desenvolvimento da sociedade. Nesse sentido, ao representar situações do passado por meio da verossimilhança, sem expor os envolvidos aos perigos e riscos da vida real, isso facilita a excitação.

O que Elias entendeu por isso torna-se mais claro em sua análise sobre o lugar que o lazer ocupa no imaginário das pessoas:

Enquanto a excitação é bastante reprimida na ocupação daquilo que se encara habitualmente como as atividades sérias da vida [...], muitas ocupações do lazer fornecem um quadro imaginário que se destina a autorizar o excitamento, ao representar, de alguma forma, o que tem origem em muitas situações da vida real, embora sem os perigos da vida real. Filmes, danças, pinturas, jogos de cartas, corridas de cavalos, óperas, histórias policiais e jogos de futebol – estas e muitas outras atividades de lazer pertencem a esta categoria (ELIAS, 1992, p. 70-71).

Interpretando os argumentos de Elias, pudemos observar que ele se ocupou em apresentar o lazer como uma forma de tensão contrária que nos promove prazer e ajuda no próprio processo de autocontrole. Então, a rigor, seguindo a lógica de Elias, um filme que mobilize os elementos de fundo proibidos, ajuda a manter o autocontrole na vida, porque ele permite viver justamente aquilo que está proibido.

Ou seja, em um mundo marcado por um processo de informalização, mas que não perdeu completamente o controle das pulsões, *A vida é bela* pode funcionar como um descontrolo controlado que favorece ao espectador, de forma mimética, aliviar as tensões que

os tempos modernos impõe as pessoas. A rigor, essa excitação provocada pelo filme, também, remete a uma remoção da culpa por meio do processo de informalização, na medida em que o arrependimento foi sendo suprimido graças a um movimento de autonomia individual possibilitada pelo processo de emancipação das emoções que condenava os autoconstrangimentos de todo tipo.

Podemos apreender mais acerca desse processo de retirada de culpa, proveniente da “poética cultural” do final do século XX, retornando aos escritos de Wouters. Esclarecendo imediatamente o que corresponde esse processo de retraimento do sentimento de culpa, Wouters escreveu:

Sentimentos de culpa passaram a ser fortemente percebidos como indícios de uma personalidade movida por uma consciência rígida e, portanto, como uma ansiedade a ser controlada. Esses sentimentos eram vistos como símbolo e sintoma de uma consciência muito automática. Assim, de fato, a culpa foi rejeitada por ser uma forma internalizada de vergonha que funciona como um modo muito inflexível de autorregulação (WOUTERS, 2012, p. 565).

Há algo extremamente relevante a respeito da forma de remoção da culpa. Trata-se exatamente da sua relação com o processo de ascensão do riso, especialmente. O que em princípio foi concebido como uma expansão do relaxamento passou a ser, metonimicamente, um aspecto liberador e exorcizador dos conflitos promovidos pelo arrependimento. Rindo das catástrofes provocadas pela própria contemporaneidade, as pessoas se libertam do medo e do sentimento de culpa. É dessa forma e nesse ponto que o riso se localiza na conjuntura do final de século. Como asseverou Minois a respeito do papel dos palhaços e o lugar do riso nas sociedades modernas:

O riso e o medo estão intimamente ligados; o riso põe o mundo do avesso, justificando a transgressão, recalando a falta e, ao mesmo tempo, evitando a culpabilização. Esses palhaços são “personagens simbólicos que só devem sua existência à necessidade de evocar alguma coisa que precisa ser recalçada” (MINOIS, 2003, p. 564).

Para colocar claramente, o resultado que o filme provoca, por meio daquilo que o Elias chamou de excitação mimética, é uma *catarse* que possibilita a exteriorização de todas as pulsões reprimidas na vida, incluindo o medo, a culpa e a vergonha. Estrategicamente, associamos a discussão empreendida por Elias e Dunning sobre o envolvimento coletivo que a tragédia grega possibilitava, por meio dos fatos miméticos, e seu efeito curativo, *catarse*, à

excitação, libertação das tensões, produzida por um filme cômico sobre um dos eventos mais crítico e sério da história da humanidade. Em suma, esse efeito curativo, catártico, possibilita, dentre outras coisas, a agradável sensação de terminar de assistir ao filme e não sentir remorso, constrangimento e temor. O que estamos fazendo é apresentando a ideia de que o filme contribui para libertar, de forma controlada, todas as tensões originárias da culpa e do medo.

Não por acaso, Cleise Furtado Mendes, em sua investigação sobre a catarse na comédia, sustentou a tese de um uso cada vez mais frequente na contemporaneidade de procedimentos artístico de tentar relacionar os sentimentos miméticos com acontecimentos trágicos e perigosos específicos da vida real. Assim, Mendes afirmava:

É no repertório de antigos procedimentos da tradição dramática e teatral da comédia que a televisão e o cinema vão hoje buscar recursos para o entretenimento de seu grande público – o que parece atestar, no mínimo, a vigência e eficácia de tais procedimentos sobre o espectador contemporâneo (MENDES, C. F., 2008, p. XVIII).

Esta afirmação comporta consequências decisivas. Podemos dizer que, de certa forma, por seu próprio percurso, este mecanismo de provocar o prazer através da evocação de tensões e aflições sob a forma de uma excitação controlada, impactou claramente nas produções cinematográficas cômicas italianas, especialmente na narrativa fílmica mais famosa de Roberto Benigni. Essa consideração – para não dizer afirmação – se assegura na caracterização e conceituação do que é, e como funciona, a comédia cinematográfica italiana e na análise das produções cômicas italianas nas últimas décadas do século XX.

O estudo da história do cinema que Aldo Viganò publicou, na metade da década de 1990, sobre as características da *commedia italiana* preparou o terreno para a nossa consideração de associar os filmes cômicos italianos com as contradições e dramas reais da sociedade italiana. Para Viganò (1998), a força expressiva mais autêntica da *commedia italiana* reside em uma narrativa inspirada e guiada por uma observação meticulosa de dramas sociais e comportamentais da sociedade italiana. Como definiu Viaganò, uma das características notáveis da comédia cinematográfica italiana, “está estritamente ligada a uma narrativa fílmica que tende a tornar realidade e sua encenação coincidentes na tela, a descrição

fenomenológica dos dramas da vida cotidiana e a convencionalidade de sua tradução em formas autônomas de linguagem”<sup>288</sup>.

Esse movimento de rir das tragédias oriundas da contemporaneidade – dinâmica tradicional no cinema italiano, para isso, basta observarmos o neorealismo cinematográfico italiano – é uma das consequências do processo de emancipação das emoções. Esse é o procedimento de ordem de uma civilização ocidental consciente do dever de extirpar a culpa, o medo e a vergonha tributários de um mundo orientado pelo progresso. Deste modo, trazer para os momentos de lazer os dramas reais que geram enormes tensões na sociedade italiana é uma das características da comédia cinematográfica italiana.

Em seu estudo sobre a história do gênero cômico cinematográfico *Commedia all'italiana*, Enrico Giacobelli retoma a discussão e a desenvolve de uma forma bem precisa:

Em primeiro lugar, a presença de elementos dramáticos caracteriza a comédia italiana e a distingue da comédia tradicional. É claro que não deveria haver muitos, senão não seria mais uma comédia, mas sim um filme dramático; mas ainda há mais do que em uma comédia normal. É uma presença frequente, por exemplo, a morte, totalmente desconhecida da comédia tradicional. Em algumas comédias italianas, [...] a morte é encenada, representada de maneira verossímil<sup>289</sup>.

