

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

ROSANE BARGUIL PAVAM

Retratos do épico cômico - De Sica, Totò e a *commedia*
all'italiana

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2016

ROSANE BARGUIL PAVAM

Retratos do épico cômico - De Sica, Totò e a *commedia
all'italiana*

Tese apresentada ao Programa de
Pós-graduação em História Social da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo
como requisito para obtenção do grau
de Doutor em História Social

Orientador: Prof^o Dr. Elias Thomé Saliba

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P337r Pavam, Rosane Barguil
Retratos do épico cômico - De Sica, Totò e a commedia
all'italiana / Rosane Barguil Pavamm; orientador Elias Thomé Saliba.
- São Paulo, 2016, 345 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História.
Área de concentração: História Social.

1. História da Itália. 2. Comédia. 3. Cinema. I. Saliba, Elias
Thomé, orient. II. Título.

Contato:
rpavam@gmail.com

Pavam, Rosane Barguil.

Retratos do épico cômico - De Sica, Totò e a *commedia all'italiana*

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do grau de Doutor em História Social.

Aprovado em:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

A Mauricio, meu grande amor.

A Daniel e Bernardo, pura poesia de uma vida inteira.

Agradecimentos

Este percurso sobre a *commedia all'italiana* e suas origens representou uma viagem inesperada em minha vida. Da alegria que sentia ao assistir, em meu tempo livre, a alguns destes impressionantes filmes, passei a entender suas narrativas como imprescindíveis a minha compreensão da história recente. Eu de início mal compreendia o país de onde vinham, pouco distinguia a importância daquele humor para a mudança comportamental italiana e para a construção de uma nova mentalidade analítica dentro da cinematografia mundial. Mas eis que a observação a cada dia mais próxima do movimento me ajudava não somente a ampliar o repertório histórico daquela Itália, como me fazia entender melhor a capacidade transformadora do humor. Eu tentaria provar pequenos passos na exploração do amplo argumento das narrativas cômicas italianas no Brasil.

Agradeço a Elias Thomé Saliba, meu orientador, um erudito da mais admirável expressão simples e solidário amigo, pela inicial sugestão do tema de pesquisa. Todo o seu suporte, encorajamento, nossas conversas soltas, os incentivos à leitura, as anotações sobre o formato deste estudo, e especialmente sua capacidade de dirimir minhas aflições de pesquisadora, foram sempre incessantes. Algumas horas de conversa com o professor bastam como incentivo e estímulo para a fermentação de ideias e a reestruturação das reflexões. A cada visita a sua sala no Departamento de História da Universidade de São Paulo, meu rosto se transforma e experimenta uma espécie simbólica de rejuvenescimento. Saliba deve ser uma palavra a equivaler a luz em língua distante. Ou humor, ou sentido.

Tenho pelo professor João Roberto Faria, uma das mais estimulantes trajetórias de pesquisador de que tive notícia, homem de escrita brilhante e direta, o sentimento da admiração irrestrita, cumulativa nestes últimos anos. Há muita sabedoria na sua leitura de minhas ideias, na compreensão do que entrevejo, muito incerta, às vezes, de concretizá-las pela escrita acadêmica. Sua ação sobre meu pensamento é benéfica, tranquila, renovadora sempre. Obrigada pela presença segura e pela maneira assertiva, professor.

Com Faria e com a professora Paula Janovitch, a bem dizer, minha dívida é incalculável. Estiveram sempre presentes e pacientes durante as minhas mesas de qualificação e de defesa desde o mestrado, concluído em 2011. A querida Paula, que pensa sorrindo, iluminada, sabe transmitir suas orientações sem hesitação, da maneira mais direta possível. A sua é uma colaboração inestimável quando devo centralizar minhas ideias, às vezes penduradas em um trapézio muito alto, à espera de que alguém as faça descer gentilmente à plena clareza.

Quero agradecer à Capes pela concessão de uma bolsa de estudos encorajadora, que permitiu minha dedicação à pesquisa. Sem ela, teria sido impossível, por exemplo, acompanhar as edições italianas de estudos sobre o gênero, que a cada dia, felizmente, multiplicam-se. Os pesquisadores brasileiros pouco serão sem seu incentivo, que, esperamos, torne-se sempre crescente.

Sou especialmente grata, também, à presença do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro de São Paulo em minha vida. É uma casa italiana em São Paulo. Ali desenvolvi meus estudos da língua em sete anos de curso. Por meio do acervo da biblioteca, pesquisei expressiva parte de filmes do período, inacessíveis via internet. A todos os professores do ICIB, agradeço o incentivo, as conversas em torno da cultura do país. Luigi Borghini esteve sempre próximo, a me permitir até mesmo o acesso a uma edição esgotada de livro a ser pesquisado. Mauro Finazzi, cujo entusiasmo nunca se esvai, é um apoio constante, a completar minhas ideias sobre o cinema de seu país, a me ajudar na tradução de complicados trechos que seriam imprescindíveis para a confecção da tese.

A todos os críticos italianos que contribuíram seguidamente com meus questionamentos, os agradecimentos nunca serão suficientes. Confiaram em mim e me responderam com muita rapidez, sempre que possível. Professores e historiadores de inquestionável saber, ajudaram-me a empreender discernimentos, a afastar incompreensões.

Agradeço ao professor Gian Piero Brunetta, autor de incontáveis estudos sobre o cinema italiano, pela tranquilidade e pela lucidez com que me socorreu em diversas ocasiões, dono de memória e saber notáveis. De Enrico Giacobelli, especialmente, apreendi a motivação e a emocionada defesa do gênero contra seus detratores; a Mariapia Comand, a Bruno Torri, a Lorenzo Pellizzari, a Claudio Maria Valentinetti, obrigada por jamais hesitar em fornecer uma parte de seu conhecimento em respostas seguras. Obrigada, Ennio Bispuri, por seu longo esclarecimento sobre a obra de Mario Monicelli por ocasião do centenário de nascimento do diretor. No Brasil, foram igualmente imprescindíveis as respostas a meus questionários fornecidas pelos professores Sergio Moriconi, Raphael Fernandes e Mariarosaria Fabris, resolutos em apontar caminhos para minha pesquisa.

Carinhosamente, meu agradecimento aos amigos que, com tolerância excessiva, suportaram nos últimos anos a companhia de alguém que não parecia ter outro assunto a compartilhar. Obrigada à erudita menina Camila Rodrigues, pelo sorriso, pelo apoio nos momentos de solidão. Aos amigos do seminário sobre humor e história Leandro Almeida, Patricia Raffaini, Andrea Nogueira, Norma Côrtes e Carmen Lúcia Azevedo, por carinhosas e sábias palavras de incentivo que iluminaram meu caminho. Obrigada, Diego Techera, pelas cópias dos filmes raros. Aos irmãos Walter e Walmir, meu carinho por seu apoio incondicional. Que nossos pais prossigam com coragem.

Minha família, minha identidade, meu mundo. Esteio, conforto, consolo, estímulo. Obrigada por se colocar sempre tão perto quando estive às lágrimas, quase certa de que não concluiria a empreitada. Obrigada pelo humor, pela solidariedade, o olhar compassivo, as massagens nas costas, a aceitação de que dividíssemos, na sala de estar, a enésima visão de um clássico. Obrigada, Bernardo, pelo olhar que me sorri, pela carinhosa e intuitiva literatura, pela parceria. A Daniel, por adivinhar-me com emoção, por me fazer pensar e crescer, por seu entusiasmo em relação ao cinema, pela intuição poética tão grande e pronta. A Mauricio, pelo amor, a paciência sem limites, a inteligência que salta adiante, incansável em me fazer recomeçar. Obrigada, meu querido, pelo incentivo, por compartilhar, torcer, estender meu raciocínio e me empreender a calma.

"We are all here on earth to help others; what on earth the others are here for I don't know."

W.H.Auden

"Life is full of misery, loneliness, and suffering - and it's all over much too soon."

Woody Allen

RESUMO

PAVAM, Rosane Barguil. **Retratos do épico cômico** - De Sica, Totò e a commedia all'italiana. 2016, 345 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

A presente tese analisa o percurso cômico do cinema na Itália até sua transformação em *commedia all'italiana*. Transcorrido entre 1958 e 1977, o movimento baseou-se na representação neorrealista, no cinema mudo e na *commedia dell'arte* para retratar a Itália durante o boom econômico iniciado nos anos 1950. Antecipados pelas trajetórias do diretor Vittorio de Sica e do cômico Totò, os grandes criadores empenharam-se em praticar um humorismo ácido e crítico. Diretores como Mario Monicelli, Dino Risi e Pietro Germi, atores como Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Nino Manfredi, Stefania Sandrelli, Monica Vitti e Franca Valeri, roteiristas como Age Incrocci, Furio Scarpelli, Rodolfo Sonogo, Suso Cecchi d'Amico, Ruggero Maccari e Ettore Scola retrataram a distopia italiana encenada nas ruas, nas praias, dentro dos automóveis. A era do consumismo desenfreado consumiu o próprio homem, e seu épico de angústias foi descrito no cinema por meio de máscaras cômicas.

Palavras-chave: Comédia. Cinema. História. Humorismo.

ABSTRACT

PAVAM, Rosane Barguil. Portraits of comic epic – Sica, Totò and the *commedia all'italiana* 2016, 345 f. Thesis (PhD) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

This thesis analyzes the comic route of cinema in Italy until its transformation into the *commedia all'italiana*. Between 1958 and 1977, the movement was based on the neo-realist representation, the silent film and the *commedia dell'arte*, to portray Italy during the economic boom begun in the 1950s. Anticipated by the trajectories of director Vittorio de Sica and the comic Totò, the great creators committed themselves to practicing an acid and critical humor. Directors like Mario Monicelli, Dino Risi and Pietro Germi, actors like Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Nino Manfredi, Stefania Sandrelli, Monica Vitti and Franca Valeri, writers like Age Incrocci, Furio Scarpelli, Rodolfo Sonego, Suso Cecchi d'Amico, Ruggero Maccari and Ettore Scola portrayed the Italian dystopia staged in the streets, on the beaches, inside the cars. The era of unbridled consumerism consumed man himself, and his epic of anguish was described in the movies by comic masks.

Keywords: Comedy, Cinema, History, Humour.

SUMARIO

Um pouco para não morrer, um pouco por brincadeira	13
Capítulo 1: Contar a <i>commedia</i>	17
1.1. O movimento das ruas	17
1.2. Um cidadão sobre o qual recai toda a suspeita	27
1.3. O curto-circuito indestrutível	29
1.4. O museu do cinema cômico, o épico ao avesso e o "eu inapto"	44
1.5. O exercício retumbante do cômico contra a épica neorrealista	47
1.6 O dialeto assumido e a ascensão da comédia popular	58
1.7. Em busca da elevação humorística	67
1.8. A <i>commedia all'italiana</i> , entre o trágico, o cômico e a <i>commedia</i>	72
1.9. A adoção do humor frio como forma de compreensão social	76
1.10. Origem teatral e desenvolvimento cinematográfico	80
1.11. Marcos fílmicos da <i>commedia all'italiana</i>	86
1.12. Em busca de despertar a crítica	104
Capítulo 2- <i>Vittorio de Sica, a realidade e o cinema</i>	111
2.1. Nápoles, o palco de início, em canto e em prosa	111
2.2. A novidade cinematográfica e a procura pela arte	128
2.3. Um deslocado burguês humanista	145
2.4. A sociedade branca dos telefones versus o vislumbre do real	148
2.5. <i>Os homens, que cafajestes</i> e a palavra muda	153
2.6. Para tomar o cinema pelas mãos: a aventura neorrealista	158
2.7. A realidade não é só isso que se vê.	176
2.8. Um filme para desafiar as leis do cinema	182
2.9. Contentar-se com o riso	190
Capítulo 3 - <i>Totò, o melancólico príncipe da risada</i>	201
3.1. A liberdade com gosto de prisão	201
3.2. Um permanente baile de máscaras	205

3.3. Mirar o rosto deformado pela concha de uma colher	207
3.4. A criação de Totò	210
3.5. O cinema não tem pó	218
3.6. Dois vagabundos - Totò, espelho de Carlitos	223
3.7. O cinema realista de Totò	228
3.8. A realização pela palavra	231
3.9. Só a gag salva	233
3.10. Jamais enganar um italiano	235
3.11. Onde está a liberdade?	240
3.12. Janelas abertas ao cômico cruel	248
Capítulo 4 - Os homens sem palavra na cidade em movimento - uma tragédia social em palco grotesco	250
4.1. Lições emudecidas	250
4.2. A arma individual no caos coletivo - o carro, a buzina	255
4.3. A história entreolhada pela farsa do combate	259
4.4. A <i>commedia</i> autorizada pela investigação histórica - <i>A Grande Guerra</i>	264
4.5. <i>Tutti a casa</i> - o eterno retorno	269
4.6. Polícia e ladrão no sidecar - <i>Il Federale</i>	273
4.7. A desilusão dos vencidos - <i>A Marcha sobre Roma</i> e <i>Uma Vida Difícil</i>	279
5. No compasso da morte	290
5.1. <i>Il Sorpasso</i> - A ultrapassagem final	290
5.2. A infantilidade em júbilo - <i>Amici Miei</i>	297
5.3. Uma referência suicida - <i>A Comilança</i>	310
6. Um corpo de mulher	314
Palavras conclusivas - A <i>commedia all'italiana</i> resume-se: um poema de amor e raiva	335
Fontes	338
Bibliografia	339

Um pouco para não morrer, um pouco por brincadeira

O humorista norte-americano Groucho Marx escreveu que os comediantes profissionais são mercadoria mais rara e valiosa do que todo o ouro e as pedras preciosas. Eis por que não haveria nem mesmo cem grandes comediantes no mundo. "Mas, como riem de nós, não acredito que as pessoas realmente compreendam como somos essenciais para a saúde delas. Se não fosse pelo breve descanso que damos ao mundo com nossa insensatez, o mundo veria suicídios em massa em quantidade favoravelmente comparável à taxa de mortalidade dos lemingues."

Marx seguiu: "Tenho certeza de que quase todos vocês conhecem a história do homem que, desesperadamente doente, vai a um analista e diz ao doutor que perdeu o desejo de viver e que está seriamente considerando o suicídio. O doutor escuta esse discurso de melancolia e então diz que ao paciente que ele precisa é de uma boa gargalhada. Aconselha ao pobre homem que vá ao circo aquele dia e passe a noite rindo de Grock, o palhaço mais engraçado do mundo. O doutor completa: 'Depois de ter visto Grock, tenho certeza de que você ficará muito mais feliz.' O paciente se levanta, olha tristemente para o doutor, vira-se e caminha até a porta. Quando ele vai se retirando, o doutor pergunta: 'O senhor não me disse o seu nome?' O homem se vira para o analista com seus olhos tristes. 'Eu sou Grock'."¹

Um dos maiores cômicos da história italiana, Totò dizia que, para fazer rir, representava o irmão siamês da realidade. Não parecia um processo fácil esse de mimetizar a vida, porque a realidade era triste. E o público, enquanto esperava pela vida nas representações cômicas, exigia a surpresa. A risada nascia do inesperado. A busca pelo riso sempre fez o comediante sofrer.

Durante esta pesquisa sobre a *commedia all'italiana*, um gênero cinematográfico amplo, praticado entre os finais das décadas de 1950 e 1970 pelo país cujas esperanças de

¹ MARX, Groucho. *Groucho e eu - A autobiografia de Groucho Marx por (quem diria!) Groucho Marx*. Tradução de Maria José Silveira. São Paulo: Marco Zero, 1991, p. 80.

engrandecimento após a Segunda Guerra resultaram injustificadas, sempre me vi diante deste enigma do humorista triste. A *commedia* fora exercida por decisivos talentos que colocaram diante de seu espectador um espelho cruel, seus enganos em meio ao *boom* econômico, sua angústia de não-pertencimento, sua imaturidade, sua vilania, com recepção inaudita. Quando falavam sobre tristeza, pareciam saber o que dizer. E o público, perfeitamente entender e pedir mais. O gênero resultou em sucesso comercial, praticado por humoristas ensimesmados, por roteiristas de concepção visual precisa, por diretores e produtores orientados pela ousadia. Como isto poderia ter ocorrido?

Na Itália, o humor cinematográfico resultou do atrito. Foi preciso lutar pela realidade contra a tentativa fascista de anulá-la, de escondê-la em encenações escapistas. E esta realidade perseguida avançou em possibilidade cômica. Desde minha dissertação de mestrado, defendida em 2011, na qual detectava no filme *Sábado*, do paulistano Ugo Giorgetti, uma proximidade de tom com a comédia de Dino Risi e Mario Monicelli, coloco-me próxima da avalanche de filmes produzidos naquele país nesse grande arco de tempo. Foram obras unidas pela intensidade, muitas vezes até mesmo desinteressadas em promover o alívio da risada no espectador.

Era comédia de costumes contra os costumes, política contra a elite do poder, burguesa contra o burguês. Para fazer rir, eximia-se da facilidade, alcançava o grotesco, o lirismo, a burla, o tom de sentença, o volume, a superfície, a obscuridade, a luz, a morte, escrita e dirigida por muitas mãos. Principalmente, lidava com as palavras de modo ora a desperdiçá-las e feri-las, ora a submetê-las ao movimento dos corpos físicos nas tramas. Palavras que funcionavam como urros ou chutes, esses que o espectador absorvia com imenso interesse até que no final dos anos 1960 a televisão se tornasse uma obrigatoriedade e o tirasse dos cinemas, ou que o terrorismo, aprofundado como prática dentro da sociedade democrática, emudecesse o tom de sátira nesses diretores. Que comédia poderia ter expressado a contento a morte do ex-premiê Aldo Moro pelas Brigadas Vermelhas, em 1978?

Era um cinema a absorver as lições mudas, embora às vezes falado excessivamente, desprezado ou subvalorizado pela crítica do período por se tratar de uma fabulação em nível da literalidade, "conspurcada" por seu caráter comercial. Para compreender como era possível que ela tivesse se dado com tamanho sucesso, fui atrás da história dos iniciadores desse humorismo. Ele caminhou pela *commedia dell'arte* e pela transfiguração realista da narrativa cinematográfica. Quem fez este cinema múltiplo? Como, por quê?

Especialmente, que italiano era aquele, retratado pelos filmes? Imersos em um épico cômico, seus rostos se desmanchavam diante do público. A máscara de seus atores retratava a grosseria, a inconsciência social do homem desesperado, imaturo, a desejar, para si, todos os benefícios da sociedade do capital, mas incapacitado de se submeter a suas provas. Queriam "chegar lá", mas onde era "lá"? Dava-se uma corrida maluca pelas estradas vicinais rumo a esse lugar nenhum. Naturalmente, esse destino nunca parecia próximo. O burguês civilizatório buscado por Vittorio de Sica e o subproletário napolitano representado por Totò tinham desaguado no arquipélago cômico-grotesco daquele novo homem-nenhum.

Por meio da trajetória de De Sica, imaginei ser possível contar a história da conquista realista, tantas vezes bem-humorada, e por meio do percurso de Totò, um desenho da revivescência da *commedia dell'arte* e das sínteses cinematográficas mudas. A avalanche do cômico cruel viria depois. A figura masculina perderia uma inata qualidade humana enquanto a feminina lutaria para recuperá-la, sob pesada resistência.

Este é um texto que quer promover o encontro dos percursos, feito a partir da narrativa das histórias dos grandes personagens e das situações de síntese dentro da comédia. Para que isto ocorresse, senti-me compelida a perfilar alguns retratos pelo tempo. Julguei que os italianos projetados pelos filmes se subentenderiam por meio do exercício ficcional de seus criadores. Uma tarefa considerável e infundável, para cujo mistério alertara o *cantautore* Giorgio Gaber em *Benvenuto Il Luogo Dove* (Bem-vindo ao lugar onde), composta por ele e Sandro Luporini em 1984:

*Benvenuto il luogo dove dove tutto è ironia
il luogo dove c'è la vita e i vari tipi di allegria
dove si nasce dove si vive sorridendo
dove si soffre senza dar la colpa al mondo.*

*Benvenuto il luogo delle confusioni
dove i conti non tornano mai
ma non si ha paura delle contraddizioni
dove esiste il caos ma non come condanna
dove si ride per come è strana la donna.*

*Benvenuto il luogo dove
il futuro è sempre più precario
benvenuta l'incertezza di un luogo poco serio
dove esiste ancora qualche antica forma di allergia.*

*Benvenuta l'intolleranza, benvenuta la pazzia.
Benvenuto il luogo dove
si crede a tutto e non si crede affatto
dove sorge la città delle madri dal corpo perfetto*

*Bem-vindo ao lugar onde tudo é ironia,
o lugar onde há vida e vários tipos de alegria.
Onde se nasce, onde se vive sorrindo,
onde se sofre sem culpar o mundo.*

*Bem-vindo ao lugar das confusões,
onde a conta nunca fecha,
mas não há medo das contradições.
Onde existe o caos, mas não como condenação.
Onde se ri de quão estranha é a mulher.*

*Bem-vindo ao lugar onde
o futuro é sempre mais precário.
Bem-vinda à incerteza de um lugar pouco sério,
onde existe ainda alguma forma antiga de alergia.*

*Bem-vinda à intolerância, bem-vinda à loucura.
Bem-vindo ao lugar onde
se crê em tudo e em nada se crê realmente.
Onde surge a cidade das mães de corpo perfeito.*

*Benvenuta la donna che riflette tutto su se stessa
benvenuta la vita che conta solo su se stessa
benvenuto il luogo dove tanta gente insieme non fa
massa.*

*Benvenuto il luogo dove non si prende niente sul
serio
Dove forse c'è il superfluo e non il necessario
Il luogo dove il sentire è più importante
dove malgrado l'ignoranza tutto è intelligente.*

*Benvenuto il luogo dove se un tuo pensiero trova
compagnia
probabilmente è già il momento di cambiare idea
dove fascismo e comunismo sono vecchi
soprannomi per anziani
dove neanche gli indovini pensano al domani.*

*Benvenuto il luogo dove tutto è calcolato e non
funziona niente
e per mettersi d'accordo si ruba onestamente
dove non c'è un grande amore per lo stato
ci si crede poco e il gusto di sentirsi soli è così
antico.*

*Benvenuto il luogo dove forse per caso o forse per
fortuna
sembra che muoia e poi non muore mai nemmeno la
laguna
Dove tutto è melodramma con un po' di
indignazione
dove diventano leggere anche le basi americane.
Un luogo pieno di dialetti strani di sentimenti quasi
sconosciuti
dove i poeti sono nati tutti a Recanati.*

*Benvenuto il luogo lungo e stretto
con attorno il mare pieno di regioni
come dovrebbero essere tutte le nazioni.*

*Magari un po' per non morire un po' per celia
un luogo così assurdo sembra proprio l'Italia.*

*Bem-vindo à mulher que reflete tudo sobre si
mesma.*

*Bem-vindo à vida que vale somente por si,
bem-vindo ao lugar onde tanta gente junta não
compõe uma multidão.*

*Bem-vindo ao lugar onde nada se leva a sério,
onde talvez haja o supérfluo e não o necessário.
O lugar onde o sentir é o mais importante,
onde, malgrado a ignorância, tudo é inteligente.*

*Bem-vindo ao lugar onde se um pensamento seu
encontra companhia,
provavelmente é já o momento de mudar de ideia.
Onde fascismo e comunismo são antigos apelidos
para velhos.
Onde nem mesmo os adivinhos pensam no
amanhã.*

*Bem-vindo ao lugar onde tudo é calculado e nada
funciona.
E para chegar a um acordo se rouba
honestamente.
Onde não há grande o amor ao Estado,
onde se crê pouco e o gosto pela solidão é tão
antigo.*

*Bem-vindo ao lugar onde talvez por acaso ou
talvez por sorte
parece que morre e depois não morre jamais nem
mesmo a laguna.
Onde tudo é melodrama com um pouco de
indignação.
Onde se transformam em superficiais até mesmo
as bases americanas.
Um lugar pleno de dialetos estranhos, de
sentimentos quase desconhecidos,
onde todos os poetas nasceram em Recanati.*

*Bem-vindo ao lugar longo e estreito
cercado pelo mar, pleno de regiões,
como deveriam ser todas as nações.*

*Talvez um pouco para não morrer, um pouco por
brincadeira,
um lugar assim absurdo se assemelhe à Itália*

1. Contar a *commedia*

1.1. O movimento das ruas

O rosto e a máscara. A alegria e o drama. Riso e estupor. A personalidade desintegrada, a inconsistência. Almejar e perder. Estar à deriva, sem a possibilidade de retorno. As agruras do deslocamento, da incompletude e da alienação social, a dilacerar o italiano das ruas. Seus sonhos de liberdade, mal iniciados. A condenação permanente ao isolamento, acesa. Um limbo em que a morte é continuamente encenada, embora o protagonista desse drama não se emende e exija viver diante do fim. Os vapores da riqueza não o tornam rico. Ele deseja comer, bailar, espalhar-se pela areia, como antes deslizara livre e barulhento pela estrada, quer amar sem compromisso, mas suas vontades, palpáveis enquanto perseguidas confusamente, vêm sempre temperadas em molho ácido, de consumação impossível. O denso sentimento de inadequação parece tão natural ao habitante daquela terra como o Davi de Michelangelo em Florença ou as milícias de camisa negra a caminho de Roma. E ele sorri.

A cinematográfica *commedia all'italiana* experimentou historicamente o gosto da unicidade. Uma ocorrência que faz o estudioso (ou pelo menos esta que a estuda) por vezes imaginar-se diante de um assunto sem correspondências antes ou depois de sua contemporaneidade, descontínuo no tempo. A história condena hoje como farsa, outro dos gêneros cômicos, o que ontem foi triste. E o que se repete grotescamente parece transformar a dramaticidade do passado. Na Itália, contudo, era como se a repetição farsesca se tivesse transmutado, ela própria, no irrepetível.

"A *commedia all'italiana* foi definida como um gênero 'aberto', um recipiente capaz de conter em si mesmo elementos díspares", diz Mariapia Comand². Ou, como lembra o crítico Ennio Bispuri, "um fenômeno que goza de ampla bibliografia e que ainda hoje é *aberto* à interpretação dos estudiosos"³. O movimento, como vê Comand, é descrito por muitos sinais.

² COMAND, Mariapia. *Commedia all'italiana*. Milão: Editrice Il Castoro, 2010, p. 45.

³ Em entrevista concedida a esta autora por email em 3 de novembro de 2015.

Além de diretores, também músicos (Carlo Rustichelli, Piero Piccioni, Piero Umiliani), montadores (Ruggero Mastroianni, Roberto Cinquini, Tatiana Casini Morigi), diretores de fotografia (Alfio Contini, Leonida barboni), cenógrafos (Piero Gherardi) e atores secundários de tipo característico (como Tiberio Murgia e Carlo Pisacane) nasceram artisticamente da *commedia*. A contribuição dos roteiristas fora fundamental para assegurar uniformidade de conteúdos e tons ao gênero, muitas vezes comentador de aspectos biográficos desses escritores (*Tutti a casa* é a história de Age, *Una vita difficile*, de Sonogo, *Signore e Signori* deriva diretamente das histórias de Vincenzoni). Mas a uniformidade se explica pela recorrência de temas, iconografias e ambientações.