Nessa argumentação, reconhecemos os traços de como o processo de informalização contribuiu para que os filmes italianos de comédia, enquanto atividades de lazer, possibilitaram a promoção da excitação cumprindo uma função de libertação das tensões para os espectadores. Ao tomar dramas da realidade como temas fílmicos, as narrativas cinematográficas italianas de comédia, do período em tela, tornaram-se popular justamente por atenuar as tensões provenientes das catástrofes e hecatombes do século XX. É nesse contexto, que o filme de Benigni se insere.

Os fatos que ressaltamos marcam o vigor que as atividades de lazer – que propiciam, mimeticamente, as pessoas se libertarem das tensões características da vida real – têm no final do século XX. Não por acaso, uma pesquisa do *Centro Studi Cinematografici* (C.S.C.), sobre

---

<sup>288</sup> “che risuta strettamente connessa a un'affabulazione filmica tendente a far coincidere sullo schermo la realtà e la sua messa in scena, la descrizione fenomenologica del quotidiano e la convenzionalità del suo tradursi in forme autonome di linguaggio” (VIGANÒ, 1998, p. 14).

<sup>289</sup> A caratterizzare la commedia all'italiana e a distinguerla dalla commedia tradizionale è dunque, per prima cosa, la presenza di elementi drammatici. Naturalmente non ce ne devono essere troppi, altrimenti non si tratterebbe più di commedia, bensì appunto di film drammatico; ma ce ne sono comunque più che in una normale commedia. È una presenza frequente, ad esempio, la morte, totalmente ignota alla commedia tradizionale. In alcune commedie all'italiana [...], la morte è in scena, rappresentata anzi in modo credibili (GIACOVELLI, 2015, p.8).

o cinema italiano no fim dos anos 1990, apresentou que os gêneros fílmicos preferidos dos italianos eram: os sentimentais, baseados em dramas reais (21,72%) e os cômicos (21,25%). Os outros gêneros possuíam, cada um, menos de 10% da preferência do público (REPETTO; TAGLIABUE, 2000, p. 24-25).

*A vida é bela*, ao apresentar um pai que transforma, risivelmente e fabulisticamente, uma situação aterradora de um campo de extermínio em um jogo infantil na esperança de proteger a inocência do seu filho é um poderoso exemplo, em seu contexto simbólico, de libertação dos conflitos impostos pela sociedade contemporânea e, por conseguinte, liberador do excitação.

Nesse sentido, o filme mais famoso do cômico toscano é retrato de uma sociedade na qual o riso, enquanto elemento de desforra das tensões e contradições geradas pela sociedade moderna, transforma-se em um artefato suportável e imprescindível para os homens e instituições modernas.

A Igreja, por exemplo, fez grande esforço para se recongrajar com o riso no século XX. As novas gerações, experienciando a utilidade terapêutica do riso, tornaram-se derrisórias. A rigor, tudo entrou na zona de influência do riso. Como afirmou Minois,

“Na segunda metade do século XX, o tom muda. O humor está na moda, o riso é de bom gosto. Na “sociedade humorística” contemporânea, ser desprovido de senso de humor é uma doença, quase um vício. De repente, todo mundo – a começar pelos crentes – redescobre o riso bíblico” (Minois, 2003, p. 115).

Nesse contexto, como se pode ver, o processo de informalização fez com que o riso, anteriormente conectado com uma sensação de mal-estar, passasse a ocupar todos os domínios, incluindo o sagrado, até então encoberto por um véu de seriedade. A declaração de Nedo Fiano, sobrevivente do holocausto, ao falar sobre a forma que Roberto Benigni narrou o extermínio judaico oferece-nos uma oportunidade de materializar esse processo: “nós judeus consideramos o Holocausto como algo sagrado. Mas isso não significa que seja sempre dessacralizante colocar o riso no sagrado”<sup>290</sup>.

Portanto, o que podemos perceber, é que, finalmente, aquela água estagnada da narrativa sobre o holocausto revelou-se, com o processo de afrouxamento das antigas regras de comportamento e sentimentos das pessoas em suas relações mútuas, um terreno fértil para

---

<sup>290</sup> “noi ebrei consideriamo la Shoah come qualcosa di sacro. Ma ciò non significa che sia sempre e comunque dissacrante mettere il sacro in risata” (*La Nazione*, 11 de março de 1999).

a inserção do derrisório. À vista de tudo isso, tornou-se claro como deve ser colocada a questão da produção, aceitação e das polêmicas em torno do filme de Roberto Benigni: *A vida é bela* é produto, também, das profundas mudanças nos padrões socialmente construídos de moralidade e gosto no final do século XX.

Assim, abordar o percurso de elaboração do pensamento e do discurso a respeito do riso e do risível, a partir do período clássico, nos ajudou a localizar o pensamento que criticou e condenou o filme de Roberto Benigni. Ao mesmo tempo, essa construção narrativa sobre a história do riso nos permitiu perceber um movimento de emancipação, a partir do final do século XIX e durante todo o século XX, que permitiu um afrouxamento das antigas regras de comportamento e sentimentos das pessoas em suas relações mútuas. Esse afrouxamento permitiu que o riso pudesse ocupar domínios anteriormente vetados a ele, por exemplo: os assuntos considerados sagrados. O que tudo isso sugere é que a “poética cultural” do final do século XX ofereceu as possibilidades de Roberto Benigni produzir *A vida é bela*. Um filme que narrasse de forma cômica e fabulista o maior horror que a civilização ocidental foi capaz de produzir.

No entanto, vale adicionarmos, para concluir, que a análise, na longa duração, dos diversos sentidos sobre o riso nos forneceu um fio suplementar para compreendermos a aceitação do filme de Roberto Benigni. No esforço de voltar ao passado para buscar os vestígios que nos auxiliaria a compreender a condição contemporânea, ou seja, as condições de possibilidades, acabamos por encontrar o riso preponderante em *A vida é bela*: trata-se do riso polido, decoroso, ou antes, o riso dentro das regras. Delineou-se, então, toda uma configuração na qual, por meio do riso aceitável, construído ao longo do processo civilizador, operou-se as condições que permitiram a aceitação do filme em tela.

Assim, ao narrar o holocausto por meio da preponderância do riso admissível – polido e sutil, *gelân*, característico da *comédia de costumes* e autorizado pelos teóricos clássicos; do riso moderado do bom cristão, autorizado pelos teólogos medievais; do riso decoroso construído pela boa-sociedade durante o processo de formalização que orientava o controle das emoções – *A vida é bela* encontrou respaldo para receber as inúmeras premiações. O próprio Roberto Benigni diante das críticas em relação ao seu riso agressivo e grotesco – *katagelân* –, característico das suas primeiras produções, assumiu, conforme sinalizou a nossa pesquisa, uma mediação em seus últimos trabalhos. Provavelmente, em busca de se constituir enquanto um cineasta aceito e reconhecido no espaço cultural italiano, o cômico toscano



acabou por mediar o seu riso vinculado com o instinto de agressão, expandindo, por outro lado, o refinamento e a polidez da sua comédia.