Por que, pergunta-se Mariapia Comand, apesar desses traços unificadores, imputa-se ao gênero uma indeterminação, como se ela não tivesse contornos mais ou menos definidos? Talvez porque a mobilidade, na *commedia*, tenha sido seu princípio regulador. Uma mobilidade (ainda que por vezes reveladora de profunda imobilidade, como exemplifica Risi em *L'ombrellone*) que se insinua não somente no movimento das ruas, mas no tecido narrativo, exprimindo-se nas metamorfoses dos personagens, na instabilidade dos universos descritos ou na revirada rápida da história. E se torna um fato discursivo quando se imprime à narrativa com tensionamentos.

As verdades que estão por vir, os crimes que estão por ser cometidos, todos são antecipados pela buzina insistente, pelos risos fora de lugar, pela chuva que interrompe a festa. O dinamismo, ou a mobilidade, aplicam-se também aos gêneros incorporados na narrativa da *commedia*, para além do cômico: o policial (*Crimen* e *Il commissario*, de Luigi Comencini, em 1962), o filme de gângster (*Mafioso*, *I Soliti Ignoti*, *Il Vedovo*), o western (*Sedotta e abbandonata*), até o fantástico (*Fantasmia a Roma*, de Antonio Pietrangeli, 1960) ou a ficção científica (*Il disco volante*, de Tinto Brass, 1964). Essas aberturas a outros gêneros ocorrem no terreno da ironia, através da inversão dos termos do discurso, na indeterminação do que seja bom ou ruim, a exemplo do que, diz Comand, acontece no final do episódio de *I Mostri* em que dois policiais sorriem para o flash dos repórteres fotográficos enquanto apresentam um criminoso, deixando ao espectador a incerteza sobre quem são os vilões da situação, se os bandidos, a imprensa ou a polícia.

A dimensão política da *commedia* se move segundo uma perspectiva precisa, contra o poder eclesiástico, político e econômico. Quem dita os contornos políticos do movimento é a cultura burguesa, iluminada e laica, da qual, em última análise, provêm seus próprios autores. Se

estes são os traços distintivos mais característicos da *commedia* (o homem de cinema que sai dela, a mobilidade, a síntese, a ironia, a política), ela passa por fases distintas, conforme a análise de Mariapia Comand.

Em 1958, ano de estreia *I Soliti Ignoti*, inicia-se a exploração do segmento de comédias sobre o boom econômico, que dura até 1964. "É a idade de ouro do gênero, a mais feliz sob o tom e as ambições: o espírito crítico se casa com a graça irônica, bem-sucedida em restabelecer o otimismo de fundo, próprio do tempo."⁴ É também a fase de maior sintonia com o público. Na temporada 1959-1960, *A Grande Guerra*, de Monicelli, é o segundo filme italiano mais visto, depois de *A doce vida*, de Federico Fellini. Na temporada sucessiva, três dos filmes da *commedia* situam-se entre os filmes mais apreciados pelo público (*Tutti a casa*, *Crimen e Il vigile*). Entre 1960 e 1961, o filme *Divórcio à italiana* é o mais visto e *Uma vida difícil* tem ótima colocação. Nos anos seguintes, registra-se forte harmonia entre os gostos dos italianos e o gênero: *Il Sorpasso*, *Mafioso* e *I mostri* estão entre os dez longas de maior bilheteria.

Na primeira metade dos anos 1970, a *commedia* entra em uma fase de declínio. Não só porque se registra a perda de contato com o público (embora algumas das *commedie* sejam as de maior bilheteria no período), mas também porque parece ser difícil, aos filmes, acompanhar o momento de adensamento político, de crescimento do terror. A maior bilheteria do período 1975-1976, *Amici Miei*, de Monicelli, versa justamente sobre a infantilidade de um grupo de homens de meia-idade que, farto de todas as hipocrisias sociais, decide caminhar pela não-cooperação com as correções do sistema, com a atitude dos bem-sucedidos. É um filme sobre o fim, sobre a morte, o inconformado envelhecimento, escrito por Pietro Germi, àquela altura bastante doente, a ponto de ceder seu projeto à direção de Monicelli.

Un borghese piccolo piccolo, de 1977, assinala o fim de uma possibilidade cômica, é já puro drama, como observa Comand, a partir de um reconhecimento de Monicelli: "Em 1968 ocorreu o primeiro obstáculo, era difícil fugir à esquematização e aos posicionamentos ideológicos. [...] O terrorismo assinalou uma interrupção."⁵ Embora o assunto terrorismo não escapasse a diretores como Dino Risi, em filmes como *Caro papà* (1979), no qual se dava o conflito de um industrial cujo filho militava na radical esquerda, era como se aquela *commedia* não conseguisse enfrentar o novo assunto de forma direta. Os recursos estruturais da arte passada não serviam mais. Era preciso, agora, se submeter a uma uniformização que

⁴ COMAND, 2010, p. 47

⁵ COMAND, 2010, p. 48.

atendia aos meios de comunicação de massa, era preciso que menos filmes rendessem mais. O cinema passava a conceder sua condição massiva à tevê, e a *commedia* se despedia do público em obras de Ettore Scola como *C'eravamo tanto amati* ou *La terrazza*, que analisavam o fenômeno na sua fase final. Nos anos 1970, o advento das televisões particulares subtraiu definitivamente o público popular do cinema, provocando o aumento do custo dos bilhetes e a queda de um circuito secundário para o filme, após a temporada de estreia, enquanto Hollywood preparava uma nova e agressiva política de ingresso no mercado europeu.

Riu-se cruelmente, dentro da *commedia*, do despregamento da realidade, da ignorância dos personagens que se enfileiraram inconscientes do que representavam, inábeis a conquistar a correção pretendida, em situações próximas (às vezes realizadoras) da tragédia. Não era uma comicidade ligada ao indivíduo, ela antes versava sobre a perda do próprio eu, de tudo o que fosse desejado ao humano, seu comprometimento social, sua ética. Não estávamos, ali, diante de filmes como os do norte-americano Woody Allen, em que o protagonista torna-se alvo privilegiado do humor por um excesso de consciência, ao sempre se ver colhido no próprio ridículo, como anota Elias Thomé Saliba sobre a obra do diretor.⁶ Fala-se muito mais de um burlesco nesses filmes italianos - estranhos burlescos, porque reflexivos dentro da trama, não de seus personagens. Aqui, como no cinema mudo, trata-se mais e mais da inadaptação, da inconsciência sobre o próprio ridículo, filmado como comédia física e excessivamente falada, de máscaras, do que propriamente da autoderrisão, esta que parte apenas do costureiro invisível (diretor, roteirista, o concerto de atores) das tramas. A coletividade, em toda a *commedia*, é seu segredo.

O que fez a *commedia all'italiana* para se ter fixado na memória cinematográfica como um caso bem-sucedido de bilheteria, tornado maldito pela historiografia, um objeto de rejeição quase certa diante do movimento que o precedia, o neorrealismo? *All'italiana*, sua designação, é demolidora. Fora absorvida pela crítica ironicamente, como um gênero a partir de *Divórcio à italiana* (*Divorzio all'Italiana*), filme realizado por Pietro Germi em 1963. Autor da designação de *all'italiana* para um modo de ver e raciocinar um mundo em desintegração, Germi foi um de seus mais importantes diretores, um estilista de maneiras mudas, expressivo, contrastado, cineasta da hipérbole. *Divórcio à italiana* acelerou os embates em torno da regulamentação do divórcio no país, o que só se deu sete anos depois do lançamento do filme. Um dos mais famosos roteiristas de Germi, Furio Scarpelli não o entendia cômico. "Creio que

⁶ SALIBA, Elias Thomé. Representações do cômico no cinema e na história: anotações pertinentes e digressões impertinentes. In *Estudos de História*. - Franca, v. 4, n. 2, 1997, p. 52

Germi jamais amou a *commedia all'italiana*", declarou ao diretor Sebastian Montresor no documentário *Pietro Germi, un Idealista senza Illusioni*.⁷ "Embora se guiasse por aquilo que inspirou a *commedia all'italiana*, todavia não fazia um cinema de todo satírico, era um cinema moral."

No limite, a mais pura *commedia* negava o que todos haviam entendido até então por "comédia" no cinema italiano. Mas era possível reconhecer, nela, o ímpeto de construção moralista (que no entanto se pode entender cômico), de que falava Scarpelli. No caso de Germi, uma reencenação "olhos nos olhos" da sociedade, a dar-se de maneira certa e cruel. Se a *commedia* ficou marcada pela história, isto talvez tenha se dado em grande parte porque reeditara alguns procedimentos descobertos pelo teatro de máscaras e do cinema mudo, duas poderosas correntes a fixar sua comicidade. Contudo, o mais importante é que tivesse realizado uma leitura poderosa dos acontecimentos de seu tempo. Toda a sofisticação desse cinema existiu porque ele releu com intensidade e verossimilhança o presente, conforme o neorealismo ensinara.

A *commedia* deu nome ao que era vivido, expôs os sentimentos. "Mesmo em sua essência mais abstrata, a comicidade tem uma função social", como diz Elias Thomé Saliba. "Desempenha, sob as mais variadas formas, um papel decisivo nos procedimentos de percepção, de imaginação, de invenção, de informação, de expressão e de comunicação. 'Não desfrutaríamos do cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco', escreveu Henri Bergson. Cada época ri de um jeito, cada sociedade sorri de uma maneira peculiar, pois o riso - é bom não esquecer - é um elemento importante das sociedades e, como tal, ele também integra o contexto ou é parte daquele 'oxigênio mental' de uma época."⁸

O que nos leva a perguntar quem eram as pessoas daquele período a reconhecer na *commedia* um valor de proximidade emotiva. Em que Itália se vivia, e por que ela aplaudia *Seduzida e Abandonada* (*Sedotta e Abbandonata*, de Pietro Germi, 1964)? Este é um poderoso, marcante filme sobre o livre concorrer das leis morais do sul italiano contra a mulher, acomodando-a no recato de sua diminuição social e da sujeição doméstica. Na Sicília, violavam-se as promessas de modernidade: ao homem, dava-se a liberdade de atuação sexual e moral, enquanto à mulher, a violenta restrição à expressão de gênero.

⁷ In <http://www.youtube.com/watch?v=iLu7vnmTmrk&feature>

⁸ SALIBA, 1997, p. 53.

Corridas aceleradas, closes, perseguições, sustos, o uso constante do zoom, a marca dos *western spaghetti*. Neste filme, em que as atuações são fortes e exageradas e os corpos, mostrados em forte expressão sensual, e no qual os primeiros planos, em *chiaroscuro* fotográfico, evocam, mais que a beleza neorrealista, ora o cinema mudo, ora aquele desfilhar de closes de Sergei Eisenstein em *Ivan, o Terrível* e os travellings, por vezes a câmera baixa de Orson Welles em *O processo*, uma garota menor de idade cede à abordagem sexual de seu futuro cunhado. Ela engravidará dele, mas ele se dirá vítima de seu ataque. Toda a família girará em torno deste evento, até que o caricato patriarca, a reinar na pequena cidade meridional, promova um sem-número de artimanhas para enlaçar o jovem em um casamento com a filha e conseqüentemente salvar a "honra" da família. No entanto, a julgar pelo depoimento que Germi deu a um cinejornal à época de lançamento da obra, em 1964, na aparência sua obra tratava da discussão sobre os "problemas sentimentais dos sicilianos".⁹

Perguntou-se se ele esperava sucesso para seu filme. "É uma pergunta sempre embaraçosa para um diretor", respondeu ao repórter daquele cinejornal. "Mas, neste caso, ainda mais. É um filme muito curioso. As pessoas que o viram em sessões privadas tiveram reações totalmente opostas. Alguns saíram rindo muito, enquanto outros se viram transtornados. Ou seja, é um filme divertidíssimo e perturbador. 'Ah, ri muito!' 'Ah, tive medo!' Eram estas as respostas, o que é muito estranho. De fato, o filme é difícil de classificar. Acho que não se enquadra em qualquer esquema. Diria que é uma espécie de *cassata à siciliana*, feita de muitos elementos. Boa, mas um pouquinho indigesta para quem não tem estômago forte."

Em seguida, o entrevistador questionava: "Por que há algum tempo você se ocupa com particular atenção dos problemas sentimentais dos sicilianos?" Para que Germi respondesse: "Não creio que sejam problemas sentimentais só dos sicilianos. Acredito que na Sicília são exageradas as características dos italianos em geral. Ouso dizer que a Sicília é a Itália duas vezes. Todos os italianos são sicilianos e os sicilianos o são, simplesmente, um pouco mais. A Sicília me atrai por muitas razões. Talvez por ser uma terra trágica, e também cômica, mas sobretudo trágica. No entanto, acho que este filme seja uma tragédia cômica. Meu desejo no fundo era que as pessoas, ao verem este filme, dissessem "*que estranho, rimos tanto mas estamos assustados*"."

⁹ GERMI, Pietro. *Seduzida e Abandonada*. DVD Versátil, 2012.

Por dois momentos, no filme, o chefe de polícia da localidade dirige-se ao mapa da Itália e tenta visualizá-lo sem a Sicília. Na segunda vez, cobre com as mãos a representação da ilha e diz: "Muito melhor". O filme multiplica os sentidos de imobilismo e precariedade moral, e é impiedoso ao desmascarar a presença de um patriarcalismo feudal a chocar-se com a liberalização contemporânea dos costumes (e a protagonista adolescente interpretada por Stefania Sandrelli de fato encena a histeria, presa à cama). Ao final do filme, destroçadas as noções de pertencimento comunitário e dignidade, o zoom se dá a partir da placa do busto do patriarca, Don Vincenzo (Saro Urzi), na qual se leem os dizeres: "Honra e Família".

Um susto, uma surpresa, o pavor da representação do presente. Um cinema mobilizador e moralizador, que embora se dissesse apenas disposto a fazer rir, operou uma particular revolução de desmascaramento, esta que se sucedia exatamente ao uso da máscara em seus atores. Uma revolução para além do limite cômico, um retrato humorístico, no sentido que Luigi Pirandello lhe dá em *O humorismo*¹⁰: não apenas se faz o contraste distanciado, de superioridade, em relação ao vício alheio, mas apresenta-se a situação profunda e friamente, de modo a refleti-la, a solidarizar-se com ela, a ponto de abandonar a ideia do riso. Todos os bons filmes da *commedia* jamais perdem a chance de caricaturizar, nem mesmo aqueles de engajamento político, mas a reflexão se opera sempre em sentidos aprofundados, a contrariar o esperado.

In nome del popolo italiano, de 1971, é um filme de Dino Risi a realizar uma operação "ideologicamente ambígua", conforme faz notar Leo Pestelli em crítica ao jornal *La Stampa*, em 19 de dezembro de 1971¹¹. Aparentemente sobre a justiça, a obra versa sobre o justicamento, sobre algumas verdades ditas no reverso das expectativas. Roteirizado por Age e Scarpelli, o filme (cujo título, "em nome do povo italiano", evoca as primeiras palavras de um magistrado italiano ao proferir qualquer sentença) mostra a revolta de um juiz de esquerda, Mariano Bonifazi, representado por Ugo Tognazzi, contra um ambiente crescentemente fascista. Minucioso em sua correção, involuntariamente cômico por seu mecanicismo, Bonifazi combate, por exemplo, a poluição ambiental que lhe rouba a possibilidade de pescar os peixes saudáveis. As praias arruinadas do filme são um cenário para que ele aponte as responsabilidades do industrial Lorenzo Santenocito, representado por Vittorio Gassman. Empreendedor desonesto da construção civil, desinteressado da mulher e do pai, um moralista contra a liberação de costumes dos jovens, mas pessoalmente envolvido

¹⁰ GUINSBURG, J. *Pirandello - Do Teatro no Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

¹¹ MAZZETTI, Irene. *Il Film di Dino Risi*. Roma: Editora Gremese, s/d, p. 101.

com uma prostituta, um homem para quem a corrupção é uma espécie de extensão dos negócios e a poluição, um mal com que necessariamente conviver, Gassman se verá desentendido da acusação que Gassman lhe faz.

O juiz Bonifazi investiga a morte de uma jovem prostituta. A partir de seus interrogatórios com a família, fica sabendo que ela frequentava o industrial. Santenocito nega conhecê-la, embora a tenha visitado na noite da morte. Como álibi, o industrial de início deseja convencer seu pai a testemunhar em seu favor, mas o velho se nega a compactuar com a mentira, e é internado pelo filho à revelia em uma clínica, como um ancião demenciado. Em seguida, Santenocito compra o depoimento de um alto industrial, mas é desmascarado por Bonifazi, que diante do falso testemunho o incrimina pela morte da jovem. Contudo, o diário da prostituta, surgido em meio à investigação, prova que o industrial não é o assassino.

Bonifazi lê os cadernos da vítima enquanto caminha pela rua deserta, numa memorável sequência na qual as palavras da jovem se materializam em imagens, contrastadas com as recordações do juiz em torno da apuração e de seus encontros com o industrial. As ruas estão vazias porque há um jogo de futebol da Itália contra a Inglaterra, mas logo os italianos enlouquecerão diante da vitória. Em meio à comemoração, desfilarão os tipos italianos desbragados, e entre eles estarão aqueles encarnados pelo mesmo Gassman, como se o juiz o visse na pele de todos os estúpidos torcedores. O industrial se transmuta no religioso, no torcedor siciliano alucinado ou na mulher emperuada, todos típicos de uma inconsciência social, da leviandade italiana, de seu horror civilizatório. Em meio aos urros, os manifestantes viram um carro, que se incendia, e no fogo o juiz jogará o diário que poderia ter inocentado o industrial.

Diz o crítico Mino Argentieri em 31 de dezembro de 1971: "Santenocito é um símbolo: o símbolo da prevaricação e do domínio de uma classe à qual tudo é permitido. Bonifazi não tem outra alternativa exceto cometer uma injustiça formal para ser justo e remediar iniquidades maiores e mais graves"¹². Um peso estranho para uma medida que o filme não parece dar. *In nome del popolo italiano* equilibra-se na percepção de que uma justiça não foi feita, e de que se caminha nesta sociedade ao lado de justiceiros incapazes de agir institucionalmente, desacreditados, a rigor, de suas instituições. A opinião da crítica, coincidente com o objeto criticado, talvez revele o pertencimento de parte importante do

¹²MAZZETTI, s/d, p. 102.

público a um mundo vivido por todos. "Sob a casca quase farsesca desta típica *commedia all'italiana*' não é difícil perceber o movimento de temas bastante amargos e de interrogações zombeteiras", anota um crítico anônimo em *Il Secolo XIX*, de 24 de dezembro de 1971: "Interpretado a partir do desencontro psicológico de duas mentalidades diversas, joguetes e jogadores conjuntos de uma sociedade colhida nos aspectos menos edificantes, o filme supera certas fendas de roteiro, em virtude da interpretação perfeita de Gassman e Tognazzi."¹³

Não era fácil ser humorista, embora fosse urgente. Nem reconhecida criticamente, nem grande, a comédia, a que se atribuíam "fendas" (que aqui podem ser lidas como recursos caricatos da comicidade), caía mal naquele momento em continuidade à grande era neorrealista, quando a arte inigualável de um diretor como Francesco Rosi, de um Elio Petri ou de um Valério Zurlini começava a se fazer, investigativa, séria, alguns passos distante do cômico, para apresentar o incômodo social, político e de comportamentos. O filme capaz de desmascarar um estado de coisas, ou mostrá-lo na sua condição farsesca, tão próxima talvez da realidade, parecia manchar a reputação de um país que se alimentava do contínuo reconhecimento às cinematografias de Federico Fellini, Michelangelo Antonioni ou Luchino Visconti. Esses não eram os cineastas do ridículo, mas do pensamento. Eles tinham algo a condenar, mas o que diziam não necessariamente se referia à monstruosidade do italiano médio. Eles antes revolviam o eu agigantado, a superconsciência interior do fracasso, exibindo a ternura, a cor, o agastamento ou a beleza que havia nessa decadência.

O mais experimentado entre essa tríade de diretores alçados pela crítica à primeira linha, Visconti começou no neorrealismo, embora tivesse uma carreira então sólida nos palcos. "Estrela polar estilística e ideológica"¹⁴, no dizer do crítico Gian Piero Brunetta, um desafiador do mundo burguês, engajado para que se revolucionasse, era tido por profeta neorrealista, alguém a quem quase exclusivamente se atribuía o poder transformador da arte. Embora tivesse dirigido *Ossessione* (Obsessão) em 1943, não mergulhara de imediato no cinema, apenas cinco anos depois, com o clássico *La Terra Trema*, em torno de uma comunidade de pescadores sicilianos, filme construído como uma elegia à cultura nacional-popular do sul e falado em língua local. Com *Bellissima*, em 1951, ocupou o coração neorrealista, cedendo à improvisação. Depois, ao poucos se empenhou em um olhar sobre a

¹³ MAZZETTI, s/d, p. 102.

¹⁴ BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano, vol. 2 - Dal 1945 ai Giorni Nostri*. Roma: Editori Laterza, 2004, p. 74

decadente burguesia, criticado pelo adeus ao neorrealismo, embora jamais visse sua posição entre os grandes ameaçada.

Antonioni e Fellini, integrantes da geração dos anos 1950, vieram depois, e ainda que apoiados no neorrealismo, com o tempo afirmaram o propósito de desenvolver sua poética individual. Segundo Brunetta, o que promovem, naquele início, é a "dissolução do corpo neorrealista"¹⁵ Antonioni, como diz o historiador, examina as tensões sociais de modo a investigar outras direções, literárias, artísticas, filosóficas. Empreende corajosa aventura poética, sobre a incomunicabilidade social, e traz elementos do cinema mudo para sua obra de expressividade fotográfica. A sua percepção do espaço é menos filha do neorrealismo que do cubismo e do surrealismo, como Brunetta observa. "Com relação ao neorrealismo, esteve um pouco como Marco Polo, um explorador que a certa altura que perdeu o contato com a maioria da trupe".¹⁶

O visível torna-se, para ele e Federico Fellini, algo mais substancial, de dimensões multiplicadas. Fellini, como demonstrara em *I Vitelloni* (1953) ou *Amarcord* (1973), sabia disparar a comédia, mas ela não necessariamente funcionava em seus filmes como um espírito majoritário. Era um autor, sem qualquer dúvida, a quem a qualificação quase se equivalia. Ainda que reflexivo, não se opunha a um sentimento católico e era alimentado pela nostalgia, na direção contrária àquela pretendida pela *commedia*. Para Brunetta, fazia extravasar nos filmes sua personalidade "excessiva, rabelaisiana, proteiforme, fugidia, mutável, imprevisível e, ao mesmo tempo, consagrada, monumentalizada, celebrada".¹⁷ Começara como desenhista e escritor de jornais humorísticos, junto a Ruggero Maccari, Ettore Scola, Age Incrocci e Furio Scarpelli. Compreendia a importância da visualidade e da crítica, mas permanecia, sob o ponto de vista da valoração de seu trabalho, distante de diretores como Dino Risi ou Mario Monicelli, que jamais ascenderiam a seu panteão estilístico e revolucionário.

A *commedia* caminhara, pelo contrário, dentro da ideia de concretude neorrealista. Era combativa contra o estado de coisas, mas não evitava o apelo caricatural para certas situações, como a homossexualidade, que Dino Risi ironizara em episódios de seus filmes *I Mostri* (1963) ou *Vedo Nudo* (1969). Enquanto explicitava a misoginia, *Meus Caros Amigos*, de Mario Monicelli, a partir de uma ideia de Pietro Germi, revelava em 1975 o tônus da morte,

¹⁵BRUNETTA, 2004, p. 111.

¹⁶Ibidem, p. 113.

¹⁷Ibidem, p. 117.

enfrentada de maneira ousadamente infantil por seus personagens. No bojo da denúncia, era o momento de sujar as mãos, embora Monicelli evitasse a misoginia em seus projetos, antes a combatesse. Seu *Romanzo popolare* (1974) também girava em torno da imaturidade italiana naquele momento em que a sociedade pedia mudanças profundas. E criticava acidamente a marginalidade feminina em um ambiente operário. Com roteiro novamente composto por Age e Scarpelli, o diretor Mario Monicelli mostrava o milanês Giulio Blasetti, um homem maduro (Ugo Tognazzi), perder-se diante da mentalidade machista em relação à esposa Vincenzina Rotunno (Ornella Muti), de 17 anos, sua afilhada de batismo.

Uma crítica em especial, de Bernardino Zapponi, acolhe o filme, em 12 de dezembro de 1974, no jornal *Il Tempo*¹⁸: "Uma aflição surda vibra em cada imagem, até mesmo naquela mais desengoadamente cômica. O carrancudo pudor de Monicelli, a sua intratável piedade, dão ao filme uma nota de embaraço que o torna comovente a cada etapa. A verdadeira comicidade é sempre trágica. O humorismo é um elegante modo de saltar para além da angústia. (...) Cada quadro, cada detalhe concorre para formar uma ideia geral de tormento, de desastre, de fracasso. A linguagem é artificial e rígida como as pessoas envolvidas; fala-se como nos periódicos cor-de-rosa, como nos boletins de ocorrência policial, como nos slogans publicitários. (...) A palavra verdadeira é retida em uma afasia que nasce da solidão. O filme é assim tão exatamente (simbolicamente) italiano que os espectadores deveriam envergonhar-se em lugar de rir. (...) Ugo Tognazzi é bravíssimo, sutil e desconsolado; Ornella Muti, uma 'nova promessa'. (...) Nós nos recordaremos especialmente de Michele Placido naquela cena verspertina dominical, dedicado a escrever cartões postais, bebendo um cappuccino, no canto morto de um café."

1.2. Um cidadão sobre o qual recai toda a suspeita

Foram e ainda são imensas as dificuldades para quem, como esta pesquisadora, viu-se, nos últimos anos, a materializar a intensidade argumentativa da *commedia*. Comunicá-la como um engrandecimento aos brasileiros parecia-se com um trabalho sem fim. Eles pouco a conheciam e de imediato pareciam travá-la em importância diante de toda a arte produzida por outro cinema do país, esse sim vencedor do apreço crítico comum. Um trabalho de danaide, um poço sem fundo. Senti, a cada passo da pesquisa, que encontrava, diante de mim,

¹⁸ DELVINO, Ivana. *I film di Mario Monicelli*. Roma: Editora Gremese, s/d, p. 101

não apenas um movimento pelo qual trafegaram italianos memoráveis, no sentido de que a memória não os apagava (as razões para sua comicidade continuavam acesas), mas diante de uma novidade expressiva, jamais continuada. Para entender a *commedia*, seria preciso abraçar, malgrado o horror de uma pesquisa fundada sobre as origens, seus momentos fundadores, sua rixa com o passado, seus modos de manipular o presente. Principalmente, seria preciso compreender o perfil daquele italiano cinematográfico, outrora um burguês civilizador, transformado na mais patética figura, ademais abençoada por seu público, em centenas de filmes.

O italiano do cinema cômico teria sido sempre desse modo? Os filmes, antes, durante e depois de sua ocorrência, insistiam em que talvez não, que tal comicidade talvez tivesse nascido de uma operação complexa, os argumentos virados e revirados com o objetivo de representar com fidelidade uma desintegração social. Busquei marcos e compassos para estabelecer o formato deste cinema, todos muito úteis de início, até que falíveis, ou expressivos de meias-verdades. Houve pesquisadores tão rígidos dentro deste gênero que eles próprios se assemelharam a seu objeto de estudo... A *commedia* teria nascido com Monicelli, com *I soliti ignoti*, e morrido com ela, em *Un borghese piccolo piccolo*? Os marcos, embora importantes, não deixavam de certo modo de parecer excludentes de um pensamento coletivo, de uma dinâmica invisível a produzir uma cinematografia característica.

Até pelo menos aquele ponto em que, por meus caminhos de pesquisa, tivesse chegado ao historiador italiano Maurizio Grande, que a viu coletivamente, acolhedor de toda a sua novidade, até de sua unicidade na poeira do tempo. A *commedia* passou a significar, para mim, junto dele, um épico cômico dificilmente precedido ou continuado. Compreendi que os marcos desse gênero não seriam absolutos, que suas produções se engendrariam capilares, embora algumas coisas se pudessem dizer muito específicas do gênero. A presença, dentro dele, dos dialetos para efeito cômico. A admissão da morte como um fato obrigatório na trama. A impossibilidade, dentro de seus enredos, de que um padre fosse bom. O realismo em todas as ações, que só se dariam em um mundo de plenas probabilidades físicas. A ausência de finais que se pudessem acreditar felizes, apenas ocasionalmente risíveis. Uma incompletude dos seres. A maldade, irrealizável, por parecer impossível, em igual medida, especificar o que fosse bom. A autoderrisão de seus escritores. A inadequação absoluta dos protagonistas. O desmanchar de seus rostos, de suas vidas, em um processo de

desmascaramento contínuo. A descrição dos machismos, a solidariedade em relação à mulher, que respondia pela mudança.

O intento da pesquisa é o olhar ampliado sobre a *commedia*. Para isto, nos capítulos seguintes, investigo sua unicidade sob o aspecto cômico, apoiada em estudos e entrevistas com historiadores e críticos italianos realizadas nos últimos dois anos. E, em capítulos subsequentes, traço uma origem aparentemente insuspeita da *commedia* nas armações de Vittorio de Sica e na tradição da comédia física de Totò, que pelo cinema passou seu bastão cômico aos que o sucederam. Por meio da arte continuada de Dino Risi, Mario Monicelli e Pietro Germi, entre outros, almejo descrever o novo, terrível italiano surgido daqueles anos de inconsciência, derrisão, marginalidade e perfeito senso de finitude. A análise do homem cinematográfico sobre o qual recaem todas as suspeitas.

1.3. O curto-circuito indestrutível

A fila que percorre desde o saguão de entrada até o café da sala do Cinesesc, no final da tarde de 31 de outubro de 2015, anuncia uma concorrida sessão dentro da 39ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo. Há jovens enfileirados, alguns deles em seus 20 anos de idade, na companhia de amigos e namoradas, a esperar pela projeção. Os senhores grisalhos que compõem a maioria dos espectadores sorriem para aqueles com os quais se identificam, algo sabedores do que aquela cinematografia a ser exibida representa. Dá-se um encontro entre os que reconhecem o cinema antigo, como se guardassem um segredo entre si, e aqueles que esperam compreender a razão pela qual aquele filme obteve seu lugar na história. Logo os 244 assentos da sala Cinesesc, na rua Augusta, veem-se tomados por espectadores de *Os Eternos Desconhecidos (I Soliti Ignoti*, em italiano "os ignorados de sempre"), lançado no circuito comercial da Itália de origem em 26 de julho de 1958, 57 anos antes. Alguns entre os portadores de ingresso para a sessão paulistana, incluída em uma retrospectiva do trabalho de seu diretor, Mario Monicelli, dentro da mostra internacional, talvez tenham visto o filme mais de uma vez. Lançada no Brasil em DVD pela distribuidora Versátil no ano de 2008 com uma capa incrivelmente equivocada, na qual apenas três entre os quatro atores representados por desenhos coloridos haviam de fato participado da filmagem, a ficção fora entendida por muitos críticos como um dos mais engraçados entre os filmes cômicos. Em preto e branco, talvez devesse ser degustada com a tolerância do distanciamento histórico, o riso nascido de

alguma espécie de complacência, de obrigatoriedade diante do renome crítico adquirido com o tempo.

Rir por compaixão, contudo, não se efetivaria durante a sessão. Mal a projeção começa e nada do que havia sido dito sobre essa obra antes parecia ter sido aleatório. A comicidade atestada em longa duração no tempo. Não estávamos diante de um reflexo social datado, a necessitar da tolerância de uma interpretação contextual relativizadora. Aos que a ela assistiam, parecia que se postassem, de alguma forma, diante de um filme novo, numa redescoberta do maravilhamento cômico a cada tirada, não necessariamente imersos no ambiente do pós-guerra italiano, cujo *boom* econômico logo revelaria terríveis as consequências sociais apontadas criticamente no filme. Os espectadores riram antes e ririam agora, à espera de que pudessem rir sempre mais do conhecido. "Nesta sedução pela serialidade e pela repetição, estaria um novo tipo de público, que, 'indiferente às histórias contadas, que já conhece, pretende apenas degustar a repetição e as suas mínimas variações", como lembrara Elias Saliba, citando Umberto Eco¹⁹.

I Soliti Ignoti funcionou coletivamente e os ataques de riso foram sinceros na São Paulo de 2015, operados em contaminação na sala de cinema, apesar de tantos anos passados desde o ambiente histórico que embasou sua existência. Risadas que ultrapassavam o término das sequências, como aquela em que o marginal veterano, encarcerado, instrui seu advogado sobre que artigos do código criminal deve usar para liberá-lo da prisão. Ou aquela em que Mastroianni cai da cadeira de um estúdio decadente, desesperado porque o barulho faz acordar o filho bebê, que tanto trabalho lhe dera para pegar no sono. Ou um Totò como professor de arrombamento aos bandidos desesperados, seu cofre representado por uma geladeira velha. Senhores e senhoras vetustos, meninos e meninas de óculos, diante de um acúmulo de gags visuais e verbais, e a proliferação de personagens de feições características, viam-se prestes a convulsionar nas poltronas.

Ria-se em antecipação à risada que se saberia de antemão gratificante, prestes a surgir nas sequências conhecidas pelo público que assistira ao filme anteriormente. Risadas subsequentes, a ecoar em rumor constante, como a gargalhada da claqué no disco de vinil de piadas que engripou. "As pessoas riem porque suas emoções têm uma inércia e persistência maiores que as dos seus pensamentos."²⁰ O espetáculo do riso no Cinesesc talvez se revelasse

¹⁹ SALIBA, 1997, p. 51.

²⁰ Ibidem, p. 36.

próximo daquele descrito pelo escritor e crítico norte-americano James Agee no ensaio *A grande era da comédia*, em que hierarquizava o riso provocado pelo humor cinematográfico. Não se tratava, naquela sessão, de anotar a reação preponderante como um riso abafado, um uivo, nem mesmo uma risada, como ele classificara essas reações progressivamente mais liberadoras. Tratava-se de gargalhada realmente, o último grau do riso, a que se observara ali, definida por Agee como "a risada letal".

"A boa gague genuína, concebida e interpretada à perfeição, é aquela que leva a vítima a subir essa escada de risos até o topo, controlando cruelmente cada um de seus degraus, para então balançá-la, sacolejá-la, fazê-la vibrar e tremer, até que a vítima implora por clemência. Após um curtíssimo intervalo para recuperação, ela sente novamente a primeira comichão perversa provocada pelo comediante e começa a subir uma nova escada."²¹

De que riram os espectadores de *I Soliti Ignoti* nesta solitária, rara e contemporânea exibição brasileira em película cinematográfica? Por que se viram capturados por uma língua inusual no cinema comercial contemporâneo, por arranjos de enredo situados em tempos tão distantes? Por que tornaram-se diante deste filme falado espécies assemelhadas àquelas que Agee conheceu na época aurea da comédia, os anos do cinema mudo? Por que tais espectadores subiram a ladeira da surpresa, arrancados da descrença e da complacência que dirigimos comumente ao antigo, e riram sem parar, coletivamente, das gagues seguidas, como se a obra houvesse sido lançada hoje? Era um filme que não se provava representativo de um pensamento atual, a inocente malandragem ali encenada mudara seu feitio, não havia mais uma atmosfera a sugerir personagens dentro daquele plot. Contudo, eles transmitiam a experiência de uma existência em uma cidade que entendíamos real, nós a sentíamos próxima, seus anti-heróis nos eram avizinados. Que armas duradouras continha esse filme que outros longa-metragens cômicos não puderam exibir antes ou depois?

I Soliti Ignoti anunciou um novo movimento cinematográfico, a *commedia all'italiana*, que duraria duas décadas de produção incessante até que a televisão se estabelecesse para destruir a possibilidade de uma cinematografia popular, numerosa e constante. O nome que intitula o movimento nascera de uma *boûtade*, da necessidade de uma certa faixa da crítica de ironizar, como a um regionalismo, um aspecto da comicidade que remontava ao grotesco da *commedia*

²¹ AGEE, James. *A grande era da comédia*. In *Revista Serrote*, número 2, julho de 2009, São Paulo, Instituto Moreira Salles, p. 135.

dell'arte, desde seu surgimento no século XVI. Ao mesmo tempo que anunciava uma comicidade antiga, reivindicava-a como nacional, renovável na atualidade.

All'italiana era como um homem agia para exterminar a esposa rica, em busca de colar-se à amante adolescente, no longa *Divórcio à italiana*. As máscaras desse cinema, que fixara tipos recorrentes na vida cotidiana, o douto empolado, o pai severo, o velho apaixonado por uma mulher muitos anos mais nova, o servo famélico, o soldado fanfarrão ou o apaixonado sem olhos para ver, investia seu poder cômico contra o machismo siciliano. Este era o obscurantismo que permitira, por exemplo, a existência duradoura dos crimes contra a honra. A designação fanfarroneava com o modo italiano de fazer rir ao mesmo tempo que satirizava o país a originá-lo, a sociedade enganada pelas promessas americanas de bem-estar ampliado, naquele momento em que a figura central, a chamar as atenções para si, era um imaturo, inconsciente, atrapalhado, submisso e egocêntrico pequeno-burguês. "Um herói de nossos tempos", para citar o título homônimo de outro filme de Monicelli, de 1955. Nele, um jovem, mimado ao ponto de sufocamento pela tia e a empregada, procura desvencilhar-se de todo comprometimento social e, metido em uma acusação que não lhe cabe, torna-se um policial, de modo a proteger-se da vida que não compreende, do mundo cujo funcionamento ético e moral não alcança, mas que ainda assim deseja para si.

Na *commedia all'italiana* (aqui usada em sua designação na língua de origem, para que não se confunda o conjunto de filmes com toda a comédia produzida anteriormente ou depois dela no país, ademais mantendo a inflexão irônica que ela designa, como um molho, um tempero à italiana), a reflexão prosseguia o efeito cômico e fixava os personagens representativos de uma sociedade com problemas. O ridículo sem tamanho dava às testemunhas dessa situação social a chance de visibilidade pela comédia, esta que por sua vez selecionava as armas de combate ao estado de coisas.

Os italianos haviam sido acordados sob a carcaça de estranhos insetos depois de uma longa noite histórica mal dormida. Uma parte deles havia cedido às promessas fascistas de recuperação econômica, confiante na monarquia que apoiara os empreendimentos belicistas do premiê Benito Mussolini contra um genérico avanço "comunista". A monarquia os levava à guerra na África por supremacia, a reviver canhestamente a Roma Imperial, e à divisão em dois comandos políticos durante a Segunda Guerra (o nazista estabelecido na dita República de Salò, ao norte, e o americano no sul, a partir de 1943). Fossem camponeses ou aristocratas, os italianos se posicionavam conforme o conflito chegava ao fim. O resistente Pier Luigi

Bellini Delle Stelle, por exemplo, vinha da aristocracia florentina. Como no caso de tantos jovens italianos que aderiram às organizações dos *partigiani*, ele era levado à ação clandestina menos por motivos ideológicos que em razão do espetáculo das atrocidades cometidas pelos ocupantes alemães e seus auxiliares compatriotas, os *repubblichini*, como diz o historiador Pierre Milza.

Delle Stelle relatara em 1962: "Mussolini e os seus nada mais eram do que usurpadores só mantidos no poder graças ao apoio dos alemães e a métodos ferozes de repressão. (...) Convenci-me de que seria impossível ficar de braços cruzados à espera da salvação e da libertação por parte de outros (...) A aquiescência, especialmente nesses acontecimentos trágicos em que está em jogo o destino da humanidade, torna-se cumplicidade."²²

Muita miséria seria enfrentada pelos italianos entre dois fogos. Mas ela demoraria a se ver retratada pelo cinema. Os resistentes *partigiani* seriam entendidos como heróis ficcionais somente a partir de 1945, em *Roma Cidade Aberta*, de Roberto Rossellini. O filme celebraria a libertação do cinema italiano em relação às normas esterilizantes da estética fascista. Agora ágil, o cinema aderiria ao tom semidocumental, encenado sobre as ruínas da guerra. Mostraria a realidade das casas e da miséria. O italiano via-se então representado de maneira inédita, devolvido ao falar cotidiano das ruas (no caso, ao dialeto romano que unificaria a partir daí a língua do cinema). Esse sonho vivido em tom semidocumental libertava o drama, sem afastá-lo do tom necessário de comicidade, natural à vida, em pelo menos duas passagens representadas pelo padre-herói de Aldo Fabrizi. Ator nascido do teatro de variedades, ele hesitara no início em representar um papel de tal dramaticidade. Rossellini insistira em sua adesão, mas procuraria equilibrar as possibilidades de encenação entre a comédia e a tragédia. Em *Roma Cidade Aberta*, Fabrizi é cômico em sequências sutis. Ele ora vira uma estatueta de nu para longe de seus olhos, em segundos de contrastante humorismo, ora aplica, em elipse, uma frigdeirada na cabeça do velho doente que teima em atralhar uma situação de resistência aos nazistas. Embora não se diga comumente, era uma revolução a abrigar, em alguma medida, o humor natural à vida.

O neorealismo que Rossellini fundara, a confluir uma série de tentativas promovidas pela cinematografia anterior, era como o ar, esse que fora de certa forma refrigerado, condicionado nos anos 1920 e 1930. Normatizada e censurada pelos fascistas, essa filmografia buscava

²² MILZA, Pierre. *Os Últimos Dias de Mussolini*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013, p. 95-96

propositalmente a irrealidade, os enredos em que prevalecessem os personagens não como homens, mas como encenações da virtude em oposição ao vício. Eram filmes embebidos ora em fantasias imperialistas a retratar a dominação romana, ora em comédias que edulcoravam o ambiente pequeno-burguês. Católica, centrada na família tradicional, essa ambientação cômico-dramática excluía as variedades dialetais, a crítica ao governo e a representação das periferias. Girava em torno de uma casa glamurizada a mimetizar os filmes americanos dos anos 1930, numa comédia de costumes apelidada de "telefones brancos" (*telefoni bianchi*), tal o número de aparelhos dessa cor presente nas cenografias. Era um cinema de falsa leveza, em que o italiano mal se reconhecia, por entender sua língua multiforme excluía de representação. As comédias de situação encenavam a vida dos ricos e dominados, em salas de estar etéreas.

O historiador Enrico Giacobelli vê nessa produção o "fascismo discreto da burguesia" (um trocadilho em relação ao filme *O Discreto Charme da Burguesia*, que Luis Buñuel lançou em 1972). Ele diz que entre os cerca de 750 filmes produzidos na Itália do início do cinema sonoro ao fim do fascismo, são cerca de 300 os que se podem definir cômicos: pouco menos da metade, ainda assim em proporção maior do que se daria em qualquer outro período do cinema italiano. Durante a vigência da *commedia all'italiana*, a relação seria de um filme cômico a cada quatro realizados.

As comédias fascistas, contudo, definem-se, segundo Giacobelli, como cômico-sentimentais: "(...) modestas imitações das sofisticadas comédias americanas de Lubitsch, Cukor, Hawks e La Cava, quase sempre ambientadas e em alguns casos giradas no exterior, e calcadas nem tanto no teatro de revista e de variedades quanto no inócuo teatro burguês de Aldo de Benedetti. Apresentavam-se inspiradas nas comédias americanas e, quem sabe por quê, resultavam em feias cópias daquelas austríacas ou alemãs. O erro talvez fosse imaginar que naqueles filmes hollywoodianos de tal modo delicados e perfeitos a sofisticação fosse tão-somente uma questão de ambientes luxuosos e belos vestidos, e não, pelo contrário, uma questão de estilo."²³

Entende-se a celebração mundial ao neorrealismo como a recuperação de uma nova e estimulante possibilidade para o cinema, fincada na obstinação em representar a vida como ela era. Em menos de dez anos dessa representação, a ideia generalizada foi a de transferir ao

²³ GIACOVELLI, Enrico. *Breve Storia del Cinema Comico in Italia*. Turim: Lindau, 2006, p. 27 e 28.

italiano das ruas a condição de herói pela sobrevivência de todos. Por esse pacto, esse novo homem se tornava uma espécie de *partigiano* de seu cotidiano, contra os avaros patrões do sistema. Mineiros pais de família, padres, operários de fábrica, aposentados, órfãos ou ferroviários lutavam contra o poder enquanto continuamente se viam derrotados quando em questão estava construir um futuro em potencial. As limitações da miséria foram combatidas enquanto anuladas realisticamente por essa cinematografia de elevado nível dramático e artístico.

Contudo, a partir do início dos anos 1950, era como se os italianos não se reconhecessem naquela progressão de sua consciência social. A representação neorrealista exigia deles que absorvessem a ideia do insucesso heróico para então buscar em algum lugar do horizonte a possibilidade de um futuro melhor. Os filmes dirigidos por Vittorio de Sica com o roteiro de Cesare Zavattini, como *Ladrões de bicicletas* (1948), *Sciuscià* (1946), *Milagre em Milão* (1951) ou *Umberto D* (1952), mostram a desesperança final do protagonista heróico, que, diante da estrada incógnita que aponta para o infinito, segue de cabeça baixa, mas segue de qualquer modo, a consciência limpa, algo convicto de que não errara demais. A solução não se apresentava a ele, a solução estava em não desistir de caminhar.

A *commedia* dizia sem meios termos que os italianos haviam se transformado em monstros sociais, desinteressados da igualdade durante o *boom* econômico que se seguiria ao fim da Segunda Guerra Mundial. Pior ainda do que se virem representados como reis involuntários da comicidade era atestar que não diferiam, em essência, dos personagens da comédia antiga. Eles eram os bufões, os palhaços, os reis da engrolação, desde a *commedia dell'arte*. Que tivessem lutado antes não importava: eles voltavam inapelavelmente ao espírito cômico de antes.

Agora, sua especialidade de insetos imaginários era a de se virar sem empenho ético, de derrubar o próximo a bordo de seus carros, espremidos nas praias infernalmente lotadas, ao lado de seus recém-adquiridos refrigeradores e televisores. A *commedia* atestava o italiano, em filmes de episódios como *I Mostri*, de Dino Risi, em 1963, a experimentar um delirante, coletivo pertencimento a uma nova ordem social, ditada pela prepotência corrosiva dos padres, da televisão, dos pequenos burgueses com seus carros pequenos. Quem poderia salvá-los, exceto a autoderrisão?

Bem-humorados, os novos diretores, roteiristas, produtores e atores investiram coletivamente contra a atmosfera ruim por duas décadas (uma duração no tempo quase três vezes maior que a neorrealista), a apontar as causas desse novo comportamento, mesmo conscientes de que às vezes pudessem melancolicamente reproduzir, eles mesmos, as atitudes condenáveis que apontavam nos outros. Era como se repetissem o procedimento de auto-implicação desenhado por Miguel de Cervantes em *Dom Quixote*, como observara Umberto Eco: "Tudo aquilo que Dom Quixote faz é cômico. Mas Cervantes não se limita a rir de um louco que confunde um moinho de vento com um gigante. Cervantes deixa entender que também ele, Cervantes, poderia ser Dom Quixote - ele, aliás, o é."²⁴

Os italianos que saltam dos filmes daquele período são quixotes, no sentido de que não se dão conta da ilusão em que estão metidos. Mas eles não lutam contra os moinhos, querem antes ocupar o ilusório gigante, transmutar-se nele, rapidamente enriquecidos, milagrosamente afortunados. Os espectadores desse cinema idolatram os intérpretes agigantados do auto-engano como Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman, Alberto Sordi ou Nino Manfredi. A cinematografia que acolhe esse estranho *divismo* é rica pela primeira vez e bate a americana nas bilheterias. O italiano se vê no cafajeste enquanto o combate, rindo dele? O que parece agradar nesse anti-herói não é especialmente sua vilania, mas a independência, a marginalidade, a constante e cega disponibilidade para o risco, uma vez que não há (como o próprio neorrealismo de Zavattini desenhara) solução heroica visível, apenas a estrada a percorrer.

Trabalhar é o que se faz quando nada mais se pode fazer, sugere Cappanelle ao final de *I Soliti Ignoti*. Na *commedia*, é como se solidez não houvesse para que se pudesse desmanchar no ar. Não há utopias, apenas desejos com a consistência das nuvens, que explodem ora em chuva breve, farsesca, ora nas faíscas de uma destruidora tempestade de melancolia. Deve haver uma razão para viver, mas não é preciso saber qual. O importante é que, na estrada, sejamos grandes, até maiores. O Bruno Cortona (Vittorio Gassman) de *Il Sorpasso* (Dino Risi, 1962) viaja sem outro propósito exceto o de gastar seu tempo de viver, que, aos 40 anos, já não é demasiado. Joga sua vida a ultrapassar os outros, que assim se tornam, diante dele, aqueles que ficaram para trás (e ele é *Aquele que sabe viver*, conforme o título brasileiro quer). À frente, há somente a morte, célebre fazedora de humoristas. "Morre o dia, senhores, morre o dia e ninguém pode fazer nada por ele", como diz Achille Campanile em *Se la luna*

²⁴ECO, Umberto. *Entre a mentira e a ironia*. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006, p. 74.

mi porta fortuna. Rir até morrer ou rir porque morremos, mesmo que rindo, tantas vezes, tenhamos adiado a morte. "Não o perturbem. Deixem-no face a face com o horizonte. Deixem-no agir. Talvez ele possa salvar esse dia que morre sem convulsões, que empalidece rapidamente, esfria, escurece numa agonia conformada, como uma pobre vítima que, à traição, é atingida no coração e agoniza sem se agitar e sem lamentos, no tempo estritamente necessário para morrer. Talvez pense no modo de salvar esse dia enquanto o fixa como um velho leão."²⁵

O cômico e o humorístico são "o modo com o qual o homem tenta tornar aceitável a ideia insuportável da própria morte, ou arquitetar a única vingança que lhe é possível contra o destino ou os deuses que o querem mortal", como diz Umberto Eco.²⁶ A morte é o maior desafio cômico, como o sabe Monicelli, que inaugura uma fileira de filmes associados à *commedia* em que sua encenação é obrigatória. Ao perseguir pela estrada um carro ocupado por duas belas mulheres alemãs, Bruno Cortona vai até mesmo parar no cemitério, onde elas fazem uma parada. Ao lado do jovem Roberto Mariani (Jean-Louis Trintignant), que praticamente sequestrara, Cortona promove uma aventura rodoviária sem qualidades em *Il Sorpasso*.

Alberto Sordi, que inadvertidamente recusara o papel no filme ("errando completamente o alvo", como dizia Risi mal escondendo a risada, dado o sucesso que *Il Sorpasso* obtivera no mundo), por avaliar ter-lhe sido oferecida uma parte secundária na trama, também verá a morte, agora travestida em anjo negro, no exemplar *La più bella serata della mia vita*. Ao adaptar em 1972 o romance *Um jogo perigoso*, escrito pelo alemão Friedrich Dürrenmatt, Ettore Scola encenará o julgamento inesperado do "italiano médio" daqueles anos, um vaidoso e corrupto vendedor que vilipendia a moral do trabalho. Seu Alfredo Rossi ocupa um belo carro e pela estrada persegue uma motociclista veloz. Mas sua máquina para diante da ponte, e ele precisa aceitar ajuda. Vai abrigar-se no castelo onde juízes aposentados o convidam a banquetear enquanto o problema mecânico é resolvido. O convite, ele mal percebe, constitui uma armadilha para seu juízo final, esse anunciado por magistrados aposentados, que encenam um processo condenatório de seu quixotismo às avessas e o sentenciam ao fim.

²⁵ ECO, 2006, p. 95

²⁶ Ibidem, p. 108

Os autores da *commedia*, a começar por Mario Monicelli em *I Soliti Ignoti*, exibiram sempre um morto em seus filmes, enquanto posteriormente encenariam, em tantos funerais risíveis, como o de *Amici Miei* (1975), a morte da comicidade liberadora, de olho no humorismo amargo e frio, que frequentemente impedirá o riso (Monicelli foi um dos principais autores que, ao dar luz à *commedia*, em *I Soliti Ignoti*, também encenou seu fim, embora raramente aceitasse o fato de que seu *Il Borghese Piccolo Piccolo*, de 1977, significasse o marco encerrador do gênero). "*Roma, Cidade Aberta* (1945), para mim, é uma clássica *commedia all'italiana*"²⁷ diz o diretor sobre a antecedência de um gênero a encenar as epopeias do fracasso. "Somos nutridos do elemento trágico, eu não o inventei, nasce de Pulcinella, de Arlequim, sempre obrigados a servir, a arranjar-se, porque a vida é dura e nos destroi. A comicidade italiana é trágica. Ri-se daquilo que é possível rir".²⁸

Ou talvez o que antes parecesse risível hoje já não mais nos fizesse rir? Algo semelhante teria ocorrido às narrativas de Franz Kafka, anuladas em sua veia humorística com o passar dos anos. No caso de Kafka, a comicidade nasceu de um contexto que foi esquecido ou deixado para trás após a I Guerra Mundial. Como o contexto foi rapidamente esquecido, a comicidade também desapareceu. Isto afetou não apenas a recepção à obra de Kafka, como também - o mais importante - a própria crítica, a qual, com raras exceções, passou ao largo desta dimensão cômica. Escrevera o biógrafo e amigo de Kafka, Max Brod:

Quem lê sua obra com atenção também vislumbra repetidamente, através de zonas sombrias, o núcleo luminoso, ou melhor, suavemente radiante. Na superfície, no que se relata há desgarramento e desespero; mas a serenidade e a extensão com que se expõe o argumento, a acidez enamorada do detalhe, quer dizer, da vida real e da descrição fiel, o humorismo resultante da construção das orações comprimidas por tantos giros estilísticos que seu efeito é muitas vezes análogo ao curto-circuito (os devedores 'se voltaram pródigos e dão uma festa no jardim de uma osteria, enquanto outros interrompem um momento seu voo à América e assistem à festa'), tudo alude já por sua forma ao 'indestrutível' em Kafka, à natureza humana comum que ele conheceu. Tal humorismo se fazia particularmente claro quando era Kafka mesmo quem lia suas obras. Por exemplo, nós, os amigos, morremos de rir quando ele nos fez conhecer o primeiro capítulo de O Processo. E ele mesmo ria tanto que por momentos não podia continuar lendo. Bastante assombroso, se se pensa na terrível seriedade desse capítulo. Mas acontecia assim. Claro, não era uma risada boa e prazerosa. Contudo, havia a partícula de um riso bom, junto às cem partículas de desassossego que não pretendo negar

²⁷ PINTUS, Pietro (org). *Commedia all'italiana - Parlano I protagonisti*. Roma: Gangemi Editore, 1985, p. 148.

²⁸ *Ibidem*, p. 155.

[grifo meu]. *Só quero assinalar o que se esquece facilmente quando se contempla a obra de Kafka: sua dobra de alegria do mundo e da vida*²⁹.