Talvez, a lição determinante da nossa pesquisa esteja aí: deslocar retrospectivamente o olhar para as redes de sociabilidades estabelecidas pelo criador cultural, bem como fitar os modos de representação metafórica da realidade quanto as regras e costumes de um dado momento, tornou-se um elemento que possibilitou desdobramentos imprevisíveis e vigorosos no processo de tentar perceber as permanências e mudanças no saber-fazer de um criador, da mesma maneira que viabilizou compreender a produção, aceitação e contestação de uma expressão cultural.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas já foi dado o passo que, da memória expurgada, depreendeu o esquecimento. Tanto que o encadeamento – anistia, amnésia – se impõe, sedutor como uma etimologia, evidente como uma assonância, aparentemente necessário. Poderia ser, contudo, que o esquecimento se encontrasse aí rápido demais ou esteja demasiado aí, quando, sob esse nome, pretende-se designar a sombra projetada do político sobre a memória.

(LORAUX, 2017, p. 29)

Havíamos partido de algumas manchetes de jornais que apresentavam a efusiva comemoração de Roberto Benigni ao receber o Oscar. Ao mesmo tempo, as manchetes insinuavam a emergência de um percurso bastante sinuoso e complexo. Esse itinerário tortuoso revelou-se um verdadeiro novelo.

A tentativa de desenrolar esse novelo nos levou muito longe, no tempo e no espaço. Mas só assim era possível encontrar os fios que nos ajudaria a compreender as interdependências construídas na relação entre os acúmulos de conhecimento, que é intergeracional e geracional, e o equilíbrio entre as pulsões e o controle das pulsões estabelecidas no fluxo do tempo, que foram fundamentais para a compreensão da produção e aceitação do filme *A vida é bela*.

Adicionemos, sem embargo, para concluir, um fio suplementar ao filme mais famoso de Roberto Benigni, que esta pesquisa, direta e indiretamente, sempre teve em vista. Sem essa adição, o presente estudo não teria como ser finalizado. Já tivemos a oportunidade de falar da importância de lembrar o evento do holocausto. Mas o problema ainda não está resolvido. Na realidade, nós sabemos o suficiente para levantar, também, a questão da importância do esquecer. A partir deste novo fio, faz-se, necessário, tomar de empréstimo algumas proposições formuladas por Yosef Hayim Yerushalmi (2017):

“Se precisamos tanto lembrar quanto esquecer, onde deveríamos traçar a fronteira? [...] Em que medida temos a necessidade da história? E que tipo de história? De que deveríamos nos lembrar, que poderíamos nos autorizar a esquecer? (YERUSHALMI, 2017, p. 13).

Isso significa reconhecer que o filme de Benigni nos coloca mais uma questão: o problema do saber esquecer, ou antes, do aprender esquecer. A esta altura, poderíamos concluir que a operação do esquecimento é provavelmente tão complexa quanto a operação da

reminiscência. Mas às vezes, como já sugeria Loraux (2017), a decisão de esquecer é muito menos pacífica que o ato de lembrar.

Esse último elemento talvez seja identificável no episódio que envolveu o poeta Frínico e sua tragédia *A tomada de Mileto*. Como visto anteriormente, a tragédia de Frínico representava a tomada da cidade de Mileto pelos Persas. Ao assistir a tragédia, os espectadores no teatro, quase que totalmente, irromperam em lágrimas. Devido a repercussão, a assembleia do povo de Atenas acabou por multar Frínico e sua tragédia. A partir daquele momento, *A tomada de Mileto* foi proibida de ser representada novamente (LORAUX, 2017, p. 31).

As características desse processo, tais como se destacam das análises agora clássicas de Vernant (2009) e Loraux (2017), são a expressão de um objetivo político de evitar qualquer lembrança dos infortúnios que atormentava e gerava conflito aos cidadãos atenienses. O ritual consistia em tentar fechar uma ferida através da interdição da memória, ou seja, tratava-se de um apagamento preventivo. Como relata Loraux,

“Desenha-se então, a imagem de uma escrita totalmente interior, traçada na memória ou no espírito, e, por isso, suscetível, como toda inscrição, de ser apagada; que seja um apagamento benéfico, quando o pensamento, em seu progresso, desembaraça-se de opiniões errôneas, ou que seja nefasto, quando se trata de se esquivar de um duelo todo-poderoso (LORAUX, 2017, p. 37-38).

Esse exemplo nos sugere que os gregos se empenharam em conflitar o não esquecimento de eventos traumáticos. Todo este rito tradicional, de orientação para o esquecimento dos males, pode ser encontrado, também, em *Teogonia: a origem dos deuses*, de Hesíodo. Naquilo que diz respeito à relação dos deuses com a memória, já que as musas detêm o domínio do ser por meio de um poder que é resultante da memória, Hesíodo não negligencia a importância do esquecimento. Em *Teogonia*, a deusa Mnemosine, que personificava a memória, é, também, apresentada por Hesíodo como responsável por fazer os homens esquecer os males e encerrar as aflições:

“Musas olímpides, virgens de Zeus porta-égide. Na Piéria gerou-as, da união do Pai Cronida, Memória rainha nas colinas de Eleutera, para oblvio de males e pausa de aflições. Nove noites teve uniões com ela o sábio Zeus longe dos imortais subindo ao sagrado leito” (HESÍODO, 2005, p. 52).

Essa argumentação de apresentar o não esquecimento como um infortúnio é a mesma lógica que orientou o diálogo entre Orestes e Electra na tragédia *Electra*, de Sófocles:

“Electra: Ouvindo-te falar vem-me à memória a imensidade de meu infortúnio indisfarçável e nunca esquecido...”

Orestes: São óbvios teus motivos; no momento propício serão rememorados esses fatos tristes (SÓFOCLES, 2004, p. 116).

A consideração que podemos extrair, uma vez mais, dessas passagens é o esforço dos gregos em apresentar o esquecimento dos males como um antídoto para curar as dores. Porém, a análise da conjuntura moderna tem ilustrado esse ponto de maneira particularmente diferente. Quando Hartog proclama: “O patrimônio é agora o que define o que somos hoje. O movimento de patrimonialização, esse imperativo, tomado ele próprio na “aura” do dever de memória, permanecerá um traço distintivo do momento que vivemos ou acabamos de viver” (HARTOG, 2015, p. 238), a lembrança, incluindo a recordação dos infortúnios, encontra-se como um meio para a “normalização” pessoal e histórica. Pelo controle do passado traumático, frequentemente evocado, a reminiscência dos infortúnios se transforma no contraveneno de um passado litigioso.

Esse deslocamento de perspectiva, aparentemente tão valorizado nos tempos hodiernos, não surgiu, todavia, em um dia, como tampouco é uma novidade particular. De certa forma, poucos laços causais parecem mais transparentes da fundação dessa tradição de pensamento que a Torá e a Bíblia (YERUSHALMI, 2017).

Na leitura proposta por Yerushalmi, a Torá abria uma possibilidade de fugir à interdição da memória proposta pelos gregos. Em princípio, o estudo da Torá em seus próprios termos abria a possibilidade de não mais condenar a rememoração de angústias, mas considerar a própria experiência da tradição judaica, enquanto bons receptores e excelentes transmissores, para, por meio da rememoração, inclusive de eventos traumáticos, inspirar e manter o povo judeu unido.

A preocupação dos fundadores do judaísmo com o esquecimento está definida, também, na seguinte passagem:

“Quando nossos mestres adentraram o Vinhedo de Yabneh, eles disseram: a Torá está destinada a ser esquecida em Israel, como está escrito [Amos, VIII, 11]: virão os dias, sou eu, o Senhor Deus quem vos fala, em que enviarei a fome àquela terra. Não apenas a fome de pão ou a sede de água, mas a fome e a sede da palavra” (Talmude Babilônico, Tratado *Shabbat*, 138 a. In: YERUSHALMI, 2017, p. 18).