Para um espectador brasileiro distanciado da história ou do momento em que aquela produção se dá, é de impactar que a comicidade *all'italiana* mal se note em sua fase final, tal forma pareça banhada em amargura, em ardor de criticismo, como no filme *Il Borghese Piccolo Piccolo*. O que fazia os textos de Kafka parecerem menos divertidos, antes sufocantes, era a impossibilidade de o leitor presente vivenciar a hierarquia social e política que os embasara. Como naquele Kafka apontado por Brod, restam hoje nesses filmes cômicos o curto-circuito e o indestrutível, embora o riso não se possa mais fazer, em tantos momentos. O humor se constroi pelo reflexo social, pela atmosfera de um tempo, a que a arte se refere, e pode durar ou não, ensinam-nos estes filmes. Com o transcorrer dos anos, contudo, passa o riso, fica o cinema, sua verdade transparente, e ele nos faz acessar uma profundidade humana. *Un Borghese Piccolo Piccolo* versava sobre o justicamento social, tema de diversos outros filmes americanos, como aqueles protagonizados por Charles Bronson, nos quais a desconfiança em relação às instituições acenava para sua debilidade. A variedade de interpretações, a montagem da ação, a estruturação dos desencantos, sem que o pulso da narrativa jamais se perdesse, fizeram permanecer esses filmes como documentos ficcionais em torno do inevitável humano.

Em *Un Borghese*, há uma referência aos fatos, mas igualmente a seu estranho humor. Nele, um servidor público, pai de família (interpretado por Alberto Sordi), aquele que atravessa o trânsito de buzina ligada, mirando a ultrapassagem a bordo do automóvel, e esmaga um peixe pequeno com desmesurado golpe de pedra durante uma pescaria, curva-se ao chefe para empregar o filho mimado e incapaz. Mas, quando o jovem indolente morre como efeito colateral de um tiroteio de rua, o pai decide recorrer ao assassinato pelas próprias mãos, ao constatar que a polícia jamais punirá quem matou o filho, seu primeiro e mais valioso bem. O mesmo vale para *In nome del popolo italiano*: o magistrado, interpretado por Ugo Tognazzi com a máscara rígida, onde toda a variação de emoções contudo se lê (o ensaísta Maurizio Grande a entende tão eficiente quanto "demoníaca"), quer prender a todo custo o empresário sórdido interpretado por Vittorio Gassman, um aniquilador do meio ambiente. Mas o caminho para condená-lo vem de outra parte, da possibilidade de que ele tenha matado uma prostituta.

²⁹ BROD, Max. *Kafka*. Tradução de Carlos F. Grieben. Emecé Editores, S.A., Buenos Aires, 1951, p. 206 e 207.

A consciência de Tognazzi caminha pelo justicamento, não pela justiça que ele mesmo frequenta.

O que a *commedia* mostrava era só a comédia ou era só o real? Para uma pesquisadora como Mariapia Comand, que estuda sua recepção junto ao público, não seria possível identificar naquele italiano as características comuns a seus compatriotas na realidade. O "italiano médio", castigado pelo humor até o último fio de sua indignidade, existiria nesses filmes tão-somente como uma categoria antropológica, a causar grande identificação no público por recorrer a um sentimento comum a todos, o da marginalidade, o de ser colocado para fora de todo o sistema e de não poder, em última instância, usufruí-lo. "Atribuir certos comportamentos sociais ao código genético dos italianos faz com que não nos interroguemos sobre as causas histórico-políticas que produziram aqueles comportamentos."³⁰ Esta parece ser uma visão contemporânea, contudo, não ligada à intenção manifesta pelos criadores do movimento. Furio Scarpelli, que roteirizou junto a Age Incroce muitos clássicos entre esses filmes, depois de ter vivenciado a seu lado a experiência de escritura ilustrada no jornal humorístico *Marc'Aurelio*, diz que o realismo era a base de tudo.

A *commedia all'italiana* exigia de seus criadores que mantivessem o interesse e exercitassem o prazer no processo de observar os acontecimentos à volta, produzidos e refletidos por uma maioria social. "Existe um popular consciente e um instintivo. O nosso popular era desejado, previsto e organizado."³¹ A *commedia* exagerava a máxima condição italiana dos cafajestismos, de modo a provocar o efeito cômico e liberador? A *commedia* sempre foi acusada ou defendida por conta de sua estratégia humorística. Scarpelli acreditava que a comicidade os auxiliava a "ofender" um status quo, enquanto seus criadores, que necessitavam escapar da censura e do desinteresse público pela dramatização de suas penas, a possibilidade de "defender-se" por meio da ligeireza da comédia. Fazer rir teria sido uma maneira inteligente de abordar conscientemente a derrocada social.

Ninguém teria se incomodado então ao ver os temas difíceis tratados de maneira cômica. Mas dificilmente aceitariam aquele desmanche moral apresentado como uma denúncia, um holofote sobre os erros que os próprios espectadores sabiam cometer. Jamais aceitariam, daqueles personagens e situações, o credenciamento do drama, da tragédia. O cômico seria, segundo essa visão, um caminho seguro para praticar a ofensa, ao mesmo tempo que

³⁰ Conforme entrevista por email concedida por Mariapia Comand em 12 de março de 2016

³¹ PINTUS, 1985, p. 172

possibilitava a defesa de quem promovia a sátira. Um caminho com dois lados: "Sem usar a forma cômica, jamais lhes teria sido permitido abordar certos assuntos (o divórcio, por exemplo, era um tabu). De outra parte, os autores da *commedia* foram habilíssimos 'políticos', usaram sua pena de modo a driblar os impedimentos da censura", como acredita Command.³²

Mais que isso, eles construíram histórias estruturadas pela gague, desobrigadas da continuidade do romance. Na sua ação fílmica, não existe um "acontece isso depois aquilo", mas uma sucessão de "isso+isso+isso", segundo Umberto Eco discorre sobre a distinção entre o romance literário e o cinema³³ Como observa Maurizio Grande, o trabalho de roteirização de Age e Scarpelli faz-se por meio de verdadeiros "testes anfíbios", nos quais eles organizam uma orquestração audiovisual da página, em uma espécie de tela virtual na qual personagens, ações, diálogos e descrições de ambiente são já cinematográficos. Dito em uma fórmula, Age e Scarpelli fazem *cinema sem filme*. O diretor recebe uma escritura que prefigura aquele cinema, não um roteiro que vai ser transformado em película. "Isto significa que a roteirização se configura como 'cinema para ler', ou seja, como texto no qual o cinema é colocado em perspectiva mediante uma série diversa de focalizações (de entrecho, personagens, ambientes, etc.) obtidas a partir da organização cinematográfica da redação de uma página."³⁴

Em *I Soliti Ignoti*, alguns malandros de pequeno calibre, sempre às voltas com a detenção provisória depois de realizar pequenos furtos ou se apresentar como culpados por crimes em troca de pagamento, resolvem arrombar o cofre de jóias de uma loja de penhores, de maneira calculada e "científica". A obra de Monicelli parodia, naquele 1958, o mais famoso filme de assalto da história, na realidade seu inventor, *Rififi*, de Jules Dassin, lançado com sucesso estrondoso quatro anos antes. O noir francês expusera esse "cientificismo" didaticamente, sob o *chiaroscuro* dos cenários chuvosos, em inovadora meia hora sem trilha sonora, na qual as meticulosas etapas do assalto a uma joalheria se viam reconstituídas, quase como um manual de instruções. O fracasso da operação em razão de o técnico de arrombamento de cofres, um "italiano" interpretado pelo franco-americano Dassin, ter dedurado os companheiros, constituía o coração simbólico do filme. Seu personagem agia de modo a repetir a ação de muitos colegas do próprio cineasta, que sucumbiram ao papel de informantes durante a caça às bruxas em Hollywood, inviabilizando a sobrevivência de amigos diretores, atores e roteiristas por eles denunciados, ligados a um demonizado Partido Comunista.

³² Conforme entrevista por email concedida por Mariapia Comand em 12 de março de 2016.

³³ ECO, Umberto. *A definição da arte*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016, p. 191.

³⁴ GRANDE, 2003, p. 235.

No filme de Mario Monicelli, que parodiava *Riffi* não integralmente, adaptando-o ao intento irônico (o diretor italiano usa identicamente uma trilha sonora jazzística, de Piero Umiliani, e a fotografia em preto e branco das ruas e das fachadas de estabelecimentos, por Gianni di Venanzio), o cientificismo é uma blague e o dedurismo não está em debate. Naquela específica guerra italiana pela sobrevivência, definir um código de conduta contra a traição nem mesmo parece constituir uma questão a ser tratada. A ética estava distante das proposições dos deserdados. Trair ou não traír, nesse filme, jamais ganha o peso da ação moral, antes constitui decisão nascida de um sentimento particular, de uma retribuição amorosa, como a revelada por um dos protagonistas, que, para não prejudicar a namorada, deixa de usar a chave a acessar facilmente o apartamento contíguo àquele onde se encontra o cofre. A submissão à arte de arranjar-se, comum aos italianos do período, é o tema recorrente deste filme, como de todos aqueles da *commedia all'italiana*. E em realidade havia sido o fulcro da grande comédia italiana precedente, a miséria a mover o riso, como ensinara Totò. A novidade da *commedia* era ter atrelado o arranjar-se à monstruosidade pequeno-burguesa, à obsessão em mirar a qualquer custo o topo da escala social, à procura das ilusórias vantagens oferecidas, em vale-tudo.

No momento em que *I Soliti Ignoti* surge, os "desconhecidos de sempre" traem, erram e avançam na pequena criminalidade porque não parecem ter outra saída para sobreviver. Não há complacência, por parte de quem faz esse cinema, em relação ao desfavorecido, apenas porque se encontre em situação social e econômica desvantajosa, como promoveram antes as peças neorrealistas (o cineasta Pietro Germi, antes de se tornar um cômico expressivo, inspirado no exagero de gestos do cinema mudo, compôs o clássico neorrealista *O Ferroviário*, de 1956, sobre o bom operário que deve subverter a ordem para viver com dignidade).

Pepe, o boxeur interpretado por um Vittorio Gassman que, ator shakespeariano nos palcos, via-se descoberto em sua veia cômica cinematográfica por Monicelli, nariz arredondado pela maquiagem, lábios aumentados e o tamanho de sua testa diminuído por meio de um implante capilar, conduzia o golpe em *I Soliti Ignoti*, depois de ter extraído desonradamente a dica para o assalto de um colega de prisão, Cosimo (Memmo Carotenuto). O jovem Mario (Renato Salvatori) hesita em aderir à ilegalidade apenas porque teme desapontar a mãe (no caso três delas, cuidadoras do orfanato onde cresceu, a quem ele presenteia com aventais nos quais se estampa a figura do Pato Donald, numa indisfarçada ligação que Monicelli faz do cinema

moderno americano cômico com sua origem "maternal" americana, na velocidade dos cartuns). Mario tenta driblar o veto que seu parceiro no golpe, Ferribotte (Tiberio Murgia), promove no acesso à irmã siciliana, Carmela, interpretada por Claudia Cardinale aos 17 anos (em processo inicial de gravidez, é o primeiro papel da atriz no cinema italiano). Pertencente à tradição teatral da *commedia dell'arte*, Carlo Pisacane interpreta Capannelle, um morto de fome clássico, que descobrirá o prato consolador de pasta e grão de bico no fogão ao fim da tentativa frustrada de assalto. Nesta comédia, Tiberio (Marcello Mastroianni) interpreta um pai que precisa se ver com o filho bebê enquanto a mulher permanece presa por "tráfico de cigarros". E é Totò quem passa o bastão da comédia para os jovens atores neste filme, ao funcionar como um especialista em invasão de cofres e usar uma geladeira velha como demonstrativa do arrombamento num terraço de periferia.

É a cidade real que Monicelli busca no filme, a Roma periférica que seria plenamente descoberta por Pier Paolo Pasolini em *Accattone - Desajuste Social*, de 1961, as pulsões da fala e da vida que o cinema fascista negara e o neorrealista revelara. Monicelli teria podido utilizar todo o cenário disponível de *Noites Brancas*, de Luchino Visconti, realizado naquele mesmo ano, e protagonizado por Mastroianni, para acomodar seu *I Soliti Ignoti*, mas declinou desse uso. Ele queria afiliar-se a outra tradição fílmica, queria aderir à direção "invisível", sem excessos interpretativos, direta, neorrealista, de Rossellini. Reivindicava para o filme a ambientação ao ar livre que também havia em *Rififi*, e a interpretação de não-atores com a face da comédia. Diferentemente de Pasolini, contudo, sua picardia o levava a fazer da variação dialetal italiana um poderoso recurso cômico. O siciliano de Ferribotte, por exemplo, foi dublado, porque o ator Tiberio Murgia, na verdade um garçom de restaurante que o diretor frequentava em Roma, vinha da Sardenha. A dublagem, o deslocamento constante da música, que não se dá na cena, mas em estúdio, promovida com o intuito de mimetizar a sofisticação jazzística de *Rififi*, invade a realidade, calando até mesmo uma orquestra inteira durante a sequência em um baile de carnaval. Monicelli está desinteressado dessa verossimilhança, musical ou de fala, porque quer buscar o grotesco, o caricato, a máscara que o cômico efetiva nos personagens, pobres peças do desencanto, todos a driblar o inevitável, a entrada na vida adulta e sua tomada de responsabilidades.

1.4. O museu do cinema cômico, o épico ao avesso e o "eu inapto"

O ensaísta, crítico e autor teatral romano Maurizio Grande (1944-1996) acredita que a *commedia all'italiana* possa ser vista como uma "epopeia cômica do pós-guerra", a reunir em seus gêneros e subgêneros, em seus filões e gama temática, um certo modo de olhar a realidade social, moral, psicológica e cultural da Itália sob o processo de reconstrução. "Poderíamos então pensar nessa *commedia* como um grande armazém de temáticas recorrentes, de figuras sociais e enredos narrativos que encontram na comicidade a forma de expressão mais apropriada e direta, ou exasperada, capaz de fazer arregalar os olhos, surreal e grotesca, a representar em proximidade a vida do italiano do período, as características peculiares das novas categorias sociais saídas da guerra." Para ele, seria, em suma, um "museu do cinema cômico" a saltar dessa cinematografia, onde se podem encontrar catalogados os atores, roteiristas, cineastas, diretores de fotografia, músicos, produtores e intelectuais que souberam compreender as exigências do grande público e criar um espetáculo "médio" de uma certa consistência econômica e de um certo alcance cultural³⁵.

I Soliti Ignoti, para citar uma das obras condutoras da *commedia*, produzida em uma fase do gênero em que ainda parecia possível buscar a risada letal do cinema mudo, controla a tensão entre o adiamento e a aceitação da vida adulta, entre a ilusão e a consciência da força do real, entre o cumprimento e o adiamento da adesão do sujeito a sua comunidade social. Resulta dessa tensão irresolvível que o individualismo seja excessivo, enquanto nada pareça justificar essa hiperbólica presunção. A *commedia* não faria nada além de narrar a estratégia do desejo domesticado e ferido, a dificuldade em aderir ao real e a sonhada, jamais verificável independência em relação a ele. Maurizio Grande observa nesse conjunto de filmes uma "comédia épica", um gênero "misto", uma relação anômala entre o pano de fundo trágico da sociedade e a ribalta cômica da vida individual. O herói cômico que salta dessa tragédia social vive um drama aberrante, uma épica ao avesso. Os autores e atores projetam "a sombra do grotesco sobre o fundo trágico da sociedade e da história". A autodegradação do herói acompanha a ampliação paródica de sua individualidade singular. A *commedia* dissolve assim as diferenças entre o alto e o baixo, entre uma concessão heróica da existência e o pequeno e anônimo heroísmo do sujeito comum, de sua vida sem refletores, monumentos ou reconhecimento.³⁶

³⁵ GRANDE, 2003, p. 43.

³⁶ Ibidem, p. 43.

Como vê Grande, a arte do arranjar-se, nesse contexto, constitui "o épico curvar-se do sujeito sobre a própria desgraça", um modo de desfigurar seu rosto quanto mais ele tenta salvar as aparências. "Em outras palavras, a arte do arranjar-se é a arte de mentir e fingir, arte suprema de autoenganar-se, ainda antes que seja possível enganar o outro, até alcançar, na autodifamação cômica, um furor catastrófico que transforma a rotina cotidiana em épica do mal-estar e do fracasso."³⁷ Nos anos 1950 e 1960, essa entonação épica do cômico constitui a tipicidade de toda a *commedia*, um modo de produção simbólica quase inimitável e não facilmente repetível, à maneira do que ocorrera na arte figurativa do *Quattrocento*, um modo estilístico de representar um complexo de temas e gêneros, como acredita Grande.

Verifica-se que a tentativa de repetir *I Soliti Ignoti*, apesar disso, foi constante a partir do sucesso que ele teve. "O filme que mais se tentou imitar no cinema italiano", segundo considerou o crítico Maurizio Porro³⁸. No ano seguinte à realização, Nanny Loy fez *Il Dolce Colpo di Soliti Ignoti* e, em 1985, Amanzo Todini voltou com *I Soliti Ignoti Vent'Anni Dopo*, ambos filmes de tons nostálgicos, sem outro interesse que não o da citação ao original. Nos Estados Unidos, *I Soliti Ignoti* transformou-se no protótipo de *Crickers*, de Louis Malle (1984), com Donald Sutherland em um dos papéis centrais (nesta versão, a refeição final, a ultrapassar a banal *pasta e ceci* italiana, ensopado de grão de bico com macarrão, era um salmão). Na Broadway, o diretor Bob Fosse encenou em 1968 a versão musical do filme, que nos Estados Unidos levou o título de *Big Deal on Madonna Street*. No mesmo país, a volta cinematográfica à saga de um grupo que tem objetivos mais altos do que aconselha sua capacidade "científica" ocorre em *Pallokaville*, de Alan Taylor. Em 2002, ressuscitam *I Soliti Ignoti*, novamente sem o mesmo sucesso, mas com algum interesse, duas versões cinematográficas, uma de Woody Allen, *Os Trapaceiros*, e outra pelos irmãos Anthony e Joey Russo, *Welcome to Collinwood*, estrelada por George Clooney.

A *commedia* tornou-se irrepitível ao promover uma possibilidade representativa entre o drama burguês e a tragédia popular, conforme Maurizio Grande a viu. O drama burguês havia sido uma via de acesso do trágico à modernidade. Era uma espécie de mediação bem calculada entre a tragédia e a comédia, cujos máximos expoentes estiveram em Ibsen e Tchecov, opostos entre o florescimento e a decadência do gênero. No drama europeu do século XIX, consolida-se a estética do sujeito amputado, do herói inibido, do personagem incapacitado em construir o próprio destino (tradição iniciada, no entender de Grande, com o

³⁷ GRANDE, 2003, p. 224.

³⁸ Depoimento em *I Soliti Ignoti*. Cristaldi Film-Dolmen Home Video, 2008.

Hamlet shakespeariano). Com o drama burguês se evidencia a impossibilidade trágica do sujeito moderno, o drama de uma individualidade que perde contornos e, a recordar George Lukács em *A alma e as formas*³⁹. Grande diz dissolver-se no "chiaroscuro da existência". O drama do sujeito moderno, que começa em Shakespeare e vai a Tchecov, passando por Ibsen e Pirandello, é estabelecido pelo deslocamento do acento trágico ao conflito familiar. Na sala de estar burguesa se despeja o desconforto do indivíduo em relação a uma sociedade que se transforma, estabelecendo rivalidade entre pais e filhos, homens e mulheres, mitos de progresso e as decepções da realidade. É a ideia de uma "tragédia decepada", desenvolvida, conforme destaca Grande, por F. Fergusson em *Ideia de um teatro*.⁴⁰

A *commedia all'italiana* "desenterra o mal-estar da sociedade e do sujeito moderno, e reapresenta uma peça que faltava para a evolução das formas dramáticas: a dissolução do personagem moderno por obra de sua própria avidez de viver e afirmar-se, sob o fundo de uma sociedade de aparências que nada mais tem de épica", como lembra Grande.⁴¹ O épico se desloca então para a esfera do indivíduo, para a luta imensa que o sujeito trava consigo mesmo, antes de iniciá-la com os outros. Ele se angustia ao assumir papéis que não pode sustentar, tenta salvar-se do pesadelo da adaptação, esta que assinalará sua derrota definitiva. É nesse sentido que a *commedia* assume as formas de macrogênero que cobre um amplo espectro de formas e tradições épicas e dramáticas. Em seu centro, instala-se a pequena forma épica do sujeito moderno, que nega a própria e essencial superfluidade, a incompletude, a ausência de objetivos, mas que fracassará ao revelá-las inevitavelmente, por fim. Nasce desse embate pela sobrevivência a deformação grotesca da máscara do "eu inapto". Ele termina em caricatura triunfante monstruosa, muito além do que havia sido mostrado antes, entre a entonação melodramática e patética do mal-estar contemporâneo.

"A comédia épica (que depois se transformará em farsa trágica) tende assim a subverter o esquema assegurado do melodrama, que na Itália representa a solução autóctone do épico popular-romântico", diz o pesquisador. Os extremos que assinalam as bordas da comédia épica são, portanto, de um lado, o melodrama sob pano de fundo romântico-popular (tradição encontrada no assim denominado neorealismo popular de Raffaello Matarazzo) e, de outro lado, o cômico baixo da farsa e da burla, que tem suas raízes na literatura popular burguesa do *Trecento* e do *Quattrocento* (e que se vê reativada na Itália ao final dos anos 1960). As formas

³⁹ GRANDE, 2003, p. 228.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 227.

⁴¹ *Ibidem*, p. 227.

limítrofes dessa *commedia* (melodrama e farsa, epos popular e ópera bufa em prosa) assinalam também as marcações em falta na tradição cômica italiana. Em realidade, o que vem a faltar é a modulação do trágico no drama burguês (a tragédia exibida na sua parcialidade, como conflito familiar sem pano de fundo épico) e também o grotesco enquanto forma extrema do cômico, que destrói o herói cômico e tragicômico (depois da *commedia dell'arte*, o grotesco não aparece na tradição italiana, para depois ser apreendido, em forma de *buffoneria* acrítica, pela tardia comédia de máscaras dos anos 1970.⁴²

1.5. O exercício retumbante do cômico contra a épica neorrealista

Acolhida com entusiasmo pelos espectadores à época de seu surgimento, a *commedia all'italiana* foi também a responsável por operar desconfortos nos críticos e nos construtores do cinema do país. A tantos olhos, ela não parecia encaixar-se naquela compreensão revolucionária empreendida pelo neorrealismo pouco tempo antes. A caricatura que fazia do homem médio surgia desapontadora diante da figura italiana heroica que a antecipara. A *commedia*, contudo, tinha razões históricas para negar o principal personagem do drama neorrealista, possivelmente tornado inverossímil à época do boom econômico do pós-guerra. Havia um novo italiano no ar. Todos talvez o conhecessem, embora poucos julgassem importante concebê-lo dramaticamente, com forte tonalidade cômica. Contudo, os novos diretores tinham, em relação a esse personagem, urgência semelhante àquela de Rossellini ao retratar os resistentes ao fascismo. Os humoristas foram ágeis em desenhar com impiedade o momento percebido e vivido.

Jovem diretor nos anos 1960, Bernardo Bertolucci era um entre esses pensadores para quem a *commedia* (que se tornou acentuadamente presente no imaginário cultural italiano em razão de seu sucesso comercial) prosseguia de maneira indesejada a revolução neorrealista. Se Roberto Rossellini inventara uma nova linguagem, raciocinava Bertolucci, era dever artístico da geração subsequente desenvolvê-la, complexizá-la, desacomodá-la, quiçá no inverso sentido do que faziam os humoristas, obstinados pelo entendimento universal e certo. A cada novo filme, para o assombro dos críticos, eles pareciam mais insolentes ao reforçar, por exemplo, a comicidade provocada pela variação linguística no país. Muitos pensadores do cinema, ao atacar essa espécie de humor, pareciam esquecer-se de que, antes dele, os filmes

⁴²GRANDE, 2003, p. 228.

simplesmente não estavam autorizados a expressar diferenças dialetais, essas que ajudavam a compor impiedosamente o contraste humorístico.

O fascismo quis unificar à força a língua italiana (entre outras providências, Mussolini tentou abolir o uso do pronome de tratamento formal, o *Lei*, para "Sr. ou Sra.", em terceira pessoa; alegava que um novo governo popular não admitiria a velha reverência distanciada, mas também manifestava incômodo por aquela palavra soar como o *lei*, que, em letra minúscula, equivale em italiano ao nosso "ela" e feminilizaria indesejadamente os tratamentos pessoais na língua. Para Mussolini, a formalidade deveria ser expressa com "voi", pronome reto na segunda pessoa do plural. Para expulsar o "Lei" do convívio cotidiano, ele o atrelara à nomenclatura burguesa do passado, que dizia combater).

"Foi o fascismo, a partir de 1930 e até sua dissolução entre 1944 e 1945, a impor o uso do italiano [padrão] de modo obrigatório, para criar um produto que fosse nacional e não se fragmentasse em mil dialetos", diz o crítico italiano Ennio Bìspuri.⁴³ "Naqueles 15 anos o cinema italiano não usou outra linguagem que não fosse a do *italiano corretto* [grifo meu] e depurado de qualquer enxerto, especialmente estrangeiro. Isto até expulsar os vocábulos admitidos no uso cotidiano, como *cachet, tabarin, bajo, clown, club*, etc., substituindo-os pelos correspondentes *cialdino, locale notturno, cordofono, pagliaccio, associazione*, a ponto de obrigar que o nome de certos atores, como Wanda Osiris ou Rachel [pseudônimo artístico da atriz francesa Elisabeth Félix], tivessem as respectivos designações mudadas para Osiri e Rascèle."

Como lembra Bìspuri, com o fim do fascismo, a situação se transformou por completo, "e as telas foram invadidas por filmes nos quais o italiano praticamente desaparecia (pense-se por exemplo em *La Terra Trema*, de Luchino Visconti, falado em estreito siciliano, mas também em *Paisà*, de Rossellini, ou outros filmes cujas línguas prevalentes eram o napolitano, o toscano, o romanesco). A ponto de o grande [roteirista] Ennio Flaiano uma vez ter afirmado, de modo provocador, como lhe parecia genial que nos filmes italianos o único ator a falar *de modo corretto* o italiano fosse Gary Cooper [porque dublado na "língua-padrão" daquela cinematografia]. Foi portanto essa característica peculiar do cinema italiano, que usava o dialeto e também muitos outros estratos linguísticos em um mesmo filme, a informar ao espectador o claro pertencimento territorial dos personagens."

⁴³ Em entrevista concedida por Ennio Bìspuri a esta autora por email em 3 de novembro de 2015.

Bispuri nota que excetuada, por exemplo, a filmografia de Michelangelo Antonioni, seria difícil encontrar nos filmes italianos do pós-guerra o uso da língua *sem alguma gíria ou contaminação de dialetos* [grifo meu]. O procedimento culminou na realização de *Natale al campo 119*, de Pietro Francisci (1947), uma obra em que imperava um "caleidoscópio dialetal", ou em certos filmes de Lina Wertmüller (*Questa volta parliamo di uomini*, *Mimì metallurgico ferito nell'onore*, *Film d'amore e d'anarchia*). Especialmente, nessa linha, inserem-se os filmes de Mario Monicelli. Um primeiro exemplo é *A Grande Guerra*, onde a língua romanesca (aquela falada em Roma), de Alberto Sordi, mescla-se ao lombardo de Vittorio Gassman, ou em *Os Companheiros*, todo falado em piemontês, ou *La ragazza con la pistola*, falado em siciliano, ou em *Romance popular*, em lombardo, *Amici miei*, em toscano, *Il Marchese del Grillo*, em romanesco novamente, com Sordi como protagonista.

Em *L'armata Brancaleone* e em *Brancaleone alle crociate*, Monicelli chegou mesmo a operar uma verdadeira revolução, diz Bispuri, imitado por muitos diretores e atores (por exemplo, Diego Abatantuono), "desestruturando o italiano sem recorrer ao dialeto, mas inventando uma língua amorfa que reproduzia de modo aproximado o italiano medieval, *contaminado* com um latim macarrônico, centrado nas assonâncias e nas rugas linguísticas em chave grotesca ou abertamente cômica". Assegura Bispuri, que de resto parece aceitar a existência de uma língua italiana pura e classifica a variação linguística como uma "contaminação dialetal", Monicelli foi, neste campo, um insuperável mestre em inventar até mesmo uma língua inexistente, como a famosa *supercazzola*, usada por Tognazzi em *Amici miei* para enganar o interlocutor, que obviamente não o compreendia, e portanto não se encontrava em posição de reagir a suas investidas. A palavra foi incluída no dicionário *Zingarelli 2016*⁴⁴. Como diz Bispuri: "No cinema de Monicelli, o aspecto linguístico apresenta um vigor privilegiado, que se insere na norma áurea da *commedia all'italiana*, que consiste em conjugar dialeticamente o realismo com a sátira". O macarrônico, tradição italiana.

Expressar as enormes diferenças regionais por meio da comédia poderia constituir um modo de simplesmente não apagá-las. Embora tolhidas pelo fascismo, essas expressões sempre se alargaram na representação cômica italiana, como lembra C. Marazzini: "A comédia, desde a primeira metade do Quinhentos, revelou-se como o gênero ideal para a realização de uma

⁴⁴ZINGARELLI, Nicola. *Lo Zingarelli 2016 - Vocabolario della Lingua Italiana*. Bolonha: Editora Zanichelli. 2015, pág. 2337. O verbete *supercazzola* diz tratar-se de um nome composto a partir de *super* e um derivado de *cazzo*, nascido de uma fala do ator Ugo Tognazzi no filme *Amici Miei* (1975), de Mario Monicelli. O dicionário a qualifica como uma palavra ou frase sem sentido, usada com propósito irônico e pronunciada com seriedade para confundir o interlocutor

efervescente mistura de línguas, ou para a busca de determinados efeitos da expressão oral."⁴⁵ Eis por que, a cada novo filme, desinteressados desse "passo à frente" reivindicado por Bertolucci, os diretores da *commedia* cinematográfica negavam-se ao som direto e dublavam livremente os atores, reforçando determinados tipos de sotaque e inflexões.

E a disputa pelo legado de Rossellini tinha fortes razões de ser. Todos os que o prosseguiram encararam sua revolução, transformada, com os anos, em um padrão inescapável de filmar. Entre tantos motivos, porque o diretor ousara radicalizar um realismo que o fascismo não deixara florescer, exceto em momentos isolados da cinematografia do país. O realismo era ansiado, desejado e às vezes, com coragem, praticado sob vigilância por todos os grandes diretores italianos, de Alessandro Blasetti a Mario Camerini e Luciano Emmer, mas foi preciso que a guerra tivesse já apontado um vencedor, em 1945, para que *Roma, Cidade Aberta*, pudesse surgir.

No filme, Rossellini exibira a miséria, a violência, a língua cotidiana, a luta popular, a resistência e a sanha nazista em cenários reais. Posicionara-se claramente contra o fascismo, sem reduzi-lo a uma ideologia distante. Em lugar de evocar, Rossellini descrevera o fascista. O mal vinha desenhado nas figuras dos militares que caçam os resistentes nos vilarejos como quem busca extrair da sala um animal perturbador. Uma caça descrita no pulso de quem a via, com percursos que não podiam negar certa comicidade. Eram muitos os personagens plenamente característicos, que faziam evocar os procedimentos da comédia. O comandante nazista Major Fritz Bergmann (Harry Feist), subreptício, representava o mal sem qualquer bonomia, era magro e ágil ao trapacear, submeter e torturar as consciências, delegando a outros a agressão física contra seus oponentes. O padre Don Pietro Pellegrini (Aldo Fabrizi), roliço, olhos comentadores, a esperteza de seu tipo cômico, representava o bem resistente a tudo.

Rossellini caracterizava e raciocinava com rapidez. Nada lhe escapava se precisasse ser narrado, como se a vida transcorresse naquele instante, dentro mesmo da duração de sua obra cinematográfica. Os cortes, muitos mas não excessivos, funcionavam apenas de modo a prolongar o sentido da ação. Seu filme-marco raciocinava sobre o mundo presente, abrindo-o à compreensão destemida. Ele nada tinha a mostrar nos salões burgueses ou nos palácios de

⁴⁵ In *Storia della lingua italiana. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, citado em SCALA, Flaminio *A Loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte*". Org., trad., introdução e notas Roberta Barni. São Paulo: Editoras Iluminuras-Fapesp, 2003, pág. 47.

governo. Concentrava-se no sufocamento dos cubículos onde tramavam os resistentes e se dava a tortura. Nem mesmo lhe passava pela cabeça revelar a aspiração pequeno-burguesa nas residências e nas pistas de dança. Seu filme prescindia do recurso do baile, cenário de amores e confabulações, ou dos tribunais onde se encenavam os truques de palratório. Ei-los, as ruelas e o campo de futebol. O estilo do diretor de se fazer imperceptível, sem autoelogiar-se ou engrandecer-se, seu esmero em compor a imagem diretamente, jogavam o espectador para dentro da narrativa. Era como se ele estivesse a ponto de entender o filme como uma experiência transcorrida em sua própria vida, esta que admite o trágico e o humorístico, o horror e a farsa, ainda que nem sempre em doses iguais. Como diz Monicelli, "o humorismo não diminui o drama, ele lhe fornece outra perspectiva":

"A comicidade é a medida justa com a qual narrar o mundo. Sem excessos sentimentalistas, ela joga luz sobre o sentido da humanidade, filtrando-a com um olho desencantado. Engrandecendo talvez um particular, deslocando a atenção sobre um detalhe secundário que, trazido ao primeiro plano, muda o sentido da cena. Tudo isto sem desmecerer o enorme mérito do neorealismo. Com *Roma, Cidade Aberta*, Rossellini devolveu vida ao cinema italiano, demonstrou que se podiam contar histórias ligadas a nossa realidade, e que o público iria vê-las. Rossellini foi um gênio único na história do cinema... O seu objetivo era aquele de confundir-se com a realidade."⁴⁶

Ao filmar dessa maneira urgente, quase documental, Rossellini atestava que a sociedade mudara, aberta às interferências do fluxo dos acontecimentos. Mas, para demonstrar isso, sua linguagem se transformara antes. Ele encarara a ruína presente na Roma do filme não como um degrau para encenar a mística imperial, não como o pódio sobre o qual o herói ascenderia, à moda do que ocorrera em grande parte dos filmes anteriores, insistentes sobre o passado glorioso dos italianos. As pedras nos escombros na cidade de Rossellini, reais, seriam apenas um pedaço do caminho a ser vencido por pessoas comuns. Sem aspirar ao catecismo e à pregação moral, sem recusar o asfalto onde todos conviviam, o cineasta tirou os véus a cobrir o cinema da poeira de seu destino.

Bertolucci vinha animado por essa perspectiva. Ele testemunhara a Roma do subúrbio, da miséria e do abandono enquanto assistente de Pasolini em *Accatone*, filme de 1961 cujo intento era prosseguir essa revolução. Mas andara de modo próprio, em um compasso

⁴⁶ MONDADORI, Sebastiano. *La commedia umana*. Milão: Editora Il Saggiatore, 2005, p. 20 e 21.

independente daquele de Pasolini, e sua filmografia ganhara vívida personalidade, verve e coerência. Fora muito interessado na quebra de discurso promovida pela *nouvelle vague*, de início. Depois, movera-se para o cinema comercial, dentro da tradição linear narrativa americana, de modo a sofisticá-la em seus limites. Seu terceiro longa-metragem, *Partner*, era um experimento cinematográfico originado de *O Sósia*, de Dostoievski. As filmagens desta versão se deram durante o maio de 1968 francês, e Bertolucci aproveitara, na narração e nos diálogos, os slogans das ruas de Paris. O ator Pierre Clémenti, que protagonizava o filme, voltava dos fins de semana de folga na cidade com muitas novas sobre as palavras de ordem proferidas pelos manifestantes, e o cineasta as incorporava em seu filme.

O diretor comenta o filme-ensaio de juventude, em torno do duplo, do estranho que habita em nós, o ser reflexivo e aquele ativo, do combate, quatro décadas após a realização, para uma edição em DVD da obra. Para Bertolucci, *Partner* era o produto de seu inconformismo por ser, naquele momento, um diretor italiano. Como ele anotava, a *commedia all'italiana* era um movimento a desnaturalizar o heroísmo precedente.

*O cinema dos anos 1960 é um cinema no qual encontrei-me numa posição muito precisa. Uma posição que vinha do meu sofrimento por ter nascido diretor italiano, do meu sofrimento naquele momento. Meu primeiro filme é de 1962. Em 1962, o grande, sublime neorrealismo havia, de certa forma, se adulterado. Havia se tornado outra coisa. Havia se tornado a commedia all'italiana. A commedia all'italiana é um cinema enormemente engajado. Se revermos os filmes de Mario Monicelli, de Dino Risi ou de Ettore Scola, encontraremos sempre tramas com um enorme coração político. Mas eu, que gostava tanto de Roberto Rossellini, achava difícil entrar neste novo cinema italiano. É um cinema no qual, ainda hoje, não estou muito à vontade. Justamente porque não é mais o momento heroico, e há como que a aceitação de uma realidade que muitas vezes é uma realidade pequeno-burguesa. É como se o cinema italiano tivesse perdido a inspiração do imediato pós-guerra, algo até normal porque o cinema dos anos 1960 era o dos anos do boom e, portanto, de um certo otimismo. Contudo, ao mesmo tempo, nascera a nouvelle vague, em torno de 1958 e 1959, quando Truffaut fez Os Incompreendidos, Resnais fez Hiroshima, Mon Amour, Godard, um pouco depois, fez Acochado. E depois todos os outros. Bem, eu me sinto muito mais ligado ao cinema francês, à nouvelle vague, do que ao cinema italiano.*⁴⁷

Passados cinquenta anos desde a eclosão da *commedia*, Bertolucci a entende pequeno-burguesa, negadora dos ideais neorrealistas, e se é possível compreender sua angústia

⁴⁷ BERTOLUCCI, Bernardo. *Partner*. DVD. Versátil. São Paulo: 2008.

artística, ela se dá no limite do entendimento de que a *commedia* não proferira o discurso político da causa operária heroica contemporânea, nem apoiara de maneira manifesta e literal os reclames de revolução dos estudantes de universidades (ao contrário do que ele fizera, por exemplo, em *Partner*), nem mesmo advogara a transformação dos costumes sexuais, às vezes, pelo contrário, ridicularizando ou mesmo encampando a incapacidade italiana para absorvê-la. Em um dos episódios do filme *Os Monstros* (1963), por exemplo, Dino Risi joga a munição contra um homem que, na cena de praia, acompanhado de uma mulher, dá a mão a outro homem enquanto ela vai banhar-se. Em *Romance Popular* (1974), de Mario Monicelli, o líder trabalhista reclama a tolerância para os novos tempos enquanto ele mesmo não consegue praticá-la em relação à esposa que o ama e contudo o trai sexualmente por um brevíssimo encontro. Embora houvesse a crítica a todos os comportamentos limitantes e aos pensamentos conservadores, essa tendência cinematográfica não sofisticava, na visão de um certo tipo de espectador afeiçoado à *nouvelle vague*, sua maneira de dizer a crítica.

A *commedia* não exibia os letreiros, os cartazes, as faixas e as barricadas dos novos tempos, ao contrário daquele cinema de Bertolucci em que havia um programa, uma necessidade sofisticada de apoiar, por exemplo, o ativismo de esquerda e o fim dos tabus familiares. Seu entendimento de revolução não se comparava ao de Monicelli, que dizia fazer filmes para provocar o riso, sem compromisso partidário, ora disposto a encenar a misoginia, como ocorrera em *Amici Miei*, ora concentrado em exercer pesada ironia contra o machismo, como o fez no citado *Romanzo Popolare* ou em *La Ragazza con la Pistola*, *Speriamo che sia femmina*, *Caro Michele*, *La Mortadela* e tantos outros de seus filmes nos quais a mulher é um personagem principal obstinado, em luta contra o ambiente machista. A *commedia* revelou-se transformadora, pungente, melancólica, malgrado o diretor de *Partner* houvesse se desinteressado dela na medida de sua linguagem e do cerco temático que promovia ao pequeno-burguês.

A maioria dos críticos desprezou o fato de que a *commedia* avançava sobre alguns importantes pontos estabelecidos pelo neorealismo. "Na Itália, até pouco tempo, o neorealismo era considerado algo acima de tudo, mais importante que tudo, e era quase proibido por lei falar mal dele", diz o crítico Enrico Giacobelli.⁴⁸ "Uma inteira geração de críticos e historiadores cresceu - e invadiu o mundo editorial e o jornalismo - exaltando sempre e em qualquer caso o neorealismo *a priori*, quase como se fosse uma fé jamais

⁴⁸ Em entrevista concedida por Enrico Giacobelli por email a esta autora, em 18 de março de 2014.

autorizada à busca dos porquês. Na realidade, o verdadeiro neorrealismo se limita a pouquíssimos filmes, não mais de uma dezena, e destes alguns nasceram por acaso (*Roma, Cidade Aberta*), alguns eram neorrealistas mais na aparência que na substância (*La Terra Trema*). Mas sobretudo o grande público popular, a que eram destinados, não os foi ver e não os amou, exceto algumas raras exceções como *Ladrões de Bicicletas*. E assim o neorrealismo teve uma notável ascendência sobre os intelectuais, mas não a mesma influência sobre o povo italiano."

A *commedia*, por outro lado, fez com que o povo, do proletariado à alta burguesia, saísse de casa e visse os filmes que tratavam dos idênticos assuntos abordados pelas obras de arte neorrealistas, como diz Giacobelli. "E enquanto o neorrealismo durou cinco ou seis anos no total, a *commedia all'italiana* estendeu-se por mais de vinte anos. Sem contar que o neorrealismo havia falado em favor de uma visão simplista da vida e da história (o otimismo da vontade de que tratava Antonio Gramsci), enquanto a *commedia all'italiana* tinha alcançado uma visão mais crítica, complexa e rica em matizes, a ponto de arriscar-se às vezes entre o *qualunquismo*⁴⁹ e a ambiguidade. Discute-se há tempos se a *commedia all'italiana*

⁴⁹ *Qualunquismo, macchietismo e bozzettismo* são termos usados por muitos dos críticos da comédia popular dos anos 1950 e da *commedia* para caracterizá-las. A bem da verdade, para depreciá-las, a ressaltar sua suposta irrelevância, o imobilismo, o exagero caricatural, a superfluidade, o conservadorismo, sua ação depreciadora do homem comum. Os três termos ligam-se de algum modo à tradição humorística italiana. *Qualunquismo* nasce de uma publicação, o jornal semanal satírico *L'uomo qualunque* (O homem qualquer), que, lançado em Roma em 1944 pelo comediógrafo e publicitário Guglielmo Giannini, reivindicou a necessidade do surgimento de um novo tipo italiano ao final da guerra. Caracterizado por uma linguagem colorida e popular, declaradamente anticomunista, o jornal exprimia a desconfiança dos estratos pequenos burgueses e proletários em relação à instituição democrática, ao governo, ao fisco e aos partidos políticos. Ao refutar uma análise político-doutrinária dos males sociais, desinteressado de levantar-lhe as causas e apoiado em inércia política, o periódico recebeu o apoio das forças reacionárias da sociedade italiana. Finda a guerra, em 1946, deu origem a um vasto movimento de opinião pública, resultando, especialmente no sul do país, na formação de um partido político, o Fronte dell'Uomo Qualunque. A agremiação obteve notável sucesso na eleição para a Assembleia Constituinte (5,3% dos votos e 30 deputados) e uma resposta ainda maior nas eleições administrativas em numerosas cidades do centro-sul (em Roma, obteve 20,7% dos votos). Os resultados, contudo, logo demonstraram que o partido não viera para ficar. Incapaz de apresentar um programa definido, ele iniciou um rápido declínio, e depois do pleito de 1948, no qual fez cinco deputados e um senador, desapareceu da cena política. *Qualunquismo* tornou-se a partir daí uma palavra a evocar a atitude de quem olha com ceticismo a vida política e critica sistematicamente homens e instituições públicas. *Macchietismo* nasce da expressão *macchiéta*, que remete ao desenho em formato de esboço, por extensão a vinheta, a caricatura, também um retrato ou cena sintética em uma obra literária, uma peça. A partir do século XIX, designou um monólogo com larga difusão no teatro italiano, cujos elementos constitutivos eram a inserção de números cantados e a tendência e evidenciar os aspectos mais caricaturais em um texto. Um dos grandes representantes do *macchietismo* foi o ator Ettore Petrolini (1884-1936), mestre do vaudeville cujos filmes, à época da introdução do cinema sonoro, nos anos 1920, fizeram imenso sucesso ao reproduzir sua interpretação satírica de tipos como o imperador Nero. Figurativamente, *macchiéta* remete a um perfil característico, a uma pessoa bizarra e original. *Bozzettismo* é o termo decorrente de *bozzetto*, um desenho ou um esboço no qual está implícita certa superficialidade de representação. Em artes plásticas, serve para definir os elementos-base de um quadro ou uma estátua, que podem posteriormente ser modificados na execução final. Em literatura e no teatro, designa um breve respiro de entonação realista no qual são retratadas figuras e cenas da vida cotidiana. No cinema, o *bozzetto* nasceu com Méliès, de suas cenografias feitas a mão, semelhantes às circenses, que cabiam em um

teria contribuído ou não para melhorar a Itália e os italianos. Decerto o neorealismo não o fez: não porque não desejasse fazê-lo, mas porque vivia isolado em uma torre de marfim distante dos gostos e dos interesses populares."

Um dos mais importantes diretores da corrente, Luigi Comencini não tem dúvida de que a *commedia* descenda da "mesma cepa do assim chamado neorealismo"⁵⁰. Mas, ainda assim, ele não gostaria que se pensasse em uma afiliação consciente. "O cinema italiano, nos seus anos melhores, nasceu da pesquisa de uma linguagem que pudesse ser usada proficuamente para entreter o público a que se direcionava, sem que seu autor precisasse abdicar da própria inteligência. Conseguiu? Não conseguiu?" Comencini disse certa vez que, para fazer um filme cômico, é necessário inventar histórias realmente trágicas. "Descobrir o lado humorístico de todas as situações da vida é uma atitude que não inventamos nós, do cinema, mas que está presente desde sempre na literatura. Quanto mais a história é trágica, mais as possíveis reviravoltas humorísticas são agudas. No cinema, veja Chaplin."

Terá Bertolucci deixado de perceber a riqueza tragicômica, de muitos matizes, sugerida pelo gênero? O importante para nós, em sua fala contrariada, é contudo que ela tenha reconhecido uma tendência em continuidade na *commedia*, embora, segundo sua opinião, "adulterasse" os princípios neorealistas. E quais seriam estes? O biógrafo de Pietro Germi Mario Sesti apela aos franceses para especificá-los em seu nascedouro neorealista. Sesti cita, como ilustrativas, as características reunidas por Marcel Martin em *Il neorealismo e la critica*, caderno informativo da 10ª Mostra Internacional do Novo Cinema, em Pesaro, 1974:

Os traços essenciais da estética neorealista podem ser elencados do seguinte modo:

1. *Uma mensagem: o cinema é um meio de expressão e comunicação.*
2. *A atualidade do roteiro (contemporaneidade, como disse Georges Sadoul).*
3. *O sentido do detalhe enquanto meio para reforçar a autenticidade.*
4. *O sentido da multidão e de sua relação com os protagonistas.*

palco fixo, no máximo giratório. Quando o cinema se desenvolveu como arte autônoma, com suas leis intrínsecas, o *bozzettista* passou a atuar sob a ordem do diretor, no sentido de observar outros aspectos predominantes (enquadramentos, iluminação, montagem) e adaptar-se a uma nova relação espacial e temporal, utilizando-se quase sempre de esboços e pequenos modelos. Os termos são dicionarizados em ZINGARELLI, 2015, p. 1.844, 1.311 e 302. Para compor uma explicação destinada a cada termo, servi-me também das enciclopédias virtuais Sapere e Treccani, nos links [http://www.treccani.it/enciclopedia/l-uomo-qualunque_\(Dizionario-di-Storia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/l-uomo-qualunque_(Dizionario-di-Storia)/), <http://www.sapere.it/enciclopedia/qualunquismo.html>, <http://www.sapere.it/enciclopedia/macchi%C3%A9tta.html>, <http://www.sapere.it/enciclopedia/bozzettismo.html>, <http://www.sapere.it/enciclopedia/bozz%C3%A9tto.html>.

⁵⁰ PINTUS, 1985, p. 43.

5. *O realismo, mas a recomposição da realidade por meio da sensibilidade.*
6. *A veracidade do ator - frequentemente não-profissional.*
7. *A veracidade dos ambientes, em relação com o drama dos atores.*
8. *A veracidade da iluminação.*
9. *A fotografia de estilo documental que reforça a impressão de verdade.*
10. *A câmera muito livre graças à prática da sincronização sucessiva [isto é, do acréscimo, posterior à rotação do filme, de sons, palavras e barulhos ao movimento das figuras, e da dublagem dos atores].*⁵¹

Embora esquemática, para efeito de estudos, a classificação contempla as obras neorrealistas tanto quanto as da *commedia*, que contudo acresceu a esses tópicos a veracidade não somente do ator, mas de sua língua, a italiana multifacetada e dialetal, que trabalhou para reforçar o tônus do épico cômico. Principalmente, como diria o roteirista Alessandro Continenza, ao contrário do que fez o neorrealismo, a *commedia* delinearía "a presença, como protagonista, de um personagem negativo".⁵² Em oposição ao neorrealismo, aquela era uma filmografia desinteressada ainda da bondade eclesiástica, negativa em relação ao papel que a religião exercia sobre a sociedade. O dilema do homem contra si mesmo era agravado a partir do entendimento de que certas características do presente (a vilania do pequeno-burguês, seu egoísmo, seu machismo heróico, apoiado, por exemplo, nas leis que estabeleciam a existência de "crimes contra a honra" e toleravam o adultério masculino, condenando a liberação feminina) vinham em desacordo com a construção de uma sociedade justa.

"Mais do que saída do neorrealismo, a *commedia* o substituiu", afirma em entrevista o crítico Enrico Giacovelli. "Ou, como dizia Marco Ferreri, a *commedia* é o neorrealismo revisto e corrigido pelo grande público, com algumas pitadas mais e o necessário tempero de humorismo." O crítico lembra que houve tentativas cômicas durante o neorrealismo, sendo a mais bela e importante, uma comédia fantástica, quase uma fábula, *Milagre em Milão*, de Vittorio de Sica, em 1951. Contudo, neorrealismo e *commedia all'italiana* permaneceram geralmente dois mundos apartados e distantes. "Quando a *commedia* arriscou tons neorrealistas (por exemplo, em *Feios, Sujos e Malvados*, de Ettore Scola) não foi nem uma coisa nem outra, nem *commedia* nem neorrealismo. E o mesmo ocorreu em relação ao neorrealismo quando provou a tonalidade cômica (por exemplo, em *Pane, amore e fantasia*, de Luigi Comencini, que até mesmo se viu acusado de haver matado o neorrealismo)."

⁵¹ SESTI, Mario. *Tutto il cinema di Pietro Germi*. Milão: Editora Baldini & Castoldi. 1977, pág. 53.

⁵² PINTUS, 1985, p. 48.

Para o historiador Gian Piero Brunetta, os roteiristas da *commedia* se formaram no âmbito neorrealista, "ainda que se tivessem movido para diversas direções", de Ettore Maria Margadonna a Age e Scarpelli, de Rodolfo Sonego a Luigi Malerba.⁵³ Algo semelhante comenta o historiador Bruno Torri a respeito dessa herança: "Os principais autores (diretores e roteiristas) do gênero eram ativos no cinema daquele tempo e haviam roteirizado e girado filmes cômicos com grande aceitação do público e, às vezes, da crítica."⁵⁴ Mas daí a chamá-la de neorrealista, ele não se arrisca. "O neorrealismo nasceu sob outras condições históricas e sociais, muito mais dramático. Obedecia a outras (e mais altas) instâncias estéticas, culturais e políticas, e havia obtido êxitos artísticos mais fortes e consistentes. A *commedia all'italiana* é movida principalmente por outras motivações, como diz Scola, e obteve outros resultados, ainda que fazendo, a seu modo, o acerto de contas com a realidade, e ainda que revelando, nas suas tentativas mais bem-sucedidas (uma minoria em relação à totalidade do gênero), uma atitude desmistificatória, de intento crítico." Nesta mesma linha, o crítico Claudia Maria Valentinetti crê que não se deve nem mesmo tentar comparações. "A *commedia* não é neorrealista. Pode nascer do neorrealismo, mas não é a mesma coisa, a começar por seus atores, sempre profissionais (sic) de grande habilidade, como Gassman, Sordi, Tognazzi, Mastroianni, e pela situação da Itália, que não vive a época da destruição ou da reconstrução, mas está adentrando uma falsa euforia, aquela do *boom* econômico. Sempre *Italietta*, certo, mas menos 'proletária' e mais 'pequeno-burguesa'."⁵⁵

Mario Monicelli crê jamais ter deixado de perseguir a veracidade em seus filmes. "Pode-se avançar por soluções grotescas ou surreais, mas sempre desencadeadas a partir de um fato preciso."⁵⁶ Aquilo que fez em seu cinema, associa diretamente a Rossellini. "Em um momento dramático de *Roma, Cidade Aberta*, assistimos ao gesto mais farsesco do cinema italiano: a panelada na cabeça [quando o padre interpretado por Fabrizi, para salvar da perseguição nazista um velho doente que insistia em praguejar contra os alemães, golpeia-o na cabeça com uma frigideira; o golpe, contudo, ocorre em elipse no filme; o espectador apenas sabe que o velho foi golpeado porque o vê desacordado, na cama, confundido com um moribundo pelos nazistas, que o deixam a salvo; e é o coroinha quem menciona a "panelada" dada pelo padre como o feito responsável por calar o praguejador].

⁵³ Em entrevista concedida por Gian Piero Brunetta a esta autora, por email, em 25 de março de 2014.

⁵⁴ Em entrevista concedida por Bruno Torri a esta autora, por email, em 05 de abril de 2014.

⁵⁵ Em entrevista concedida por Claudia Maria Valentinetti, por email, em 29 de março de 2014.

⁵⁶ MONDADORI, 2005, p. 23.