A necessidade, afirmada por Yerushalmi (2017, p. 18), de compreender essa passagem é coerente com a constituição da tradição judaica: o “Vinhedo de Yabneh” faz referência à academia criada pelo rabino Yochanan ben Zakkai concomitante a destruição do Segundo Templo pelos romanos. Esse templo constituía-se como o “lugar de memória” do povo judeu.

Daí a conseqüente referência a Yabneh. Para entender o sentido da passagem supracitada era preciso devolvê-la ao universo cultural da comunidade judaica: Yabneh traduzia a tentativa de defesa do povo judaico contra o esquecimento. Nessa perspectiva geral de compreensão do combate ao esquecimento, as passagens da Bíblia sobre o olvidamento torna-se um eixo central de análise, pela posição que essa ocupa na constituição do pensamento ocidental.

Na Bíblia, o ato de esquecer, especialmente olvidar os favores de Deus, está definido como uma conduta negativa. Geralmente ele está associado a ingratidão. Um breve exemplo talvez ajude a deixar mais clara essa afirmação. Em Deuteronômio 8, podemos observar a exortação a ter em memória os benefícios do senhor:

Recordar-te-ás de todo o caminho pelo qual o SENHOR, teu Deus, te guiou no deserto estes quarenta anos, para te humilhar, para te provar, para saber o que estava no teu coração, se guardarias ou não os seus mandamentos. Guarda-te não te esqueças do Senhor, teu Deus, não cumprindo os seus mandamentos, os seus juízos e os seus estatutos, que hoje te ordeno; se eleve o teu coração, e te esqueças do SENHOR, teu Deus, que te tirou da terra do Egito, da casa da servidão; [...] Se te esqueceres do SENHOR, teu Deus, e andares após outros deuses, e os servires, e os adorares, protesto, hoje, contra vós outros que perecereis (DEUTERONÓMIO 8, 2, 11, 14, 19).

O conteúdo dessa passagem é de fato simbólico e não se detêm apenas na sua peculiar cosmogonia. Com seu forte ensinamento canônico, a Bíblia deu suas formas às concepções ocidentais de transmitir episódios julgados exemplares ou edificantes, sejam eles exultantes ou traumáticos.

É claro que essa orientação para uma vocação memorialística não deu lugar a uma obliteração homogênea e consensual do esquecimento. No entanto, é alicerçado nessa condição de existência na sociedade moderna que hoje, como afirma Gianni Vattino (2017, p. 105), construiu-se uma leitura positiva do excesso de memória.

Um efeito importante desse processo é que o holocausto passou a ser rotineiramente evocado. Ser lembrado, para não ser repetido, passou a ser a norma discursiva em torno do extermínio judaico. Talvez, por se manter em estreita ligação com a poética cultural da época,

que é cada vez mais impositiva, Benigni explicou, em entrevista a Vanina Pezzetti (2001), o seu desejo em querer que as pessoas pensassem sobre a *Shoah*: “ Nós nunca devemos esquecer e eu não quero que isso se torne um slogan de propaganda. Nós devemos “não esquecer”, como se “não esquecer” fosse dito agora pela primeira vez”<sup>291</sup>.

Contudo, apesar de se manter ligada aos mecanismos da época da produção, a narrativa cinematográfica *A vida é bela*, dentro de um sistema muito vasto de códigos múltiplos, deu extensão a um problema pouco colocado nos tempos modernos: o problema do saber esquecer.

Ao narrar de forma risível o holocausto, mesmo que circunscrito ao riso polido e decoroso, *A vida é bela* sugere, também, a destruição de uma memória de marcas. Aqui isso é exemplificado por um “devir-criança”<sup>292</sup>. Devir, porque implica que a vida é movimento, e, criança, porque vê nela uma força plástica do esquecimento. Não por acaso, *A vida é bela* se encerra com a inocência de Giosué preservada e essa criança viva.

Assim, concluiremos o nosso trabalho, cientes que esta produção e reconhecimento é tributário dos valores que ele está imerso. Não nos furtaremos, portanto, de explicar, que a película foi produzida seguindo padrões estabelecidos e transmitidos pela configuração social que o ajudou a produzir. Ao mesmo tempo, sua aprovação ou reprovação dependeu, dentre outras coisas, dos valores religiosos, éticos, morais, sociais, econômicos, políticos e culturais do seu tempo, aliando o riso ao direito do esquecimento.

Preso as teias do seu tempo, do qual jamais se poderia fugir, Benigni nos trouxe a agonia do seu tempo, a disputa narrativa da permissão de sua fala, do argumento retórico sobre sua linguagem. Falar do riso, ou antes, do seu endereçamento, equivale a propor a seriedade de atuações persuasivas sobre um assunto extremamente sério. Benigni respeitou essa narrativa traumática, ao nos trazer a experiência apontada para um fim vital, inegável e irrevogável. A criança sobreviveu pela astúcia de um pai em que o amor perdeu espaço para o raciocínio lógico de prolongar uma vida fadada a morte. A pergunta que posso fazer, sem mais, é: Quem riu? Ou antes, quem ajudou a desfazer a imagem de um novelo capaz de propor uma norma?

---

<sup>291</sup> We must never forget and I don't want this to become an advertising slogan. We must “not forget” as if that “not forget” was being said now for the first time” (PEZZETTI, 2001, p. 153). O conceito de devir não significa assemelhar-se a uma criança, mas se avizinhar da sua força plástica do esquecimento.

<sup>292</sup> Termo de inspiração deleuziana desenvolvido em *Mil platôs*, vol. 4.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: **Prismas**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ALBANO, Lucilla; FARINELLI, Gian Luca. **Giuseppe Bertolucci**: il cinema probabilmente. Film, documentari, testimonianze. Bologna: Cineteca Bologna, 2015.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível: na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia: inferno**. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2017.

AMBROGI, Silvano. **Quando Benigni rompe il vídeo**. Torino: Edizioni ERI Rai, 1992.

AMIS, Martin. **A Zona de Interesse**. Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

APOLLONIO, Mario. **Storia Della Commedia Dell'arte**. Roma: Edizioni Augustea, 1930.

ARAGOZZINI, Adriano. *Enciclopedia del Festival di Sanremo. Quarant'anni di musica e costume*. Milano: Rusconi, 1990.

ARENDT, Hannah. A Crise da Cultura: sua importância social e política. In: **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornhein. (Os pensadores, vol. 2). São Paulo: Nova Cultural, 1991.

\_\_\_\_\_. **Poética**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

BAIARDI, Martta. Persecuzioni antiebraiche a Firenze: razzie, arresti, delazioni. In: **Ebrei in Toscana tra occupazione tedesca e RSI**. Roma: Carocci-Regione Toscana, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

BALDUINI, Consuelo. **Miracolo e Boom**: l'Italia dal dopoguerra al boom economico nell'opera di Cesare Zavattini. Regio Emilia: Aliberti Editore, 2013.

BALDWIN, Peter. **Reworking The Past. Hitler, the hooocaust, and the historians' debate**. Boston: Beacon Press, 1990.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Holocausto**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BARTHES, Roland. **Leçon**. Paris: Seuil, 1978.

BARTOV, Omar; GROSSMANN, Atina; NOLAN, Mary. **Crimes de Guerra: culpa e negação no século XX**. Tradução de Renato Rezende. Rio de Janeiro: Difel, 2005.

BENCISTÀ, Alessandro. **I bernescanti**. Firenze: Edizioni Polistampa, 1994.