Para Monicelli, esta sequência é um "gesto indelével que simboliza a descendência direta do neorealismo em relação à *commedia*". A *commedia all'italiana*, ele diz, nasceu igualmente da rua, por necessidade e escolha. "*I Soliti Ignoti* foi todo girado em externas. A única cena em estúdio é aquela em que os ladrões devem derrubar a parede. Mas, sobretudo, nasceu da ânsia por histórias, da vontade de narrar o que se dava diante de nossos olhos. Esta curiosidade nunca nos abandonou. Sempre animada pela liberdade de rir de tudo e de todos. Esta é uma forma de denúncia que o neorealismo - um movimento que durou poucos anos, no fundo - perseguia simplesmente com um olhar diferente. A *commedia* é antes de tudo um modo de olhar a realidade." Depois de Rossellini e dos primeiros De Sica, como acredita Monicelli, o neorealismo perdeu ligação direta com a realidade. "Os desesperados de Giuseppe De Santis eram muito menos críveis que nossos patifes." O cinema é sempre representação, lembra o diretor, uma regra da qual não se subtrai nem mesmo o neorealismo. "Com a *commedia*, não renunciamos à situação dramática. Escolhemos narrá-la de um ponto de vista divertido, zombeteiro, às vezes farsesco, de todo modo cheio de implicações amargas."⁵⁷

1.6. O dialeto assumido e a ascensão da comédia popular

Como observa Maurizio Grande, é o escritor Alberto Moravia quem, em sua coluna no jornal *Europeo*, faz uma conexão significativa entre o esgotamento do neorealismo e a ascensão da comédia popular (ainda não a *commedia all'italiana*, mas uma corrente de filmes de característica harmonizadora, com seus finais que se poderiam considerar felizes, intitulada *neorealismo rosa*), vista como uma lógica evolução do cinema neorrealista: "Partido do documentarismo lírico, da objetividade polêmica, do 'grito de dor' do pós-guerra, o neorealismo deveria inevitavelmente atracar na comédia ou no drama de personagens e de enredos, conservando alguns personagens originários, como a preferência pela gente humilde e os ambientes populares, o dialeto, a fotografia *en plein air*, as determinações sociais e econômicas." Mais que isso, comentando *Due soldi di speranza*, de Renato Castellani (1952), antecessor da *commedia*, especialmente se consideramos seu marco inicial em *I Soliti Ignoti*, de 1958, destaca que o filme, nascido da tradição nacional literária cômica do *settecento*, assinala a passagem do filme neorrealista originário à comédia e ao dialeto. Ou seja, a

⁵⁷ MONDADORI, 2005, p. 18.

passagem "de uma autenticidade de conteúdo e de documentação a uma autenticidade de arte e de linguagem".⁵⁸

O filme de Castellani, de espetacular fotografia contrastada em preto e branco (a cargo de Arturo Gallea), filmado em Cusano, uma pequena cidade ao redor de Nápoles, no sopé do Vesúvio, remete ao neorrealismo exuberante. O protagonista, Antonio Catalano, retornado do serviço militar, é o único que consegue arranjar-se com trabalhos ocasionais, responsáveis por sustentar sua numerosa família. Carmela, a filha de um casal bem-sucedido da localidade, deseja namorá-lo, e tenta que seu pai lhe dê emprego, mas diante da perspectiva de ver a jovem unida a alguém sem futuro, ele o recusa. Para evitar o drama de Catalano, o pároco lhe oferece um serviço de sacristão, mas eis que o jovem decide aumentar a pouca renda aceitando pregar pela cidade alguns pôsteres do partido comunista. Ao descobrir a natureza de seu secreto serviço complementar, o padre o despede, o que leva o pai de Carmela a negar autorização ao matrimônio. Para que ele se dê, Castelano faz amor com Carmela na praia, tornando-a inabilitada a voltar à casa dos pais. A partir daí, o casal se contenta com *due soldi di speranza*, alguns trocados de esperança, para enfrentar o futuro. No seu casamento, os habitantes da vila providenciam doações. É um filme disposto a mostrar em sua integridade as faces interioranas, sem esconder que pretende ora divertir, ora emocionar o espectador ao fazer isso. Por exemplo, o personagem da mãe de Castelano puxa risadas ao ser quem é, sem dentes e com sobrepeso, sempre a gesticular com as mãos em sentido de oração, a olhar para o céu, uma figura empobrecida típica daquele entorno, com seu sotaque natural. O intento do realizador é populista, inspirado na crônica do cotidiano, engraçado enquanto comvente e mesmo trágico.

A principal qualidade de um filme como esse, quase todo falado em uma variação linguística, é a superação do dialeto em si pela moralidade da história e dos personagens. "O dialeto, em suma, aparece aqui como um meio, não como um fim da representação."⁵⁹

A lição neorrealista, como observa Grande, parecia algo a ser considerado paralelamente à necessidade de constituição de um gênero dentro da produção cinematográfica italiana. A crítica se via diante da urgência de promover um acerto de contas com a "necessidade histórica" da transformação industrial. Essa mudança profunda implicaria a produção de um

⁵⁸ GRANDE, 2003, p. 100.

⁵⁹ Moravia, Alberto. *Il maresciallo De Sica non andò all'appuntamento*, in *L'Europeo*, 3 de janeiro de 1954, reportado na resenha crítica contida em *Cronache del cinema e della televisione*, I, 2, julho de 1955, pág. 31. In GRANDE, 2003, p. 100.

"filme médio" e a exigência de "produzir espetáculo"; portanto, de aceitar a validade de uma produção média, mas também da experiência neorrealista como uma espécie de patrimônio cultural, figurativo, expressivo e temático capaz de produzir filões, gêneros e subgêneros. A produção decorrente desse grande iniciador dividia-se entre a "poética do humor" (os filmes de Castellani) e uma "poética do costume" (feita por Luigi Comencini, Dino Risi e Luciano Emmer, entre outros).

O crítico Morando Morandini realiza o ataque mais duro a esses produtos menos nobres, por assim dizer, da comédia popular. A seu ver, eles tinham intentos "pornográficos", "cobertos por véus hipócritas". Do que se ri nesses filmes? - pergunta o crítico. E responde: "Dos namorados meridionais e ciumentos, dos industriais sententrionais e cretinos, dos garçons venezianos atordoados, de esposas problemáticas, de sogras corrompidas, de maridos submissos."⁶⁰

Contudo, ele não negava a ascendência neorrealista para essa comédia popular, como nenhum dos críticos dessa época, conforme assegura o historiador Maurizio Grande. Seria a seu ver, apenas, uma produção "menor", que promovia a pintura de ambiente e de personagens, a representação em tom característico, a invenção *macchiettistica e bozzettistica* dentro da tradição realista ou neorrealista. "Todavia, por respeito ao 'realismo do neorrealismo', a 'poética do *bozzetto*' aparece como um subproduto ou uma 'paródia' da grande tradição neorrealista, para não dizer uma 'traição' daquela espécie de escolha pelo 'engajamento ao realismo', que reinava absoluto (e certamente com maior prestígio e riqueza de argumentação), como observava o crítico Guido Aristarco na sua coluna em *Cinema Nuovo*."⁶¹

O adjetivo *bozzettistico* acabou por exprimir, no mais das vezes, a depreciação e a reprovação da crítica por aqueles filmes que considerou deteriorações do "espírito do realismo". "Um naturalismo considerado paternalístico, pietístico e consolatório no que dizia respeito aos vícios e tiques de certos ambientes, tipos e personagens", como observa Grande, que reproduz outra passagem de Morandini em *Cronache del cinema e della televisione* de 1958.

O abuso que se faz do dialeto na comédia cinematográfica italiana é um dos mais claros e preocupantes sintomas do clima reacionário e

⁶⁰ MORANDINI, M. *L'arcadia rinunciataria e dialettale nel cinema italiano*, in *Cronache del cinema e della televisione*, IV, 24, primavera 1958, pág. 126 In: GRANDE, 2003, p. 101.

⁶¹ GRANDE, 2003, p. 102.

*classista em voga pela Cinecittà. O que será o dialeto senão uma língua deformada pela fome, marcada pelo domínio que as classes superiores (que no uso cotidiano da língua escrita, literária, reafirmam a própria autodisciplina, a própria força, a própria autonomia) detêm por séculos? O dialeto se presta à injúria, à invectiva, à sátira anônima, isto é, às manifestações tanto exteriormente violentas quanto politicamente inofensivas com as quais o povo crê vingar-se da condição de inferioridade na qual é mantido. É do operário que lê - e que, por consequência, aprende a falar a língua - que os patrões têm medo*⁶²

Neste trecho, portanto, Morandini liga o domínio de uma variedade culta da língua à consciência política liberadora. Há uma língua aceita, culta, padrão, contra outra língua, "deformada pela fome". Na visão de Morandini, quando realça a variação dialetal o comediante acaba por exaltar um quadro em que sobressai a ignorância do falante (o que leva à suposição de que, se fosse culto, ele não falaria o dialeto, mas a língua dita culta, possivelmente a romana, unificada pelo cinema a partir de *Roma, Cidade Aberta*). Evitar o dialeto seria um caminho para a transformação social, no cinema como na vida, porque os patrões temem o operário que "lê" e "aprende a falar a língua".

Para Grande, quase toda a crítica daquele momento anterior à *commedia* (já determinante, contudo, de alguns de seus poderosos traços, como o realismo e o uso dialetal), encontra-se represada em um "preconceito de fundo", ou seja, um "preconceito da cultura do pós-guerra (aquela progressista, naturalmente)". Seria, a seu ver, um julgamento nascido da "impostação lukacsiana", aquela que distingue entre o narrar e o descrever, optando pelo primeiro termo em jogo. O "narrar" do filósofo húngaro Lukács se ligaria à tradição do "grande realismo" dos anos 1800, praticado por Balzac e Tolstói, contraposto aos "afincos naturalistas" de Flaubert e Zola. Uma oposição semelhante a essa entre realismo e naturalismo se daria entre os críticos dos cinema italiano nos anos 1950, um embate entre as vertentes de "crônica" e "história", entre "realismo objetivo" (documental, fincado na crônica) e "realismo crítico" (historicista), segundo uma formulação expressa por Guido Aristarco em *Del senno di poi son piene le fosse*.⁶³

O historiador de cinema Enrico Giacobelli a viu diminuída pelos observadores à moda de Bertolucci, conforme declarou em entrevista: "A crítica italiana sempre desprezou não somente a *commedia all'italiana*, mas a comédia em geral e o cinema cômico (com algumas

⁶² GRANDE, 2003, p. 102.

⁶³ In *Antologia di Cinema Nuovo*, págs. 82-83, conforme descrito na obra de GRANDE, 2003, p. 104.

raras exceções feitas a Charles Chaplin e Buster Keaton). Um grande cômico como Totò, tido como um dos antecessores da *commedia all'italiana*, foi considerado por toda a vida, pelos críticos italianos, um pobre intérprete sem valor. Depois de sua morte, competiram para estabelecer quem o valorizava mais e começaram a vê-lo como a um mestre. Nos anos 1960, os críticos italianos mandavam seus vices nos jornais para ver e resenhar a *commedia*, não queriam sujar as mãos..."

Monicelli também nota essa mudança de tom da crítica após certo tempo decorrido do ápice da produção do gênero, entre os anos 1960 e 1970:

Quando ouço dizer que a commedia all'italiana narrou a Itália melhor do que outros filmes de cunho social, tenho vontade de rir. Por muitos anos, ao estrear nos cinemas, nossas comédias foram tão maltratadas que eu não posso deixar de considerar tardios todos os reconhecimentos posteriores. Nós queríamos fazer rir, mas isso não justifica de maneira alguma que a crítica julgasse nossos filmes como de quinta categoria. Fazer rir não significa não olhar em volta, ou não refletir sobre a sociedade; aliás, pode ser exatamente o oposto. Porém, para aceitar isso, muitos críticos tiveram de ouvi-lo dos franceses; dali em diante, eles começaram a entender que nós também narrávamos a Itália, e que nossos filmes encerravam muito conteúdo. Mas, antes dessa descoberta foram anos duros, eu era tratado como um diretor de filmecos, e muitas vezes nem resenhavam meus filmes. Mas não gostaria, nesse momento, de me fazer de vítima, porque, aliás, acho exagerado também o comportamento contrário: "Que maravilha a commedia all'italiana, que filmaços!" Fazíamos filmes, isso é tudo.⁶⁴

O escritor Italo Calvino operava na direção de Bertolucci, contrário, em certa medida, às crenças de seu par literário, Alberto Moravia. O severo julgamento de Calvino (embora o crítico Gian Piero Brunetta o veja circunstancial, emitido no calor do momento) não reconhecia na *commedia* uma "autêntica incidência moralizadora, uma verdadeira capacidade de denúncia, mas entrevia um alto grau de indulgência e cumplicidade"⁶⁵ Calvino disse: "... a comédia satírica e de costumes dos anos 1960 é na maior parte dos casos detestável porque, quanto mais se quer impiedosa, tanto mais se revela complacente e indulgente. É justo que a vitalidade italiana encante o estrangeiro, mas me deixa frio."⁶⁶ Responde o roteirista Age: "Naturalmente, Calvino é senhor de seu ponto de vista. Não compartilho o primeiro e, quanto

⁶⁴ PRUDENZI, Angela e RESEGOTTI, Elisa. *Cinema político italiano anos 60 e 70*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2006, p. 30.

⁶⁵ GRANDE, 2003, p. 13.

⁶⁶ PINTUS, 1985, p. 24.

ao segundo, me agradaria saber se, nos filmes que ele define como 'comédia satírica', a vitalidade italiana é sempre presente. A meu ver, com frequência o italiano do filme é um vencido, um dominado, alguém que deve arranjar-se".⁶⁷ Outro roteirista, Ruggero Maccari, co-autor em *Il Sorpasso*, tampouco está de acordo com ele, embora concorde que por vezes os representantes da *commedia* foram brandos em relação a certos assuntos, indulgentes, para garantir o sucesso, mas teriam sido atitudes nascidas da boa fé, da vontade de trabalhar seriamente. "Mas a vitalidade era natural, real, por que negá-la?"⁶⁸

Dino Risi prefere um contra-ataque humorístico: "... trata-se de um julgamento 'calvinista' por sua severidade crítica, essa que, no entanto, sempre caracterizou os juízos sobre o cinema de divertimento, o cinema popular."⁶⁹ O roteirista Rodolfo Sonego, que compôs clássicos da *commedia* ao lado de Risi, como *Il vedovo* e *Una vita difficile*, calcula a razão do repúdio: "Esse desprezo por uma realidade italiana demais, doméstica demais, que há entre nós, não está presente apenas em Calvino. Nós os consideramos aspectos detestáveis e desprezíveis neste país. Achamos que há o pequeno, o mesquinho, algo de inenarrável em tudo o que diz respeito a nossa vida doméstica. Mas a grandeza das obras de arte não se mede pela grandeza do assunto, antes pelo modo de saber pintá-lo, de lhe fazer o afresco."⁷⁰ "A *commedia all'italiana* é somente italiana. Não existem exemplos semelhantes em outras cinematografias. Em Hollywood foi feita comédia antes da guerra, mas se tratava de comédia ligeira, às vezes sofisticada, às vezes muito popular, mas privada sempre daquele substrato dramático ou trágico que é inconfundível na *commedia all'italiana*. Havia uma comédia de nível mais alto e de tons às vezes dramáticos; a comédia de Ben Hecht, que deixou sua marca, mas sem qualquer relação com a *commedia all'italiana*".

O ator Ugo Tognazzi, presente na maioria dos clássicos do gênero, tampouco compreende o juízo do escritor. "Creio que não coincida absolutamente com o daquele do público que acompanhou a *commedia all'italiana* divertindo-se e amando-a. [Um público] que sobretudo demonstrou não ser chauvinista, que aceitou ver colocados os próprios defeitos em chave irônica na tela. Quanto à vitalidade, é preciso recordar a quantidade de filmes pertencentes à *commedia* e a variedade de seus intérpretes. Alguns deles talvez tivessem exagerado ao

⁶⁷ PINTUS, 1985, p. 24.

⁶⁸ Ibidem, p. 125.

⁶⁹ Ibidem, p. 159.

⁷⁰ Ibidem, p. 185.

desenhar um personagem, deixando transparecer a própria personalidade ou fazendo-se arrastar pela história, mas eu não generalizaria a coisa."⁷¹

O diretor Ettore Scola, para quem a distinção entre comédia e a *commedia all'italiana* é "um equívoco derivado de problemas inúteis" (não existiria por se tratar de idêntica coisa), analisa outro aspecto na restrição do escritor. "Posso compreender a intolerância de Calvino em relação àqueles filmes, uma vez que vivia em Paris. Os franceses tinham certo ressentimento nacionalista por seu cinema francês não se ocupar dos problemas do país. E depois os franceses, por um lado, não são exaltativos, celebrativos e retóricos ao ponto da idolatria, nem, por outro lado, impiedosos. É verdade que às vezes não basta o retrato de certos defeitos para compor uma obra útil, e que às vezes a representação [na *commedia*] não era crítica, mas cúmplice. Não acredito que Calvino confundisse as coisas, tachando de *qualunquista* um certo cinema que não o era. É verdade que às vezes houve indulgência. Por exemplo, o personagem de *Il Sorpasso* arriscava ter a adesão cúmplice por parte do público, mas me parece bastante esquemático e ingênuo dizer que havia uma absolvição do personagem, dado que o filme se conclui com a morte."

Até sobre os personagens interpretados por Alberto Sordi, diz Scola, houve equívocos. "Falou-se de *qualunquismo* do filme, sem distinguir que se tratava do *qualunquismo* do personagem. Às vezes com mais consciência, às vezes com menos, havia de qualquer forma uma crítica. O *qualunquismo* não se dedicaria à descrição um pouco monstruosa da realidade italiana, da qual não se encontram paralelismos, por exemplo, na literatura. Certamente, algumas vezes, havia uma fórmula de absolvição final e a simpatia do ator anulava o julgamento negativo de algum modo, que passava assim a um segundo plano. Mas nem por isso se pode falar de *qualunquismo* neste caso. E depois há que dizer a Calvino que o cinema se expôs, de qualquer modo 'sujou as mãos', enquanto a literatura italiana não se misturou a nossa realidade, não se apaixonou pelo homem italiano. Cada escritor pensou mais em si mesmo e no seu mundo lírico-poético em relação à comunidade ou àquilo que desejava comunicar aos outros. Na literatura não vejo um Pasolini, um Fellini."⁷²

Scola acredita que a substância da *commedia all'italiana* seja muito séria, dramática, porque se refere à realidade italiana. Raros são os filmes do neorealismo ou da *commedia* autêntica que não se voltem aos temas e problemas da sociedade, ele crê. "Eis por que a presença, na

⁷¹ Ibidem, p. 194.

⁷² PINTUS, 1985, p. 179-180.

commedia, da sátira às instituições, contra os poderes constituídos dos preladados, militares, magistrados. Esta é a ossatura característica do cinema italiano e de seus filmes mais representativos, como *Divorzio all'italiana*, *I Soliti Ignoti*, *La Grande Guerra*, mas penso também que dos filmes de Fellini."⁷³

Monicelli é duro: "Se [a *commedia*] lhe causa [a Calvino] frieza, não necessariamente funcionou assim para estrangeiros e italianos. Essa impiedade não os deixou indiferentes. A *commedia all'italiana* cumpriu na maturidade cultural dos italianos um papel muito mais importante que a literatura e, de modo específico, que a literatura de Calvino, desligada da realidade, quase hermética. Os seus primeiros contos, aqueles de Sanremo, eram *commedie all'italiana* que agora ele repudia injustamente. A *commedia all'italiana*, que no final das contas se identifica com o cinema italiano, foi o fenômeno cultural mais importante do século XX na Itália. Portanto, Calvino pode dizer muito pouco sobre a maturidade do povo italiano que, na Itália, foi produzida pelo cinema."⁷⁴ Ou, como Monicelli dissera em entrevista anterior: "O estado expressivo dramático corresponde à fase infantil da produção de um artista, enquanto é muito mais madura a expressão cômico-humorística."⁷⁵ Como observa Sebastiano Mondadori, é possível ler sua afirmação como uma provocação, de modo a entender que a *commedia all'italiana*, somente ela, representou a maturidade do neorealismo.

O crítico Ennio Bispuri afirma em entrevista que é preciso relativizar Monicelli quando ele assegura, para a *commedia*, um papel mais destacado e efetivo que o neorealista na promoção da maturidade cultural do italiano. "Não se deve levar a sério ou de maneira rígida demais essa consideração de Monicelli, que, ao afirmar isso, pretendia apenas conceder à *commedia* a plena cidadania. O gênero, segundo ele, tinha todas as características e qualificações para exprimir a realidade. Ele o fazia com idêntica dignidade e intensidade poética em relação ao neorealismo, que, passada a fase aguda, nos primeiros anos 1950, transformou-se na corrente intitulada *neorealismo rosa*, cujos representantes máximos haviam sido Renato Castellani, Luciano Emmer, Luigi Comencini, Carlo Campogalliani, Gennera Ribhelli e Luigi Zampa. Era doce sua expressão do mundo e da psicologia dos personagens, sem aquela ética austera e pedagógica neorealista. Com tal afirmação, pelo contrário, Monicelli desejava recolocar de maneira correta a relação entre o neorealismo e a *commedia all'italiana* (esta derivada do neorealismo). Seu objetivo era afirmar que o importante era a força do olhar, da

⁷³ PINTUS, 1985, p. 176.

⁷⁴ Ibidem, p. 151.

⁷⁵ MONDADORI, 2005, p. 20.

sensibilidade, da inteligência e da capacidade de realizar uma diagnose correta e sem indulgência dos seres humanos."

Nos anos 1980, quando concedeu sua entrevista a Pietro Pintus, o roteirista Furio Scarpelli, perguntado sobre se havia embasamento literário no neorealismo, disse crer que o movimento não precisara da literatura para se sustentar. "O cinema fazia tudo por si mesmo. Era também narrativa. Alguns grandes nomes, como Cesare Pavese, Vasco Pratolini, Italo Calvino e Alberto Moravia, forneceram seus textos ao cinema, mas o neorealismo não tinha necessidade de teatro nem de literatura. Pelo contrário, ele os substituía plenamente." O neorealismo foi literatura e foi teatro, ele diz. "Então, perdeu os seus fundamentos, a sua inspiração ético-social endereçada a uma altíssima elevação e liberação do indivíduo *al plurale*, colhido na sua dimensão coletiva. O 'ser burguês', hoje, na Itália, implica um papel diverso daquele que o neorealismo observava. A essa derrapagem de costumes, o cinema italiano não responde suficientemente, porque sua gênese, de natureza política, se demora sobre o indivíduo enquanto integrante da sociedade. Para descer até o interior de um personagem, são necessários os instrumentos fornecidos pelo teatro ou pela literatura, e que hoje estão ausentes. É diferente o caso de outros países, como os Estados Unidos, a França, a Grã-Bretanha, onde o cinema obtém argumentos do teatro ou da narrativa literária. Na Itália, nós nos distanciamos da narrativa épica e ainda não temos os instrumentos para uma narrativa intimista. Creio que a crise se dê porque perdemos a grande inspiração e ainda não adquirimos os meios para narrar os grandes conflitos que nascem da solidão, da incompreensão, da tentativa de realizar-se, do não cumprir suas obrigações, da difícil relação que há entre o íntimo de uma pessoa e o exterior das outras."⁷⁶

Na Itália, acredita Scarpelli, faltam uma dramaturgia e um grande percurso narrativo de natureza literária. "Essas carências causam alguns problemas para o cinema, a saber, a ausência de atores e de hábitos ao pensar e descrever, de forma diversa daquela cinematográfica, diálogos e personagens. Dada a inspiração social de nossas comédias, os personagens foram vistos de maneira externa, épica. Até mesmo a forma mais alta de *commedia all'italiana*, o neorealismo, jamais demorou-se nas motivações íntimas, psicológicas, dos comportamentos, enquanto sempre pôs em evidência a matriz externa, digamos, social e política. Certo teatro, como o de Tchecov, que nos falta, representa aquilo que acontece no espírito do indivíduo e ajuda a observá-lo de modo atípico. Esta *forma*

⁷⁶ PINTUS, 1985, p. 173.

mentis, que não era pertinente à *commedia all'italiana*, então poderia enriquecê-la e redefini-la, dada a fase atual de transformação e de emburguesamento da narração cinematográfica italiana. A ausência de uma dramaturgia do espírito torna ainda mais difícil este processo."⁷⁷

1.7 Em busca da elevação humorística

A busca pela interioridade equivaleria a ultrapassar o mero aspecto de comicidade, em busca da elevação humorística. O ator Marcello Mastroianni usa o exemplo do escritor russo para circunscrever sua preferência interpretativa. "Tchecov caiu em mim como um raio e, depois, com o passar dos anos, esse amor se tornou ainda mais profundo", diz. "Talvez eu ame tanto Tchecov, de um modo tão especial, porque seus personagens e seus contos lembram a vida. Ou talvez correspondam mais a minha natureza. Também à minha natureza de ator. Me agrada aquele pequeno baixo mundo de personagens sempre perdedores, plenos de entusiasmo, sonhos, ilusões. (...) para mim, Tchecov é um autor da *commedia alla russa*. De fato, não por acaso ele sempre escrevia a seus atores e atrizes que interpretavam seus textos, 'lembrem-se de que são comédias'. Nesta parte da Europa, Tchecov sempre foi interpretado em chave dramática. Há o drama. Mas é um drama que beira o ridículo, que faz rir também. Creio que esta faz a grandeza deste autor tido por menor. Shakespeare é grande, mas os meios-tons de Tchecov são mais emocionantes, ao menos para mim."⁷⁸

Em um universo de meios-tons, a antiga épica parece banida. E o crítico Maurizio Grande volta-se para o exemplo literário, para o que há de transformador no romance: "Há algo de mais importante no romance que explica o conflito deste gênero partido do 'baixo' com os gêneros rivais 'altos'; e que explica os motivos de seu nascimento do 'baixo' e seu contato bastante estreito, antiépico, com o presente, que se realiza em primeira instância por meio do exercício retumbante do cômico." Para ele, os gêneros literários cômicos ou sério-cômicos têm como ponto de referência a realidade contemporânea percebida sem distanciamento ou frieza. Pelo contrário, no que diz respeito à épica, o ponto de partida é a distância mitológica do passado, o significado monumental da história e do início da civilização, representado pelos respectivos fundadores e heróis:⁷⁹

⁷⁷ PINTUS, 1985, p. 173.

⁷⁸ TATÒ, Anna Maria. *Mi Ricordo, sì, io mi ricordo*. DVD. Dolmen Video. 1997.

⁷⁹ GRANDE, 2003, p. 105.