BENIGNI, Roberto; BERTOLUCCI, *Giuseppe*. **Berlinguer ti voglio bene, Tutto Benigni e Cioni Mario di Gaspare Fu Giulia**. Roma-Napoli: Edizioni Theoria, 1992.

BENIGNI, Roberto; BERTOLUCCI, Giuseppe; TROISI, Massimo. **Non ci resta che piangere**. Milano: Mondadori, 1994.

BENIGNI, Roberto; CERAMI, Vincenzo. **La vita è bella**. Torino: Einaudi, 1998.

\_\_\_\_\_. **A Vida é Bela: roteiro**. Tradução de Manuel Olívio. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henry. **O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERTOLUCCI, Giuseppe. **Cosedadire**. Milano: Bompiani, 2011.

BIDUSSA, David. **Il mito del bravo italiano**. Milano: Il Saggiatore, 1994.

BORSATTI, Cristina. **Roberto Benigni**. Milano: Editrice Il Castoro, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

\_\_\_\_\_. **O Senso Prático**. Tradução de Maria Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011.

BREMMER, Jan. Piadas, comediógrafos e livros de piadas na cultura grega antiga. In: **Uma história cultural do humor**. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

BURKE, Peter. Fronteiras do cômico nos primórdios da Itália moderna. In: **Uma história cultural do humor**. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

CALABRESE, Omar. Due parole dedicate a Roberto. In: MARTINELLI, Massimo; NASSINI, Carla; WETZL, Fulvio. **Benigni Roberto di Luigi fu Remigio**. Milano: Leonardo Arte, 1997.



CARLOS, Cássio Starling. **Tempos Modernos**. Coleção Folha Charles Chaplin; v.3. São Paulo: Folha de São Paulo, 2012.

\_\_\_\_\_. **O Garoto**. Coleção Folha Charles Chaplin; v.4. São Paulo: Folha de São Paulo, 2012.

CATALANO, Franco. **L'Italia dalla Dittatura alla Democrazia (1919-1948)**. Vol. 2. Milano: Feltrinelli, 1972.

CELLI, Carlo. **The divine comic: the cinema of Roberto Benigni**. Lanhan, Maryland, and London: The Scarecrow Press, Inc, 2001.

CHABOD, Federico. **L'Italia Contemporanea (1918-1948)**. Turim: Einaudi, 1977.

CÍCERO, Marco Túlio. **Diálogos del orador**. Tradução para o espanhol de Marcelino Menéndez Pelayo. Coleção Obras Completas. Tomo II. Madrid: Imprenta Central, 1880.

COSENTINO, Andrea. **La Scena Dell'Osceno: alle radici della drammaturgia de Roberto Benigni**. Roma: Odradek Edizioni, 1998.

CRAINZ, Guido. **Storia del Miracolo Italiano: culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta**. Roma: Donzelli, 2005.

CRISÓSTOMO, São João. **Comentário às Cartas de São Paulo**. 3 volumes. São Paulo: PAULUS, Editora, 2013.

D'ALÉSSIO, M.B.M. **Memória: Leituras de M. Halbwachs e P. Nora**. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v.1, n.25, p. 97-107, 1994.]

DE FELICE, Renzo. **Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo**. Torini: Einaudi, 1993.

DEL BOCA, Angelo. **La guerra s'Abissinia (1935-1941)**. Milano: Feltrinelli, 1965.

\_\_\_\_\_. **Italiani, brava gente? Le pagine buie della mostra storia nel racconto "del più illustre fra gli storici del colonialismo italiano"**. Vicenza: Beat, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem –Tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

DEUTERONÔMIO. In: **A Bíblia da mulher**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri: Editora SBB, 2009.

DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o comediante**. Tradução de Marilena de Souza Chauí e J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Versão Digital).

DI FIORE, Gigi. **I vinti del Risorgimento: storia e storie di chi combatté per i Borbone di Napoli.** Torino: UTET, 2004.

DI SANTE, Constantino. **Italiani senza onore. I crimini in Jugoslavia e i processi negati, 1941-1951.** Verona: Ombre Corte, 2005.

DWORK, Debórah; PELT, Robert Jan Van. **Holocausto: uma história.** Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

ECO, Umberto. **Os Limites da Interpretação.** 2ª ed. São Paulo Perspectiva, 2004.

ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. **A busca da excitação.** Tradução de Maria Manuela Almeida e Silva. Lisboa: Difel, 1992.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

\_\_\_\_\_. **Mozart: sociologia de um gênio.** Tradução de Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

\_\_\_\_\_. **Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. **Sobre o tempo.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte.** Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. **Norbert Elias por ele mesmo.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001 (a).

\_\_\_\_\_. **Teoria simbólica.** Tradução de Paulo Valverde. Oeiras: Celta, 2002.

\_\_\_\_\_. **Introdução à sociologia.** Tradução de Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2008.

\_\_\_\_\_. **O processo civilizador.** Uma história dos costumes. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

EVANS, Richard J. **Lying About Hitler: history, holocaust, and the David Irving trial.** New York: Basic Books, 2001.

FABRIS, Annateresa. **Futurismo: uma poética da modernidade.** São Paulo: Perspectiva: Edusc, 1987.

\_\_\_\_\_. **O Futurismo Paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil.** São Paulo: Perspectiva: Edusc, 1994.

FABRIS, Mariarosaria. **O Neo-realismo Cinematográfico italiano: uma leitura.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

FERRONE, Siro. **La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)**. Torino: Einaudi, 2014.

FOA, Vittorio. **Questo novecento**. Torino: Einaudi, 1996.

FOCARDI, Filippo. **I crimini impuniti dei "bravi italiani"**. In: Revista Storia Contemporanea, n. 2, 2005.

\_\_\_\_\_. **Il cativo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale**. Bari: Editori Laterza, 2013.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média: o nascimento do ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

FREUD, Sigmund. **Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIEDLÄNDER, Saul. **A Alemanha Nazista e os Judeus, volume I: os anos de perseguição, 1933-1939**. Tradução de Fany Kon. São Paulo: Perspectiva, 2012. (a)

\_\_\_\_\_. **A Alemanha Nazista e os Judeus, volume II: os anos de extermínio, 1939-1945**. Tradução de Fany Kon. São Paulo: Perspectiva, 2012. (b)

FURET, François. Prefácio: O Sistema Conceptual da Democracia na América, Bibliografia e Cronologia. In: **A Democracia na América: Leis e Costumes de Certas Leis e Certos Costumes Políticos que Foram Naturalmente Sugeridos aos Americanos por seu Estado Social Democrático**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GIACOVELLI, Enrico. **C'era una volta la Commedia all'Italiana. La storia, i luoghi, gli attori, i film**. Roma: Gremese, 2015.

GIANNACHI, G; KAYE, N. Staging the post-Avantt-Garde. In: **Italian Experimental Performance artistiche**. Bern: Peter Lang European Academic Publishers, 2002.

GIRALDI, Massimo. **Giuseppe Bertolucci. Il castore cinema**. Milano: Editroce Il Castore, 2000.

GIUSTI, Marco. **Roberto Benigni E L'alluce Fu: Monologhi & Gag**. Torini: Giulio Einaudi Editore s.p.a, 1996.

GRAF, Fritz. Cícero, Plauto e o riso romano. In: **Uma história cultural do humor**. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

GREENBLATT, Stephen; GALLAGHER Catherine. **A prática do novo historicismo**. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. Bauru: EDUSC, 2005.

GRIFFITHS, Anthony J. F. et al. **Introdução à genética**. Tradução de Paulo Armando Motta. Rio de Janeiro: Editoda Guanabara Koogan, 2002.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. Pantomima: arte de expressar sem palavras. In: **Tempos Modernos**. Coleção Folha Charles Chaplin; v.1. São Paulo: Folha de São Paulo, 2012.

GUREVICH, Aaron. Bakhtin e sua teoria do carnaval. In: **Uma história cultural do humor**. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2005.

HITLER, Adolf. **Minha Luta – Mein Kampf**. Tradução de Klaus Von Puchen. São Paulo: Centauro, 2016.

HOBBS, Thomas. **Leviatã**. Ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil. Tradução de João Paulo Monteiro, Maria Beatriz Nizza da Silva e Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOBSBAWN, Eric. **A Era dos Extremos**: o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORÁCIO. **Sátiras**. Tradução de Antônio Luís Seabra. São Paulo: EDIPRO, 2011.

HUMPHREYS, Richard. **Futurismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ISNENGHI, Mario. **Le guerre degli italiani. Parole, immagini, ricordi (1849-1945)**. Milano: Mondadori, 1989.

\_\_\_\_\_. **Breve storia d'Italia ad uso dei perplessi (e non)**. Bari: Gius. Laterza & Figli, 2012.

JANNUZZI, Giovanni. **Breve historia de Italia**. Buenos Aires: Letemendía, 2007.

JONAS, Hans. **O Princípio Responsabilidade**: ensaio de uma ética para uma civilização tecnológica. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2006.

JUDT, Tony. The Past is another Country: Myth and Memory in Postwar Europe. In: **The politics of Retribution in Europe. World War II and its Aftermath**. Princeton: Princeton University Press, 2000.

KERSHAW, Ian. **Hitler**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KEZICH, Giovanni. **I Poetti Contadini**: introduzione all'ottava rima popolare: immaginario poetico: immaginario poetico e paesaggio sociale. Roma: Bulzoni Editore, 1986.

KONDER, Leandro. **Introdução ao Fascismo**. – 2 edição – São Paulo: Expressão Popular, 2009.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUG-Rio, 2006.

LAUDE, Silvia de. **Petrolio: Pier Paolo Pasolini**. Milano: Mondadori Libri, 2016.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.

\_\_\_\_\_. O riso na Idade Média. In: **Uma história cultural do humor**. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

LEOPARDI, Giacomo. **Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani**. Milano: Rizzoli, 1998.

LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Luiz Costa. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LORAUX, Nicole. Da anistia e seu contrário. In: **Usos do esquecimento**. Tradução de Eduardo Alves Rodrigues e Renata Chrystina Bianchi de Barros. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

MAIDA, Bruno. **La Shoah dei bambini. La persecuzione dell'infanzia hebraica in Italia, 1938-1945**. Torino: Einaudi, 2013.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2005.

MARTINELLI, Massimo. Um uomo ed una lampadina. In: MARTINELLI, Massimo; NASSINI, Carla; WETZL, Fulvio. **Benigni Roberto di Luigi fu Remigio**. Milano: Leonardo Arte, 1997.

MARX, K e Engels, F. **O Manifesto do Partido Comunista**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**: a catarse na comédia. São Paulo: Perspectiva/ Salvador: Fundação Gregório de Matos, 2008.

MENDES, Euclides Santos. **(Cadernos do Procine)**. No prelo.

MENEZES, Edmilson. História universal e providência em Bossuet. In: **História e providência: Bossuet, Vico e Rousseau**. *Textos e estudos*. Ilhéus: Editus, 2006.

MERCURI, L. **Guerra Psicologica. La propaganda anglo-americana in Italia 1942-1946.** Roma: Archivio Trimestale, 1983.

MININNI, Francesco. *Le tematiche religiose nei film di Benigni: dai dubbi esistenziali di Cioni Mario al "Padre nostro" nell'ospedale di Bagdad.* In: BELLANDI, Andre; MININNI, Francesco. **Roberto Benigni. Da Berlinguer ti voglio bene alla Divina Commedia: il percorso di un comico che si interroga su Dio.** Firenze: Societa Editrice Fiorentimna, 2011.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio.** Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NASSINI, Carla. Benigni Roberto di Luigi fu Remigio. In: MARTINELLI, Massimo; NASSINI, Carla; WETZL, Fulvio. **Benigni Roberto di Luigi fu Remigio.** Milano: Leonardo Arte, 1997.

NELLO, Paolo. **Um fedele disobbediente, Dino Grandi. Da palazzo Chigi al 25 luglio.** Bologna: Il Mulino, 1993.

NENNI, Pietro. **Vento del Nord.** Torino: Einaudi, 1978.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **A gaia ciência.** Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2006.

NORA, Pierre. **Entre a Memória e a História: a problemática dos lugares.** Projeto História, nº 10, p. 7-28, dez. 1993.

PAMPILI, Clara Tosi. L'artista e artigiano: Danilo Donati e Piero Farani in **Danilo Donati e la sartoria Farani, Trame di Cinema: costumi dai film di Citti, Faenza, Fellini, Lattuada, Pasolini e Zeffirelli.** Roma: Silvana Editoriale Spa, 2014.

PARIGI, Stefania. **Roberto Benigni.** Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.

\_\_\_\_\_. **Pier Paolo Pasolini: Accattone.** Torino: Lindau s.r.l., 2008.

PELT, Robert Jan Van. **The Case for Auschwitz: evidence from the Irving trial.** Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2002.

PEZZETTI, Vanina. Benigni on La Vita è Bella. In: **The Divine Comic.** Lanhan, Maryland, and London: The Scarecrow Press, Inc, 2001.

PIOVANI, Nicola. **La musica è pericolosa.** Milano: Rizzoli, 2014.

PLATÃO. **A República de Platão.** Tradução de L. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PULEO, Matilde. L'Esperience Circense. In: **Benigni Roberto di Luigi fu Remigio.** Milano: Leonardo Arte, 1997.

QUINTILIANO, Marco Fabio. **Instituciones oratória.** Tradução para o espanhol de Ignacio Rodríguez e e Pedro Sandier. 2 volumes. Madrid: Páez y Compañía, 1916.

REES, Laurence. **Stálin, os Nazistas e o Ocidente:** a segunda guerra mundial entre quatro paredes. Tradução de Luís Fragoso. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

\_\_\_\_\_. **O Carisma de Adolf Hitler:** o homem que conduziu milhões ao abismo. Tradução de Alice Klesck. Rio de Janeiro: LeYa, 2013.

RENAN, Ernest. **Che cos'è una nazione?.** Roma: Donzelli, 2004.

REPETTO, Monica; TAGLIABUE, Carlo. **La vita è bella? Il cinema italiano alla fine degli anni Novanta e il suo pubblico.** Milano: Il Castoro, 2000.

REVELLI, Nuto. **Mai Tardi. Diario di um alpino in Russia.** Torino: Einaudi, 2001.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Tradução de Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROODENBURG, Herman. A conversa agradável: civilidade e piadas na Holanda seiscentista. In: **Uma história cultural do humor.** Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHOPENHUAER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação.** Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

SMITH, A. **A Riqueza das Nações:** investigação sobre sua natureza e suas causas. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

SÓFOCLES et al. **Electra.** Coleção Tragédia Grega. Vol. IV. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

SPIEGELMAN, Art. **Maus.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SULLAM, Simon Levis. **I carnefici italiani. Scene dal genocídio ebrei, 1943-1945.** Milano: Feltrinelli, 2015.