"Os gêneros cômicos têm seu ponto de partida na recusa à tradição como memória santificada, como invólucro dos valores da civilidade", diz Grande. "Pelo contrário, o ponto de vista do cômico é situado no ponto de contato e no avizinhamo entre o olho e a realidade, e portanto em uma concessão da colocação do ponto de vista humano nos eventos da história e na ordem dos valores da sociedade que vem aproximada ao 'baixo'. Neste sentido, a noção de realismo é conjugada à noção de contemporaneidade, que interdita a elevação épica; que não tolera a separação entre a realidade e o presente e entre a realidade e a invenção estética; como época fechada no circuito de uma produção 'exemplar' de eventos irrepetíveis cumpridos por homens excepcionais, por espíritos ilustrados glorificados por gêneros literários da distância e da intocabilidade de valores." A noção de "realismo" se vê então casada com a noção de contemporaneidade, que interdita a elevação épica. O realismo, assim, não sustentaria a distinção entre a realidade e o presente, e a realidade e a invenção estética. E, para alcançar aquele ponto de contato entre a realidade e a contemporaneidade, faz-se necessária a intermediação dos gêneros ditos "baixos", isto é, de sua aproximação com o presente, não à sua "verdade" mais ou menos exemplar. Como escreve Mikhail Bakhtin em *Epos e romanzo*, citado por Grande:

*A realidade contemporânea, o 'baixo' presente fluente e transitório, aquela 'vida sem início e sem fim' foi objeto de representação somente nos gêneros literários baixos. Mas, primeiramente, ela era objeto principal de representação na esfera vastíssima e riquíssima da criação cômica popular.*⁸⁰

A seguir o raciocínio de Bakhtin, Maurizio Grande propõe o cômico como antimitológico e antiépico, como elemento insubstituível na abordagem antiliterária e anti-retórica da realidade contemporânea. Um elemento que explicaria em termos inequívocos qual poderia ser a dominante de sentido da comédia, do folclore, da caricatura, do bufo: a aproximação do "baixo" com a realidade e, portanto, o confronto com ela e seu desmascaramento. Uma "redução" do real ao presente e ao cotidiano, que muitos filmes italianos dos anos 1950 realizam por meio do bufo popular (Totò) ou pelo trâmite da "caricatura do baixo" dos personagens e do ambiente.

Vivencia-se, no cinema posterior ao neorealismo, esta passagem de uma "poética do humor", em filmes como *È primavera* e *Due soldi di speranza*, a uma "poética do costume" (em *Poveri ma belli*, de Dino Risi, e *Pane, amore e fantasia*, de Luigi Comencini). Se nos dois

⁸⁰GRANDE, 2003, p. 105.

primeiros filmes, de Renato Castellani era possível perceber a "redução" da poética neorrealista do engajamento e da denúncia em *plein air* com objetivo a um afresco épico-trágico da realidade italiana do pós-guerra (redução obtida com a encenação de um humor negado pelo neorealismo), nos filmes de Comencini, Risi, Gianni Franciolini, Luciano Emmer e Antonio Pietrangeli essa operação de aproximação com o "baixo" se transforma na consolidação desse rebaixamento, transformado em uma continuada visão sobre os comportamentos. Era a poética do costume a vencer um neorealismo que se mostrava "falimentar no próprio contato com o baixo e com a contemporaneidade; na relação com o público nacional e com suas tragédias ou pequenas demais ou grandes demais, com suas misérias ou suas novas mitologias a serem deflagradas na tela, de maneira palpável, partícipe, e não distanciada e intelectual".⁸¹

Assim, a passagem do "humor" ao "costume" colhia um aspecto "baixo" daquele realismo cotidiano e "menor" da comédia popular. Encenavam-se nas telas os personagens e as situações cotidianas na base da caricatura, da estilização da *macchietta* e da farsa, da língua dialetal, camponesa, proletária e periférica. Essas encenações atendiam a uma exigência de mercado e conseqüentemente desenvolviam um aparato industrial necessário a essas descrições. Roteiristas, atores, iluminadores, montadores, músicos, cineastas e fotógrafos concentravam-se no aprofundamento de um estilo próprio, necessário à abordagem do novo "herói destituído" social, que conseqüentemente se via "restituído" a seu público por meio da comédia.

Maurizio Grande observa que nessa progressiva construção do tipo cômico que vai desaguar na *commedia all'italiana* destaca-se a ambivalência entre semelhança e deformação. Ele cita Ernst Kris: "No caso da caricatura, o confronto se dá entre a realidade e sua reprodução deformada", ao buscar semelhança na deformidade.⁸² A caricatura, desse modo, "torna-se mais próxima da verdade que a realidade em si". Como diz Kris, a caricatura se coloca o objetivo de desmascarar uma outra pessoa, cumprido como uma técnica de degradação. A comédia popular italiana dos anos 1950, portanto, ocupa-se em rebaixar o engajamento épico do neorealismo por uma necessidade realista, respondida pelo humorismo. Uma "epopeia ao contrário" está descrita em filmes como *Pane, amore e fantasia*, *Poveri ma belli*, *Le signorine dello 04*, *Le ragazze di Piazza di Spagna*, *Il segno di Venere*, *Lo scapolo*, *Il marito*, *Il vedovo*, *Il mattatore*, *L'oro di Napoli*. São títulos exemplares dessa "épica mediana", que

⁸¹GRANDE, 2003, p. 107.

⁸²Ibidem, p. 108.

administra "pequenos vícios, glórias passageiras e vanglórias", aos poucos representados por Alberto Sordi, que os solidifica em sua máscara cômica.

O ator se via, sem modéstia, como o criador da corrente, e reivindicava sua máscara como determinante de um estilo que lhe parecia sério-cômico. "*Commedia all'italiana* é uma definição atual", disse nos anos 1980, quando se deram as entrevistas para o volume *Commedia all'italiana - parlano i protagonisti*⁸³ "Quando comecei a trabalhar, não se chamava assim. Existia ou o filme absolutamente sério ou aquele de todo cômico, como o protagonizado pela dupla Ugo Tognazzi e Rodolfo Vianello e por Macario... Eu queria fazer o cinema neorrealístico com uma notação cômica, não o filme cômico. (...) Todos os que seguiram as minhas pegadas sabem muito bem que esse filme se deu frequentemente a partir da minha proposta, como ideia que submetia a Sonogo, Age, Scarpelli. Antes de ator, sou um autor, desde o filme dirigido por Savarese [em que Sordi foi protagonista, depois de uma carreira no teatro e no rádio] *Mamma mia che impressione!*, de 1951. Foi o sucesso dos meus primeiros filmes a desencadear o *boom*. Somente em 1954 rodei 11 filmes. Todos vieram me oferecer trabalho. Em pouco tempo, participei de cerca de duzentos filmes. Tinha tantas ofertas que me resultava impossível aceitá-las todas. Frequentemente contatei [Nino] Manfredi e Ugo Tognazzi, então no cinema cômico com Vianello. Bravíssimos atores que no cinema seguiam um estilo que bem se adaptava aos filmes propostos. Do ponto de vista cronológico, o filme *Il federale*, de Luciano Salce, que é exemplar do estilo, foi girado dez anos depois dos meus primeiros filmes. Por que chamá-la *commedia*? A vida é *commedia*. (...) Os meus filmes são sérios, dramáticos, poderiam ser dirigidos por um autor dramático. É o Sordi ator que faz cômico, irônico o personagem. E isto acontece porque a vida é cômica."⁸⁴ A propósito da seriedade de Sordi, contudo, reage o cineasta Luigi Zampa, que o dirige em *Il medico della mutua*: "Fazer um filme com Sordi significava seguramente abandonar a ideia de fazer um filme dramático."⁸⁵

Para Grande, o cinismo autodestrutivo dos tipos encarnados por Alberto Sordi faz recordar uma função central do cômico reclamada por Bakhtin: ri-se para esquecer. "No caso de Alberto Sordi, a operação é ainda mais inquietante, porque jogada sob a ambivalência de uma derrisão brutal, feroz, sarcástica, erradicada de qualquer preocupação de integração à realidade. Uma comicidade 'difamatória' endereçada contra o mesmo personagem (e mesmo

⁸³ PINTUS, 1985, p. 191.

⁸⁴ Ibidem, p. 191 e 192.

⁸⁵ Ibidem, p. 227.

contra o ator) e seu frenesi de sucesso a todo custo; uma derrisão 'patética', que ao fim acaricia e lisonjeia o fracasso, no chorume consolador e infame de quem se vê excluído dos outros e do jogo social, mas nunca se 'redime'." ⁸⁶

É como se Sordi, mais do que Totò (ou de maneira diversa), tivesse encarnado aquela necessidade de confissão e comunicação da consciência impiedosa do fracasso social. A inadequação do personagem a seu tempo e seu destino se aproxima da realidade que o circunda, no exato momento em que ele se vê despojado da épica monumental. O riso se dá na medida em que o personagem se cola à realidade, mas o interessante é que ele, fixado como máscara, remonte a uma memória passada, longínqua. Como diz Bakhtin, citado por Grande:

"O herói épico e o herói trágico nada são fora de seu destino e do entrecho determinado sobre eles. Não podem se tornar heróis de um outro destino, de uma outra história. As máscaras populares - Macco, Pulcinella, Arlequim -, ao contrário, podem executar qualquer destino e figurar em qualquer posição (coisa que fazem às vezes mesmo no limite de uma única comédia), sem exaurir-se, e sempre conservam para além de cada posição e de cada destino uma alegre excedência, mantêm sempre seu vulto humano simples, mas inesgotável. Por esta razão estas máscaras podem falar fora do entrecho. (...) São heróis da livre improvisação e não heróis da tradição, heróis de um processo vital sempre contemporâneo, indestrutível e eternamente renovável, e não heróis do passado absoluto." ⁸⁷

A figura caricatural cabe nos papéis enfrentados por Sordi. Porque a caricatura assume a tarefa de encarnar e revelar as características individuais, na verdade populares, daqueles tipos em equilíbrio entre jogar as regras do jogo e a consciência de não estarem à altura de jogá-lo. Como diz E. Kris, citado por Grande, "a tarefa do retratista é a de revelar o caráter, a essência do homem em seu significado heróico; aquela do caricaturista é a de revelar o verdadeiro homem através da máscara da arrogância, manifestando sua 'essencial' pequenez e deformidade" ⁸⁸.

⁸⁶ PINTUS, 1985, p. 109.

⁸⁷ Ibidem, p. 112.

⁸⁸ Ibidem, p. 113.

1.8.A *commedia all'italiana*, entre o trágico, o cômico e a *commedia*

Estamos diante de um filme. Um personagem cai. Especulemos sua queda dentro de uma primeira categoria. Ele cai porque tem idade avançada, está fragilizado e faminto. A sociedade em que vive não lhe dá o que comer, nem assistência médica. O velho é tão solitário que somente um cão o acompanha. Maltrapilho, o homem se estatela no solo sem sinal de levantar-se, mesmo socorrido pela compaixão dos passantes. Constata-se que está morto, e uma música triste ilustra seu destino. O cão late. Os espectadores choram na sala.

Na segunda modalidade, quem experimenta a queda é um senhor de meia-idade, um executivo, segundo indica sua vestimenta elegante. O homem pisa em uma casca de banana e rola pela calçada. Seu corpo vai de encontro a um poste, que cai sobre um automóvel cujo proprietário xinga o executivo ferido. Um menino se distrai e deixa que seu sorvete pingue sobre as calças do executivo. O homem está atônito, porém, incrivelmente, não sofreu ferimentos sérios. Atrasado para um compromisso de trabalho, ele tira as calças estragadas e sai correndo de cuecas a caminho de uma loja de roupas próxima. A música que acompanha a dança de infortúnios é ligeira, o público julga o acidentado um tolo, não se identifica com ele e morre de rir.

Na terceira situação, quem cai é um homem comum, trabalhador de vestimenta simples. No chão, resmunga, levanta-se com dificuldade, sacode a poeira e retoma seu caminho com o sorriso torto, mancando um pouco. Não há música na cena, apenas a sonoplastia da queda. O espectador ri engasgado. Uma sequência como aquela poderia ocorrer até mesmo com ele, o observador, que tão bem conhece a situação de enfrentar um dia de trabalho em prejuízo físico.

Em linhas gerais, com poucas modificações, esta é a proposição feita pelo crítico Enrico Giacovelli no início de sua análise sobre o gênero cinematográfico *commedia all'italiana*. Movido pela necessidade de defini-lo, Giacovelli traça uma diferença não somente entre as três tendências cinematográficas principais do humor italiano, mas, simultaneamente, entre três tendências desde o surgimento do neo-realismo, em 1945.⁸⁹ Na primeira categoria, a do velho morto, estaria o cinema inaugurado por Roberto Rossellini em *Roma, Cidade Aberta* e seguido por nomes como Vittorio de Sica em *Ladrões de Bicicletas* (1948) e, para ilustrar este caso, *Umberto D* (1952). O protagonista de De Sica se assemelha ao personagem da primeira

⁸⁹ GIACOVELLI, Enrico. *La Commedia all'Italiana*. Roma: Gremese Editore. 1990, p. 7.

queda, é um velho para quem a sociedade deu as costas. Ao final do filme, ainda que não caia e morra, o senhor Umberto D, em situação quiçá mais exasperante, tem de prosseguir vivo, sem dinheiro ou rumo, junto ao cão que teima em jamais abandoná-lo. O neo-realismo é aqui exemplificado como um gênero de urgência trágica.

Dentro da segunda categoria, estariam os filmes que na Itália se intitulam "farsa", nos quais se sucedem ocorrências físicas a evocar o cinema mudo, mas, neste caso, no que concerne ao formato, há em abundância, além dos movimentos corporais, a fala gestualizada e a gritaria. Nesta fase do neo-realismo intitulado "rosa", faz-se a assimilação cômica daquela urgência de filmar que acometeu a voga anterior, permitindo que os cenários sejam "reais", ou pelo menos a céu aberto, e os atores, não necessariamente profissionais. O gênero róseo neo-realista exercita o humor a partir de opostos sociais, em situações que comentam os costumes. Em filmes como *Poveri Ma Belli*, de Dino Risi (1956), exercita-se o prazer dos pequenos desafios e das malandragens vivenciados por um grupo de jovens que, além de pobres e belos, são bons. A obra é posterior a *I Vitelloni* (1953), de Federico Fellini, filme no qual a sensação de que se deve esticar a juventude e o bem-estar sugerido pelo pós-guerra resultara, de maneira pioneira, numa impossibilidade melancólica, embora os jovens ainda sejam igualmente "bons". Segundo o entendimento do crítico italiano, a cena do executivo ao chão ilustraria um filme cômico, responsável por corrigir, com o riso nascido da aventura, do pequeno desafio de classe, uma incorreção social.

Ele inclui a *commedia all'italiana*, a ocorrer entre 1958 e 1980, no terceiro caso, no qual é descrita uma queda apenas parcialmente cômica de um personagem simpático ao espectador, e que, portanto, não poderá matar ninguém de rir. Mais exatamente, para ele, está na situação do constrangido rapaz "comum" o horizonte da *commedia all'italiana*, como em italiano se diz, e não do cômico. Uma situação em que é possível ainda rir, mas de modo amarelado, constrangido. "[A *commedia all'italiana*] faz quase chorar e preocupa, mas somente por um instante; faz rir, mas não demais, convidando-nos à reflexão. E, para defini-la, é preciso diferenciá-la do filme dramático e daquele cômico puro, que os americanos intitulam *slapstick comedy*."⁹⁰

Segundo Giacobelli, caracterizam a *commedia* o maior realismo, a verossimilhança das histórias, o respeito quase absoluto das leis físicas e naturais. "Em suma, a recusa de qualquer

⁹⁰ GIACOVELLI, 1990, p. 8.

excesso." Nos filmes da *commedia*, representados com imenso sucesso por atores como Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Alberto Sordi e Nino Manfredi, nada ocorre que não possa ter acontecido na realidade. "(...) os personagens vivem uma vida que é um espelho fiel da nossa, com seus limites, sonhos impossíveis, suas portas trancadas. São homens: sobrevivem às ilusões perdidas, aos amores finitos, às taxas impiedosas, às mil imposições do consumismo. Mas não sobreviveriam jamais ao teto que cai de um arranha-céu, a um tiro certo de pistola." Eis, para ele, a *commedia all'italiana* como uma "arte da mistura, da moderação, do possível, do humano."⁹¹

Além disso, a distingui-la da comédia tradicional, estão a presença de elementos dramáticos em seu interior, como a morte e a ausência de finais felizes ou, pelo menos, nem tão felizes. E, especialíssima, é a observação de que os personagens do gênero sempre transformarão o que é um caso íntimo, pessoal, em uma questão universal. Giacobelli exemplifica. Jamais um personagem dirá, na *commedia*: "Caí e fui pisoteado". Em lugar disso, afirmará: "Neste lugar, quando alguém cai, é rapidamente pisoteado". O personagem generaliza, faz de seu caso uma regra e da própria experiência, uma máxima. Qualifica-se imediatamente, então, como força individual contraposta à força de massa da sociedade. O tema-guia desses filmes é a solidão do indivíduo na sociedade de consumo, às portas do ano 2000. A *commedia all'italiana* é toda ela feita desse contraste narrativo, mas também figurativo, entre um "solitário" (o indivíduo) e um "todo" (a sociedade).⁹²

"O contraste é contínuo, inevitável e sem solução, como aqueles entre Wile Coyote e Bib Bip, entre Frajola e PiuPiu [nos desenhos animados da Warner Bros.], e se desenrola sempre e em toda parte, mas de preferência em determinados lugares e situações: a praia, o automóvel, a festa, talvez também o funeral. A sociedade de consumo tenta de qualquer maneira capturar o indivíduo, anexá-lo, jogando fora sua principal riqueza, que é sua individualidade. E o indivíduo? Às vezes cede às lisonjas, às vezes escapa delas. Frequentemente, para se salvar, o único caminho diante dele é a morte. Às vezes, até depois da morte a oposição a ele prossegue."⁹³

Esta é a marca da *commedia all'italiana*, a constatação de que inexistente singularidade no novo homem nascido do boom, progressivamente alijado das esperanças econômicas trazidas pelo

⁹¹ GIACOVELLI, 1990, p. 9.

⁹² Ibidem, p. 11.

⁹³ Ibidem, p. 12.

pós-guerra. A situação fora percebida por Pier Paolo Pasolini (1922-1975), um cineasta que também fez comédias, mas não se enfileirou nessa trincheira de gênero como os diretores conterrâneos Mario Monicelli, Dino Risi ou Pietro Germi. Para Pasolini, nos anos 1960, "a sociedade italiana tomou um rumo profundamente lamentável e irreversível: em lugar da diversidade - cultural, linguística, comportamental -, ocorre um empobrecimento generalizado que torna os italianos medíocres e ridículos, na ânsia obsessiva de se igualarem a padrões que não eram os da sua tradição e que nascem com a consolidação dos valores da cultura e do dinheiro. O novo homem italiano está obcecado em adquirir bens e status."⁹⁴

Segundo ditava essa tendência, com a tardia industrialização da Itália nos anos 1960, os interesses e gostos da burguesia estavam se tornando os de toda a sociedade. Era como se houvesse uma só maneira de viver, de desejar, de pensar. O que antes era *um* modo de ser é tomado como o *único* modo de ser. Mais tarde, na década de 1970, Pasolini irá se referir a esse fenômeno como 'genocídio', a eliminação sumária do velho mundo popular e de sua diversidade cultural, substituídos por uma cultura única de massa.⁹⁵

Para os diretores da *commedia*, ainda mais, estava claro que o genocídio tinha seus agentes provocadores, a trabalhar para o perfeito funcionamento do odioso sistema. Como realistas, não hesitaram em nominá-los impiedosamente, concretizando-os diante do espectador. Estes agentes do infortúnio, eles batizaram de "monstros" e "novos monstros". A primeira denominação nasceu em um filme de 20 episódios intitulado *Os Monstros* (1961, dirigido por Dino Risi com roteiros de Age e Scarpelli, Elio Petri, Risi, Ettore Scola e Ruggero Macari), no qual as cafajestadas são precisamente denunciadas em personagens ligados à Igreja, ao Exército, à política, ao Judiciário, à elite social, ao futebol, ao cinema, ao teatro. Monstruosos são os casamentos, a família, o automóvel, a televisão, todos os sinais de aburguesamento nascidos no boom, a praia, as férias, os homossexuais enrustidos, os lutadores de boxe, os médicos, as misses.

Os monstros, aqui, não serão vistos contudo como figuras fora da norma, antes e terrivelmente, figuras exemplares dela, "personagens característicos de nosso tempo (espertalhões, cretinos, desonestos, presunçosos, arrivistas, etc.)", como lembrou o crítico Luigi Constantini no número 8 da revista *La Fiera del Cinema*, em agosto de 1963, a respeito

⁹⁴ AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. Cosac & Naify. São Paulo, 2002, p. 45.

⁹⁵ AMOROSO, 2002, p. 45 e 46.

daquele filme de episódios.⁹⁶ Em 1977, Dino Risi, Ettore Scola e Mario Monicelli dirigem uma continuação da obra, agora na Itália afundada na crise econômica e na política do pós-boom. Nos episódios roteirizados por Age e Scarpelli, Ruggero Maccari e Bernardino Zapponi, aos monstros usuais são acrescentados aqueles do terrorismo, da violência, da esquerda, das prisões. A crítica cinematográfica é impiedosa com o filme, como de resto com toda a *commedia all'italiana*, mas nas entrelinhas está explicitada a razão. Diz Claudio G. Fava no *Corriere Mercantile* de 27 de dezembro de 1977: "Ri-se pouco em *Os Novos Monstros* e, quando isto acontece, o riso é amargo. [O filme] faz rir menos porque seu discurso foi absorvido pela sociedade e porque há pouco para rir na Itália de 1977."⁹⁷

1.9. A adoção do humor frio como forma de compreensão social

Antes que se possa explicitar o desenvolvimento do gênero na Itália até sua extinção provável, parece preciso definir, no campo das ideias, a história teórica desse inusitado, pouco imitado, humorismo cinematográfico. Este da *commedia all'italiana* evolui a partir de um feixe de ideias a reger o humor, "a forma mais sublime de apostar na vida"⁹⁸, expressa pelo riso. Busca-se o riso como uma necessidade de viver, de compreender o real, como faz a *commedia all'italiana* desde seus primórdios. Mas, da compreensão da realidade ao desejo de mudar um estado de coisas, qual será a distância?

Para expressar o humor por meio de sua via cômica, será necessário enquadrar o objeto de que se ri a uma categoria a ser sanada. "Ri-se daquele a quem se considera inferior, de modo a marginalizar sua importância"⁹⁹, mas de que se ri? Essencialmente, da "maldade da criança", do "fato de que seus desejos [o da figura infantil] se apresentam como (ainda) ilimitados e, por isso, refratários inclusive às proibições da moral". O caráter específico do cômico está localizado no despertar da infantilidade: "Rio da diferença de valor entre a outra pessoa e mim a cada vez que, no outro, redescubro a criança".¹⁰⁰ A cada vez, contudo, que no outro se redescobre a criança, esta descoberta marca simultaneamente a superioridade e a inveja adulta, saudade da liberdade e da riqueza infinitas que pertencem à infância. "O movimento

⁹⁶ MAZZETTI, Irene. *I Film di Dino Risi*. Roma: Gremese Editore, s/d, p. 68.

⁹⁷ Ibidem, p. 122.

⁹⁸ SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso*. 3 edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 14.

⁹⁹ PAVAM, Rosane Barguil. *O Cineasta Historiador: O Humor Frio no filme Sábado, de Ugo Giorgetti*. Dissertação (Mestrado), História Social, FFLCH-USP, São Paulo, 2011, p. 20.

¹⁰⁰ D'ANGELI, Concetta e PADUANO, Guido. *O Cômico*. Curitiba: Editora UPFR, 2007, p. 12.

que parecia ser unicamente de alienação é igualmente de alienação e de identificação, o que equivale a dizer que a agressão cômica é sempre acompanhada e complicada por uma recuperação afetiva"¹⁰¹.

A lógica do riso é onírica. O filósofo francês Henri Bergson dizia que o absurdo cômico é de mesma natureza que o dos sonhos. Em *O Riso - Ensaio sobre a Significação da Comichidade*, de 1900, ele avançava sobre os conceitos filosóficos de humor primeiro formulados por Aristóteles, no volume restante, o único conhecido, de sua *Poética*. Para Aristóteles, a comédia era uma arte poética que representava as ações humanas baixas, os personagens em ação piores do que nós. Não poderíamos, contudo, ter pena deles, sentir com eles alguma identificação, ou o efeito cômico cessaria.

Para Bergson, o cômico seria "o mecânico aplicado sobre o vivo". O vivo, para ele, consistiria na mudança constante, no tempo e no espaço, das coisas, dos acontecimentos e do homem. Na vida, nada se repete, tudo se transforma, e é isto, segundo ele raciocina, o que faz o homem viver em constante adaptação. As doenças físicas nasceriam da incapacidade de o corpo se adaptar. A loucura, da incapacidade de acomodar o espírito às novas realidades. E a inadaptação à vida social poderia levar ao crime. Daí a importância em definir o cômico como mecânico aplicado sobre o vivo. A comédia se faria da repetição, do exagero, ela denunciaria um erro. A comichidade ganharia, assim, um status de cura, na medida em que o riso contribuiria decisivamente para destruir uma disfunção social.

O caminho do filósofo Jean-Paul Richter, um século antes, fora observar que uma abordagem estética, não estritamente filosófica, seria necessária para esclarecer uma outra questão, sobre se o riso estaria em nós, que observamos as situações contraditórias, ou no objeto sobre o qual imaginamos superioridade, e que por isso nos faz rir sem remorsos. E ele entende que somente porque o objeto é apreendido esteticamente pelo sujeito é que se torna cômico. Em tese, não deveríamos rir de nós mesmos, de nossas agruras sociais, indefinições, medos infundados. Mas podemos fazer isso depois que a circunstância constrangedora ou aterrorizante se vai, porque um "segundo eu" julga o primeiro"¹⁰².

¹⁰¹D'ANGELI e PADUANO, 2007, p. 12.

¹⁰²ALBERTI, Verena. *O Riso e o Risível na História do Pensamento*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 197.

Diz o filósofo L. Wittgenstein que "o humor não é um estado de espírito, mas uma visão de mundo".¹⁰³ Para Luigi Pirandello, trata-se o humorismo de um gênero literário-dramático crucial. Para defini-lo, diferencia o cômico e o humor nas narrativas dramáticas. O cômico, a seu ver, funciona como uma advertência, um *advertimento do contrário*¹⁰⁴. Uma senhora vestida como jovem faz rir, ele exemplifica, provocando no observador a sensação cômica de advertência: ela cai no ridículo em lugar de se apresentar respeitável. Mas, se prosseguirmos a reflexão, entendendo que aquela senhora crê estar rejuvenescida nas terríveis vestimentas, pronta a prender o interesse amoroso do marido mais moço, não riremos dela como antes. A reflexão nos levará a ultrapassar a primeira advertência, a entrar mais em seu interior. Do primeiro *advertimento do contrário*, o observador alcançará o *sentimento do contrário*, humorístico, muito diverso daquele primeiro, cômico, restaurador.

Ainda, a reflexão, para Pirandello, seria quase uma forma de sentimento, quase um espelho em que o sentimento vai se mirar. "Querendo seguir esta imagem, poder-se-ia dizer que, na concepção humorística, a reflexão é, sim, como um espelho, mas de água gelada, em que a chama do sentimento não se mira somente, mas mergulha e se apaga, o chiado da água é o riso que o humorista suscita; o vapor que dela exala é a fantasia muitas vezes um pouco fumacenta da obra humorística".¹⁰⁵

O humor frio revela o terrível estado de coisas que a sociedade muitas vezes luta por encobrir. Ele serve a "água gelada" da reflexão apontada por Pirandello, provocando no espectador uma constante alternância de seus estados emocionais, agora humorísticos, não apenas cômicos. E o humor frio caracteriza a *commedia all'italiana*. Aqueles artistas que a realizam, essencialmente homens de esquerda (a maioria de credo social-democrata, não comunistas), têm a consciência de um absurdo social a ser corrigido, jamais hesitando em apontá-lo naquela segunda metade do século XX. E embora muitas vezes pareçam utilizar o cinema para propor essa correção, não podem militar programaticamente nesse caminho. Isto porque reconhecem serem burgueses eles próprios, os autores, vítimas necessárias das armadilhas do consumismo que unifica as ideias, os estilos e o pensamento na direção do jogo capitalista.