TEIXEIRA, Ivan. Poética Cultural: Literatura & História. In: **Politeia: História e Sociedade.** Vitória da Conquista, v. 06, n. 01, p. 31-56, 2006.

THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros:** uma crítica ao pensamento de Althusser. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1978.

TOCQUEVILLE, Alexis de. **A Democracia na América: leis e costumes de certas leis e certos costumes políticos que foram naturalmente sugeridos aos americanos por seu estado social democrático.** Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

TOSCHI, Paolo. **Le origini del teatro italiano.** Turim: Einaudi, 1955.

VAZZAZ, Igor. **Cioni Mario...di Bertolucci-Benigni per Roberto Benigni.** Pisa: Edizioni ETS, 2017.

VEO, Ettore. **Trattoria nostra.** Milano, 1929.

VERBERCKMOES, Johan. O cômico e a Contra-reforma na Holanda espanhola. In: **Uma história cultural do humor.** Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre mito e política.** Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

VIGANÒ, Aldo. **Storia del cinema: commedia italiana in cento film.** Genova: Le Mani, 1998.

VITTORINI, Elio. **Uomini e no.** Milano: Mondadori, 1983.

WETZL, Fulvio. Il briccone divino. In: MARTINELLI, Massimo; NASSINI, Carla; WETZL, Fulvio. **Benigni Roberto di Luigi fu Remigio.** Milano: Leonardo Arte, 1997.

WHITE, Hayden. Enredo e verdade na escrita da história. In: **A história escrita: teoria e história da historiografia.** São Paulo: Contexto, 2006.

WOUTERS, Cas. **Como continuaram os processos civilizadores:** rumo a uma informalização dos comportamentos e a uma personalidade de terceira natureza. In: Revista Sociedade e Estado. Tradução de Thamires Castelar e Bruno Gontyjo. Volume 27, Número 3 - Setembro/Dezembro, Brasília, 2012

XENOFONTE. **Ciropedia. A educação de Ciro.** Tradução de João Félix Pereira. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 2013. (Versão Digital).

YERUSHALMI, Yosef Hayim. Reflexões sobre o esquecimento. In: **Usos do esquecimento.** Tradução de Eduardo Alves Rodrigues e Renata Chrystina Bianchi de Barros. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

## Sites

AGUIAR, Gilson. *Central do Brasil x A vida é bela, dois momentos e uma injustiça.* Disponível em: <http://gilsonaguiar.com.br/noticia/mostrar/id/3237/fim+de+semana+lendo+++vendo+e+ouvindo+central+do+brasil+x+a+vida+e+bela+++dois+momentos+e+uma+injustica.html>. Acesso em: 20 maio 2016.



AQUINO, São Tomás. *Suma teológica*. Tradução de Alexandre Correia. Disponível em: <<http://alexandriacatolica.blogspot.com>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

BARATTI, Alessandra. *Biografia e Filmografia de Roberto Benigni*. In: Seminário de Cinema Italiano. a. a. 2006-2007. Tradução de Kátia Silva. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2006. Disponível em: <[http://www.iiclisbona.esteri.it/II\\_Lisbona/Menu/Imparare\\_Italiano/I\\_corsi\\_di\\_lingua/Calendario/Cinema/Curso+de+Cinema++Downloads.htm](http://www.iiclisbona.esteri.it/II_Lisbona/Menu/Imparare_Italiano/I_corsi_di_lingua/Calendario/Cinema/Curso+de+Cinema++Downloads.htm)>. Acesso em: 09 set. 2016.

CAVALCANTI, Paulo. *Jerry lewis deixou filme inédito e “maldito” sobre o holocausto*. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/jerry-lewis-deixou-filme-inedito-e-maldito-sobre-o-holocausto/>>. Acesso em 14 fev. 2018.

CELLI, Carlo. *Roberto Benigni and the Cioni Mario di Gaspare fu Giulia Monologue*. In: Revista Itálica. Columbus, Vol. 77, n. 2, Summer, 2000, pp. 171-186. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/480197>>. Acesso em 02 set. 2016.

\_\_\_\_\_. *The Representation of Evil in Roberto Benigni's Life is Beautiful*. In: JPF&T – Journal os Popular Film and Television. London, 2010. Disponível em: <[file:///C:/Users/PC/Downloads/The%20Representation%20of%20Evil%20in%20Roberto%20Benigni's%20Life%20Is%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/PC/Downloads/The%20Representation%20of%20Evil%20in%20Roberto%20Benigni's%20Life%20Is%20(1).pdf)>. Acesso em 20 dez. 2016.

Entrevista de Martin Amis, concedida ao jornal El país. Disponível em: <[http://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/20/cultura/1442765518\\_101973.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/20/cultura/1442765518_101973.html)>. Acesso em: 13 mar. 2017.

FARIAS, Edson. *Memória, saber incorporado e linguagem no esquema de Norbert Elias!*. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE. V. 15, n. 1, pp. 167-215. Disponível em: <<http://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/Downloads/235339-108481-PB.pdf>>. Acesso em: 03 nov. 2016.

GHIAT, Ruth Bem. *The Secret Histories of Roberto Benigni's Life is Beautiful*. In: *The Yale Journal os Criticism*, Volume 14, Number 1, Spring 2001, pp. 253-266. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/article/36867>>. Acesso em: 15 maio 2016.

KEHL, Maria Rita. *Um jogo macabro*. Disponível em: <[www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs07039914.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs07039914.htm)>. Acesso em: 07 jan. 2015.

MARCUSE, Herbert. *Poesia lírica após Auschwitz*. Tradução de Luis Gustavo Guadalupe Silveira. Revista. doc., n° 7 – janeiro/junho de 2009 (p. 149-159). Disponível em: <[http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie12/RevLitAut\\_art05.pdf](http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie12/RevLitAut_art05.pdf)>.. Acesso em: 27 mar. 2017.

SILVA, Lajosy. *Historicidade, Representação e Sexualidade: uma leitura crítica das contradições do teatro contemporâneo em Bent de Martin Sherman e Amor e Restos Humanos de Brad Fraser*. USP: São Paulo, 2007. (Tese de Doutorado). Disponível em: <[file:///C:/Users/PC/Downloads/TESE\\_LAJOSY\\_SILVA%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/PC/Downloads/TESE_LAJOSY_SILVA%20(1).pdf)>. Acesso em: 02 fev. 2017.

SILVEIRA, João Vitor. *Polêmica comédia envolvendo o Holocausto, estrelada por Jerry Lewis, será lançada (daqui a 10 anos)*. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-115139/>>. Acesso em 05 jun. 2016.

Transcrição do roteiro do filme *Berlinguer ti voglio bene*. Disponível em: <<http://www.geocities.ws/anjaqantina/berlinguer.html>>. Acesso em 18 maio 2017.

### Referências Audiovisuais

*Accattone*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália. 1961. 96 minutos. P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VZoyJvqpW0o>>.

*Aniquilados Pelo Nazismo: Os sobreviventes (episódio 6)*. Direção: Willian Karel e Blanche Finger. Produção: Pawel Rozenberg e Céline Nusse. Documentário. França. 2015. Colorido e P&B. Versão em português para National Geographic.

*Berlinguer ti voglio bene*. Direção: Giuseppe Bertolucci. Itália. 1977. 95 minutos. Colorido. DVD.

*Cari fottutissimi amici*. Direção: Mario Monice. Itália. 1994. 118 minutos. Colorido.

*Chiedo asilo*. Direção: Marco Ferreri. Itália/França. 1979. 107 minutos. Colorido. DVD.

*Germania anno zero*. Direção: Roberto Rossellini. Itália/França/Alemanha. 1948. 72 minutos. P&B.

*Humanidade: A história de todos nós - A peste (episódio 5)*. Direção: Hugh Ballantyne e Dan Clifton. Produção: Nutopia. Documentário. África do Sul. Colorido. 2012. Versão em português para The History Channel.

*Il minestrone*. Direção: Sergio Citti. Itália. 1981. 104 minutos. Colorido. DVD.

*Il pap'occhio*. Direção: Renzo Arbore. Itália. 1980. 92 minutos. Colorido. DVD.

*Italiani brava gente*. Direção: Giuseppe de Santis. Itália/URSS. 1965. 146 minutos. P&B.

*La vita è bella*. Direção: Roberto Benigni. Itália. 1997. 115 minutos. Colorido. DVD.

*La dolce vita*. Direção: Federico Fellini. Itália/França. 1960. 175 min. P&B. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=EVZe7Ym\\_y3c&pbjreload=10](https://www.youtube.com/watch?v=EVZe7Ym_y3c&pbjreload=10)>.

*Le notti di Cabiria*. Direção: Federico Fellini. Itália. 1957. 110 minutos. P&B.

*Letti selvaggi*. Direção: Luigo Zampa. Itália/Espanha. 1979. 106 minutos. Colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZFkHLoGaMvI>>.

*L'albero degli zoccoli*. Direção: Ermanno Olmi. Itália/França. 1978. 186 minutos. Colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hTWhPfUmn1k>>.

*Mamma Roma*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália. 1962. 106 minutos. P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yNbE5X2jmJ8>>.

*Novecento*. Direção: Bernardo Bertolucci. Itália/França. 1976. 162 minutos. Colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yTXp-VA5YsA>>.

*O Apocalipse Nazista: de Adolf a Hitler*. Direção: Isabelle Clarke e Daniel Costelle. Produção: CC&C Clarke Costelle & Cie. Documentário. França. 2011. Colorido e P&B. 45 min. Versão em português para National Geographic. Tradução de Liana Souza.

*O Capitão Corelli*. Direção: Jonh Madden. EUA. 2001. 124 Minutos. Colorido. DVD.

*O Garoto*. Direção: Charles Chaplin. EUA. 1921. 50 minutos. P&B. DVD.

*O Grande Ditador*. Direção: Charles Chaplin. EUA. 1940. 120 minutos. P&B. DVD.

*Onda libera*. Direção: Beppe Recchia. Itália. 1976. Vol. 1. 67 minutos. Colorido. DVD.

*Onda libera*. Direção: Beppe Recchia. Itália. 1976. Vol. 2. 59 minutos. Colorido. DVD.

*Onda libera*. Direção: Beppe Recchia. Itália. 1976. Vol. 3. 56 minutos. Colorido. DVD.

*Onda libera*. Direção: Beppe Recchia. Itália. 1976. Vol. 4. 57 minutos. Colorido. DVD.

*O Porteiro da Noite*. Direção: Liliana Cavani. Itália. 1974. 118 minutos. Colorido.

*Rocco i suoi fratelli*. Direção: Luchino Visconti. Itália. 1960. 177 minutos. P&B.

*Roma città aperta*. Direção: Roberto Rossellini. Itália. 1945. 100 minutos. P&B.

*Padre padrone*. Direção: Paolo e Vittorio Taviani. Itália. 1977. 114 minutos. Colorido.

*Paisà*. Direção: Roberto Rossellini. Itália. 1946. 125 minutos. P&B.

*Tempos Modernos*. Direção: Charles Chaplin. EUA. 1936. 83 minutos. P&B. dvd.

*Terceiro Reich: A ascensão*. Direção: Seth Skundrick. Produção: New Animal Productions. Documentário. Colorido e P&B. 2010. 105 min. Versão em português para The History Channel.

*Trem da Vida*. Direção: Radu Mihaileanu. França/Bélgica/Romênia/Holanda/Israel. 1998. 103 minutos. Colorido.

*Tu mi turbi*. Direção: Roberto Benigni. Itália. 1983. 85 minutos. Colorido. DVD.

*Tutti a casa*. Direção de Luigi Comencini. Itália. 1960. 120 minutos. P&B.

*TuttoBenigni*. Direção: Roberto Benigni. Itália. 1996. 90 minutos. Colorido. DVD.

*Um dia em Auschwitz: a história da sobrevivente Kitty Hart-Moxon*. Direção: Steve Purcell. Produção: Leslie Wilson (USC Shoah Foundation). Documentário. Estados Unidos. 2015. Colorido. 50 min. Versão em português para Discovery.

*Vita di Cioni*. Direção: Giuseppe Bertolucci. Itália. 1978. 93 minutos. Colorido. DVD.

### **Revistas e jornais**

*Corriere della sera*. 22 de agosto de 1964.

*Corriere della sera*, 01 de fevereiro de 1975.

*Corriere della sera*. 07 de janeiro de 1998.

*Corriere della sera*. 27 de dezembro de 1998.

*Corriere della sera*. 10 de março de 1999.

*Corriere della sera*. 24 de março de 1999.

*Corriere della Sera*. 27 de março de 1999.

*Corriere della sera*. 30 de março de 1999.

*Corriere della sera*. 04 de maio de 1999.

*Corriere della Sera*. 06 de julho de 2000.

*Folha de São Paulo*. 07 de março de 1999.

*Il Manifesto*. 17 de outubro de 1997.

*Il Manifesto*. 10 de janeiro de 1998.

*Il Mattino*. 09 de janeiro de 1998.

*Il Mattino*. 22 de março de 1999.

*Il Mattino*. 23 de março de 1999.

*Il Mattino*. 24 de março de 1999.

*Il Mattino*. 15 de setembro de 1999.

*Il Tempo*. 28 de janeiro de 1981.

*Il Tempo*. 17 de dezembro de 1997.

*Il Tempo*. 10 de março de 1998.

*Il Tempo*. 01 de novembro de 1998.

*Il Tempo*. 24 de março de 1999.

*La Gazzetta del Mezzogiorno*. 20 de dezembro de 1997.

*La Gazzetta del Mezzogiorno*. 03 de janeiro de 1998.

*La Gazzetta del Mezzogiorno*. 23 de março de 1999.

*La Gazzetta del Mezzogiorno*. 4 de junho de 1999.

*La Nazione*. 03 de novembro de 1998.

*La Nazione*. 17 de fevereiro de 1999.

*La Nazione*. 19 de março de 1999.

*La Nazione*. 24 de março de 1999.

*La Repubblica*. 28 de novembro de 1986.

*La Repubblica*. 10 de dezembro de 1997.

*La Repubblica*. 16 de dezembro de 1997.

*La Repubblica*. 07 de novembro de 1998.

*La Repubblica*. 12 de janeiro de 1999.

*La Repubblica*. 24 de março de 1999.

*La Repubblica*. 19 de novembro de 1999.

*La Repubblica*. 17 de março de 2010.

*La Stampa*. 01 de maio de 1998.

*La Stampa*. 23 de março de 1999.

*La Stampa*. 6 de junho de 1999.

*La Stampa*. 28 de agosto de 2004.

*L'Unità*. 23 de dezembro de 1975.

*L'Unità*. 27 de março de 1999.

Revista *Panorama* de 25 de março de 1999.

*Sette. Corriere della sera*. 27 de dezembro 1998.