Contudo, é aquele capitalismo sem escrúpulos o responsável em medida extrema pela existência do cinema industrial que os artistas praticam. Eles não duvidam de que, para fazer

¹⁰³SALIBA, 2007, p. 15.

¹⁰⁴GUINSBURG, Jacó (org). *Pirandello - Do Teatro no Teatro*. Perspectiva, São Paulo, 1999, p. 145.

¹⁰⁵Ibidem, p. 152.

um filme, devem buscar o dinheiro com quem teve a capacidade de acumulá-lo, aqueles a quem mais criticam, praticantes da ignomínia que condenam. Sabem que dependerão de uma boa bilheteria, do reconhecimento de um público pagante, para prosseguir vivos dentro do fazer cinematográfico. Seu cinema, portanto, não pode prescindir do tom melancólico, frio, uma vez que antes expõe a dúvida sobre a possibilidade de mudança de um sistema político do que apresenta um projeto realista de transformação social. O sentimento que resulta dos filmes de humor daquele período italiano, embora agudos ao apontar a existência dos males sociais, quiçá secretamente esperançosos de mudar as coisas, é necessariamente de amargor.

"O humor acusa, satiriza, descobre, desmoraliza, critica, eleva, deforma, informa, destroi, constroi, immortaliza, enterra, acaricia, açoita", ensinara o humorista brasileiro Chico Anysio em prefácio dos anos 1970 para o livro *Alegre História do Humor Brasileiro*, de Jota Rui.¹⁰⁶ Para Chico Anysio, em conformidade com o cinema de humor frio, não se pode trabalhar a frase ou a cena visando à graça. "Tem de visar à crítica, à sátira. O humor vai ser engraçado onde puder".¹⁰⁷ Parece importante, aqui, realçar o dito de Victor Raskin segundo o qual o humor, enquanto estratégia para determinado fim, é de cunho intencional, "embora o humor não mire especificamente o indivíduo, ou a instituição, mas própria condição humana"¹⁰⁸

James Agee, escritor americano, louvava a ação restauradora, bergsoniana ou aristotélica, na sala das projeções mudas que ele tanto presenciara e nas quais os astros eram Harold Lloyd, Buster Keaton, Charles Chaplin e tantos outros. A capacidade humana de rir até a inconsciência, o rir até cair, durante o transcorrer da exibição de uma farsa de peripécias corporais, tinha chegado ao fim nos anos 1940. "Ele deplorava o cinema falado, que a seu ver tirara do espectador a possibilidade de restaurar suas dores, como antes ocorrera ao público dos teatros onde se encenavam o grotesco, o burlesco medieval. A sala de cinema se tornara comportada, quieta, receptiva ao jogo de palavras, ao chiste, e incapaz de abrigar o exercício de uma função gestual e existencial do riso."¹⁰⁹

Eis que a Itália parece entrar em cena para contradizer, em parte, a liberação cômica segundo a via Agee. Para o crítico, o efeito restaurador deveria ser promovido necessariamente nas telas a partir da eliminação de recursos retóricos. Mas os italianos negaram esse pressuposto,

¹⁰⁶PAVAM, 2011, p. 30.

¹⁰⁷Ibidem, p. 33.

¹⁰⁸RASKIN, Victor Apud MAGALHÃES, Helena Maria Gramiscelli. *...e o negro amarelou: um estudo sobre o humor negro verbal brasileiro*. Tese (Doutorado), Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras. Belo Horizonte, 2008, p. 95.

¹⁰⁹PAVAM, op. cit., p. 23.

fazendo rir sempre com o uso da palavra no cinema. Para sermos precisos, a Itália somente chegou de fato à comédia cinematográfica com o advento do som nos filmes. Este permitiria aos diretores e roteiristas a adoção livre de jogos verbais para seus personagens em cena, imersos em situações a cada dia semelhantes às vividas pelo espectador.

Quando a comédia cinematográfica teve início na Itália, as tramas se sucediam segundo a concretude das leis físicas, eram então “realistas”, ainda que dentro dos filmes de costume escapistas produzidos durante o fascismo. Nos ditos "filmes do telefone branco", as luzes eram jogadas sobre os pequenos dilemas e as intrigas amorosas de homens e mulheres vestidos para a festa mesmo na hora do café. Diversamente do que ocorrera com o trabalho americano de Ernst Lubitsch, a comédia entre os italianos não se ocuparia de abstrações e grandes dilemas (o desejo, o amor impossível, o assombro diante da morte), mas de acontecimentos mais ao nível do chão, ditados pelo bom senso popular.

Não por acaso as frases publicitárias usadas para lançar as comédias de época sublinhavam frequentemente o tom realista. "Um filme alegre, simples, puro, totalmente real" era o mote para atrair o público a *Gli uomini, che mascalzoni...* (Os homens, que cafajestes...), de Mario Camerini, com Vittorio de Sica como protagonista, em 1932.¹¹⁰ Quando Totò, astro absoluto do gestual mesclado à palavra no teatro, chegou ao cinema, ele o fez para expressar sua máscara cômica em um contexto no qual caberiam comédias cálidas ou quentes, róseas ou negras, fossem de Pasolini, Steno ou Monicelli. Todas aquelas tramas eram tranquilamente capazes de prescindir de efeitos especiais com os quais um Buster Keaton, por exemplo, havia habituado o espectador do filme mudo, mesmo na Itália. Provavelmente por haver herdado essa predisposição ao realismo e à reflexão, a *commedia all'italiana* não encontraria dificuldades em se estabelecer com sucesso no país por um quarto de século.

1.10. Origem teatral e desenvolvimento cinematográfico

"A *commedia all'italiana* se chama *all'italiana* [à italiana] porque nasceu como um depreciativo, para designar 'uma coisa à italiana', conforme se dizia nos anos 1960. Depois se tornou um traço distintivo", comenta Mario Monicelli (1915-2010), a notar o uso adverbial jocoso, "ao modo de", aplicado ao que poderia ter sido, desde o início, simplesmente

¹¹⁰GIACOVELLI, 1990, p. 20.

commedia italiana.¹¹¹ Como observa Enrico Giacobelli, um setor da crítica local havia tentado até os anos 1990, sem sucesso, extirpar o uso de *all'italiana* daquela expressão, por julgá-la inadequada, talvez como um eco ao questionamento em tom de blague feito pelo diretor Dino Risi: "Por que essa obstinação em dizer *commedia all'italiana*? As coisas feitas nos Estados Unidos da América não recebem a designação de *all'americana*. Como os críticos amam as etiquetas, proporei esta: a *commedia all'italiana* como a definem os críticos *all'italiana*."¹¹² Mas o antigo uso permaneceu.

Para Monicelli, o termo *all'italiana* foi adotado de forma generalizada após o sucesso de um dos mais célebres filmes do gênero, *Divorzio all'italiana*, de 1962. O diretor Pietro Germi dera um título irônico a seu filme, ademais por reforçar um aspecto cômico da vida no país, que engatinhava para unificar a própria língua. O filme destacava a variedade dialetal do sul, especialmente antes que a televisão contribuísse de forma decisiva para operar uma certa uniformidade linguística. "O dialeto em si imprimia uma nota cômica às piadas", explica Monicelli. "O rebaixamento da linguagem ao nível da gente comum foi um dos pontos de convergência da *commedia all'italiana*, em contraste a todo um cinema burguês no qual se falava o italiano dos livros ou aquele dublado nos filmes estrangeiros", diz Monicelli, para quem esse modo de entender a linguagem foi herdado do neo-realismo tanto quanto a fidelidade ao real, se assim se pode entender.¹¹³

De qualquer forma, essa nova comédia precisaria se distinguir daqueles filmes elitistas e escapistas consumados nos anos 1930 se desejasse sobreviver. Como nota Giacobelli, além disso, manter a designação *all'italiana* para a comédia do período seria um modo de jamais se esquecer de que o "desprezo" sempre acompanhou essa produção. Ele teria sido praticado especialmente pela crítica inconformada com o riso, com a ascensão, à tela do cinema, de uma representação da vida dos marginalizados e desfavorecidos.

Com o tempo, portanto, adotar a expressão *all'italiana* serviu não necessariamente para desvalorizar o gênero, mas "para indicar algo de típico e inconfundível, a prescindir de todo juízo qualitativo, do mesmo modo pelo qual se diz, sem qualquer tom irônico ou negativo, 'gnocchi alla romana' ", segundo afirma Giacobelli. De resto, ele argumenta, quando em suas obras musicais Mozart usava a rubrica "alla turca" e Beethoven, "alla polaca", não aplicavam

¹¹¹ Monicelli, Mario. No DVD *I Soliti Ignoti*.

¹¹² GIACOVELLI, op. cit, p. 12-13.

¹¹³ MONDADORI, Sebastiano. *La Commedia Umana - Conversazioni con Mario Monicelli*. Il Saggiatore, Milão, 2005, p. 29.

um intento pejorativo aos termos, apenas indicavam um estilo "inconfundível, universalmente reconhecido, a ponto de se tornar um verdadeiro gênero". Para Giacobelli, trata-se, este, de parêntesis lingüístico imprescindível, dedicado a todos os críticos que esnobaram aquele período de realizações, negando-se a ver nele o fenômeno cinematográfico mais importante da Itália desde o neo-realismo. Nota que, de maneira geral, para desqualificar um filme, a ele aplicavam a expressão "no limite da comédia", sem jamais lhes ter ocorrido de destruir os filmes sérios, como *Avventura*, de Michelangelo Antonioni, designando-o como uma obra "no limite do sério".¹¹⁴

"O fato é que a *commedia all'italiana* não nasceu no pós-guerra, não foi inventada em minha geração, nasceu muitíssimo tempo atrás. Nasceu para fazer rir, divertir, sobre a fome, sobre a miséria, sobre a indignação. Nasceu com Maquiavel, com *A Mandrágora*, com Boccaccio. Um divertimento originado de coisas que, em si, não são divertidas", acredita Monicelli.¹¹⁵ Para ele, a verdadeira escola da *commedia all'italiana* foi a *commedia dell'arte*, iniciada no século XVI. Sua vitalidade se manteve pelos séculos por meio de personagens com características fixas, arquetípicos, metidos em situações que, para serem reproduzidas a contento, requeriam a maestria de seus intérpretes.

"Os protagonistas da *commedia dell'arte* eram pobres, velhos, mestres na arte de se virar, condenados ao escárnio, à pancadaria, ao abuso. Arlequim, Pulcinella, Brighella, Pantalone, Colombina, o Doutor, todos são máscaras que se perpetuam em nossa história nacional. A doença e o pavor da morte estão sempre presentes. Um componente fundamental da interpretação é apegar-se à comicidade gestual dos assim ditos vagabundos, de quem descendem as gags modernas. Quando começamos a fazer roteiros para esses filmes, circulavam muitos espetáculos desse tipo, e nós os conhecíamos todos."¹¹⁶

Rir da miséria humana, investindo ferozmente contra os fracos, é uma característica decisiva da literatura italiana, acredita Monicelli, alguém que afirmava ter lido "como poucas pessoas no mundo", com grande paixão por Miguel de Cervantes e os romances picarescos (mas ele afirmava também ter lido os franceses, ingleses, russos, e prosseguindo na narrativa contemporânea, sobretudo quando na Itália começaram a aparecer os livros de William Faulkner, John Steinbeck e Ernest Hemingway).

¹¹⁴GIACOVELLI, 1990, p. 13.

¹¹⁵MONICELLI, 2013, p. 13.

¹¹⁶MONDADORI, 2005, p. 18.

"Nas novelas cômicas do *Decameron* de Bocaccio, presenciamos a crueldade de que muito nos servimos. A crueldade das zombarias de que é vítima Calandrino, o gosto em pregar peças, o escárnio, as intrigas. Os personagens perversos, malandros ou enganadores: de Buffamalco a Ciappelletto a frade Cipolla, há um mostruário de situações vivas, de verve dessacralizante, sem meios-termos. Em *A Mandrágora*, Maquiavel encena a maldade contida no logro amoroso. E seguindo adiante encontramos as comédias de Ariosto, as *pasquinatas* de Aretino, a máscara do camponês rude, desprovido de sentimentos humanos, de Ruzante, até o teatro de Goldoni."¹¹⁷

Monicelli apreciaria ter sido escritor de romances, se para eles houvesse se sentido capaz. Era-lhe preferível escrever conjuntamente. A escritura solitária exigiria dele uma concentração especial, contrária ao trabalho em grupo que o acompanhara por toda a vida e que fora a marca de toda a *commedia all'italiana*, produzida por grande número de roteiristas de imensa qualidade, como os mais constantes, Age e Scarpelli. "A nossa era uma geração sem televisão, existiam menos oportunidades para o divertimento. Não há nada de especial no fato de que tanta gente culta tenha se aproximado do cinema. O cinema foi a forma expressiva hegemônica dos anos 1900."¹¹⁸ E acrescenta: "uma arte aplicada, uma forma de expressão menor, com uma incrível capacidade de reunir uma massa de espectadores".¹¹⁹

Para Monicelli, é justo dizer que a *commedia all'italiana* representou a maturidade do neo-realismo. "A comicidade é a medida justa com que narramos o mundo. Sem excessos sentimentais, essa comicidade joga luz sobre o sentido da humanidade, filtrando-a com um olhar de desencanto. Engrandecendo um particular, deslocando a atenção para um detalhe secundário que, movido para primeiro plano, torna-se o sentido da encenação." Tudo era feito, como ele ressalta, para que todos os envolvidos na facção do filme, e principalmente o espectador, se divertissem. Eles que faziam os filmes não se levavam tão a sério. "Trabalhávamos nos divertindo, e ganhávamos muito bem. O cinema, no fundo, sempre significou um jogo para nós, como me ensinara [o diretor Mario] Camerini." Monicelli se orgulhava de, na companhia de tão bons artistas amigos, ter revelado os aspectos "mais ignóbeis" dos italianos.¹²⁰

¹¹⁷MONDADORI, 2005, p. 18.

¹¹⁸Ibidem, p. 19.

¹¹⁹Ibidem, p. 22.

¹²⁰Ibidem, p. 22-23.

Sob o ponto de vista cinematográfico, pode-se dizer, para Monicelli, que a *commedia all'italiana* descende diretamente do neorealismo, embora este tenha se realizado de forma explosiva, em período breve no tempo, e permanecido muito mais duradouro em sua influência crítica, ao contrário do ocorrido com aquela *commedia*. À vista de seus preceitos gerais, como a necessidade de uma mensagem, sua atualidade, a presença da multidão, o realismo, a presença de não-atores, a fotografia em estilo documental, a presença da rua e a câmera livre,¹²¹ a *commedia all'italiana* apenas lhes acrescenta o tom crítico de frieza humorística.

É curioso que esse neorealismo do qual descende a *commedia* tenha realizado, em tese, apenas um filme de intuito cômico, *Milagre em Milão*, de Vittorio de Sica, em 1948, ainda por cima com tintas não-realistas. Trata-se da história de uma mulher idosa que em certo dia encontra à porta um bebê envolto em trapos. Ela se empenha em criar o menino em meio à miséria, mas com otimismo. Quando ela morre, a criança, Totó, vai parar em um orfanato. Sai dali como um jovem feliz, mas pobre, em busca de trabalho na Milão do pós-guerra. Ele é otimista como sua mãe adotiva, educado, sorridente, generoso com o pouco que tem. Organiza os desabrigados como ele em um terreno abandonado, no qual descobrem petróleo. Totó conta com uma capacidade mágica de transformar as coisas segundo seu desejo, dado por sua mãe, durante uma visão. A comédia é de situações do imponderável, com encenação de fundo teatral, um final feliz improvável baseado no fantástico.

Ao contrário do positivo neo-realismo, frequentemente apoiado nas crenças de uma parte da sociedade ainda virtuosa, encerrada nas igrejas e nos orfanatos católicos, a *commedia all'italiana* sempre exerceu de forma muitas vezes virulenta sua porção anticlerical e pessimista sobre a melhoria das condições sociais. Não será possível esperar finais felizes de tais filmes, ao contrário do que até mesmo ocorria no neo-realismo antecessor e na sua inspiração remota de origem, a *commedia dell'arte*. Tais humoristas frios transformaram o personagem cômico, um tipo pobre mas bom, em um trapaceiro enganado, disposto a tudo para viver as benesses da vida.

Era ainda bom o ladrão interpretado por Totó em *Guardie e Ladri*, de 1951, que o próprio Monicelli dirige na companhia de seu parceiro Steno, e boníssimo, fanfarrão, o policial interpretado por Aldo Fabrizi, o padre resistente Don Pietro Pellegrini de *Roma, Cidade*

¹²¹SESTI, Mario. *Tutto il cinema di Pietro Germi*. Baldini & Castoldi, Milão, 1997, p. 53.

Aberta, aqui também roteirista. Neste texto excepcional encena-se a combinação de duas estrelas cômicas, Totó e Fabrizi, metidas em uma sucessão de enganos que culminarão com a prisão daquele que rouba, mas tem família para sustentar e a ela é fiel, tanto quanto o será o policial. Ritmo que jamais se perde, duelos que não se ganham, faz-se a encenação de uma dupla de protagonistas de definida máscara gestual que também será frequente na *commedia all'italiana*. Mas esta ainda não representará a corrente humorística em questão. Em essência, porque a figura cômica central de Totó é a de um homem de intenções compreensíveis, assim como a de Fabrizi, o policial, e porque todos, de alguma forma, nesse filme, são vítimas inocentes de um estado social que buscam superar.

Aqui talvez seja preciso notar alguns fatos políticos e sociais que compõem o pano de fundo a gerar as condições para a maturidade das ideias humorísticas do grupo que revolucionará a comédia cinematográfica. Em 1961, se dá a primeira perda eleitoral da Democracia Cristã e a consequente formação de um governo nacional de centro-esquerda. Morre o papa Pio XII, em 1958, substituído de um sumo-pontífice para "os novos tempos" de mudança de costumes, João XXIII. Ocorre o boom ou milagre econômico, favorecido pela duplicação da renda nacional no decênio 1952-1962, com o incremento do consumo, mas também com o escasso aumento do número de postos de trabalho. Os salários são os mais baixos da Europa, a imigração segue desordenada no Norte, a especulação imobiliária tem início, há grande evasão fiscal, a distribuição da riqueza segue injusta, a diferença econômica entre o norte e o sul do país cresce.

Como lembra Enrico Giovanelli, surgem os novos meios de comunicação de massa, especialmente a televisão, que inicia sua transmissão nacional em 1957. O rádio portátil e a juke-box propiciam o espraiamento de informações e intercâmbio entre culturas. Novos esquemas publicitários levam o italiano a crer que está diante de um novo tempo, rico em possibilidades financeiras, sem dúvida superiores às reais. Difundem-se como símbolos de status o automóvel, a televisão, os eletrodomésticos, a segunda casa própria, as férias na praia. Ocorre o ocaso, dentro da Itália que se pretende a cada dia global, de formas culturais espontâneas, como os espetáculos de vanguarda, os jornais humorísticos, a poesia dialetal, a canção melódica.

Em um nível especificamente cinematográfico, ainda segundo Giacovelli, atenua-se parcialmente, em 1958, a censura aos filmes, que ainda prosseguia atuante após o fascismo. Refunda-se a importância do cinema italiano no mundo, com a indicação ao Oscar de *I Soliti*

Ignoti (Os Eternos Desconhecidos) e *La Grande Guerra (A Grande Guerra)*, e o Leão de Ouro em Veneza para *A Grande Guerra* e *Generale Della Rovere (De Crápula a Herói)*, de Roberto Rossellini. E tem início a *commedia all'italiana*, segundo acredita o crítico, dividida em três momentos: 1) a comédia do boom (1958-1964), que tem a duração aproximada do milagre econômico italiano; 2) a comédia do pós-boom (1964-1971), que descreve os efeitos da conjuntura econômico-social sobre os cidadãos; 3) a comédia da mudança (1971-1980), que repensa os anos cinzentos da história italiana e reflete sobre si própria e seu epitáfio.¹²²

1.11. Marcos filmicos da *commedia all'italiana*

Será 1958 o ano do marco inicial da *commedia all'italiana*, com o lançamento de *I Soliti Ignoti (Os Eternos Desconhecidos)*. Dirigido por Mario Monicelli com roteiro de Age (Agenore Incrocci), Scarpelli (Furio Scarpelli), Suso Cecchi D'Amico e Monicelli, o filme, uma paródia ao thriller *Rififi* (1954), de Jules Dassin, encena personagens e situações diretamente herdados da *commedia dell'arte*.

O filme tem início com o personagem de Cosimo (Memmo Carotenuto), preso pelo furto de um carro, mas ansioso por se livrar da prisão, principalmente porque planejara um assalto a banco. Capannelle (Carlo Pisacane), velhinho bolonhês seu amigo, procura um desavisado sem antecedentes criminais que possa lhe substituir no cárcere. Capannelle encontra Peppe (Vittorio Gassman), dito Pantera, pugilista que aceita o convite por estar falido. Deixa-se prender, mas não convence o juiz de sua culpa. Peppe, então encarcerado, estará na penitenciária ao lado de Cosimo, aquele que deveria substituir. Logo ganhará a condicional, mas, antes de sair, obterá de Cosimo a revelação de seu plano de assalto. Reúne um grupo de pequenos ladrões, entre eles o fotógrafo Tiberio (Marcello Mastroianni) e Mario Angeletti (Renato Salvatori), enamorado de uma siciliana enclausurada pelo irmão, Carmelina (Claudia Cardinale), e segue o plano que roubara de Cosimo. Para abrir o cofre, consulta um "especialista", Dante Cruciani (Totó), que dará instruções mas não participará do assalto, por estar em liberdade condicional. No meio-tempo, Cosimo deixa a prisão, planeja vingar-se, mas é perseguido depois de roubar desastradamente uma bicicleta, morrendo sob um trem.

¹²²GIACOVELLI, 1990, p. 39-40.

Outro imprevisto ocorre ao grupo. O apartamento que deveriam ocupar, vizinho de parede ao banco, está habitado por duas senhoras e sua empregada, Nicoletta (Carla Gravina). Peppe a corteja para ter acesso livre à residência, mas se apaixona por ela e desiste de roubar sua chave. Seu plano precisa mudar, e ele decide que o grupo entrará no local durante um curto período no qual as senhoras farão uma viagem. Finalmente juntos no apartamento, os ladrões conseguem fazer o buraco, mas no lugar errado. Ocorre que, antes de sair da cidade, as donas da casa haviam mudado a disposição dos móveis, e isso os confundiu. Então, em lugar de entrar no banco, os ladrões acabam se voltando à própria cozinha da casa em que se encontram. É tarde demais para que façam um outro buraco, as senhoras logo voltarão de viagem, e eles se consolam comendo um prato de macarrão e grão-de-bico. Cada um regressa à própria casa. Capannelle e Peppe andam pela rua rotos, em função da explosão mal-sucedida da parede, e atraem a atenção da polícia. Peppe esconde-se em meio à multidão que adentra uma fábrica em busca de emprego e, contrariado, se vê condenado a trabalhar.

No filme, Monicelli adapta antigos tipos da *commedia dell'arte*. Segundo um esquema sugerido pelos críticos Carlo Celli e Marga Cottino-Jones¹²³, Peppe guarda semelhanças com arquetípico Capitão, auto-denominado líder que reclama suas origens estrangeiras para reivindicar um status de expert inexistente entre os locais. Ele afirma ser um grande soldado, mas representa um perigo apenas para si mesmo e estará disposto a pular de lado na iminência do perigo. Em *Os Eternos Desconhecidos*, Peppe diz ser um sofisticado, bem educado homem do norte italiano. Mas ele falha em uma luta em um bar, desmascarado em sua porção de pugilista diante de Nicoletta. Na *commedia dell'arte*, Capitão trabalha em cooperação com uma figura mais velha, Pantaleone. Ele e o Soldado tramam esquemas que infalivelmente resultarão em fracasso, depois de traírem um ao outro, por amor ou uma promessa feita por alguém rico. O equivalente de Pantaleone neste filme é Cosimo, traído por Peppe.

Os outros personagens do filme evocam os *zanni*, clowns que dentro da *commedia dell'arte* representam diferentes regiões geográficas da Itália. O napolitano Dante Cruciani é Pulcinella, que Totò de fato interpretou anteriormente no teatro. Outro clown, Capannelle, um despossuído de Bergamo, revive o Arlequim, vestido em calças largas de mendigo. Ferribotte (Tiberio Murgia, antigo garçom transformado em ator por Monicelli, para este filme) representaria o palhaço que sempre mantém as mulheres da família trancadas a chave em casa. Nicoletta seria Colombina, mulher esperta, de fala rápida, que desmascara Peppe. Por

¹²³CELLI, Carlo e COTTINO-JONES, Marga. *A New Guide to Italian Cinema*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2006, p. 88-89.

se tratar de uma pessoa lúcida e racional, fará girar os acontecimentos em torno dela. "A figura feminina dominante no cinema popular italiano, capaz de subverter a economia e as estruturas de poder social, deriva de uma antiga tradição da comédia do país, a *commedia all'italiana* e também da *novellistica*. Uma leitura marxista da *commedia all'italiana* eventualmente pode ser feita, já que a classe hegemônica sempre estará por ali para impedir o crescimento de novas ideias, como a liberação feminina, advogando ideário e condições baseados na antiga ordem." ¹²⁴

Pela primeira vez em uma comédia italiana, os protagonistas trapalhões querem pular rapidamente vários degraus de sua sofrida vida social, desinteressados minimamente de quem se lhes avizinha. Não estamos mais diante de um tipo bom como o ladrão de Totó. É um novo perfil que se inaugura, o do oprimido torto, com as marcas do individualismo que toca comicamente a vilania. Neste e em futuros filmes, começa a se descobrir que a democracia do pós-guerra mudou o país, "mas não mudou a burguesia", ¹²⁵ que por sua vez esculpiu todos a sua semelhança. Monicelli, contudo, garante que em nenhum momento se imaginou, dentro desse filme, fazendo algo com o intuito de revolucionar a cinematografia italiana, o que de fato ocorreu. "Posso apenas lhe dizer que, quando começamos a escrever *Os Eternos Desconhecidos*, tínhamos o espírito de sempre. Sentíamos que trabalhávamos sobre uma história enquanto nos divertíamos." ¹²⁶

Terá sido esse mesmo espírito a orientá-lo na grande história que filmou em seguida, *A Grande Guerra*, em 1959. Lá Monicelli novamente coloca em protagonismo dois estupendos atores cômicos, Gassman e Sordi, a relembrar o funcionamento de antigas duplas do cinema mudo, e à moda do que ele mesmo, na companhia do diretor Steno, fizera com Totó e Fabrizi em *Guardie e Ladri* ou mesmo em *Totò e i Re de Roma*. Neste longa-metragem de 1952, Totó contracenava com um Sordi desafiador ao mito, em início de carreira, já a trabalhar na direção do novo tipo cômico que, antes de ingênuo, fazia rir por seu traço de impureza, de cafajestice. "Foi um encontro desastroso. Eram duas comichidades incompatíveis", conta Monicelli. "Nas poucas cenas em que contracenavam juntos, mostravam-se ambos cautelosos. Estudavam-se avidamente. Totò queria compreender o segredo daquele astro nascente que encenava sua maldade. Sordi procurava desconsiderar o metiê de um mestre. Foi um duelo real e particular. Para colocá-lo à prova, Totó procurava surpreendê-lo, improvisando. De sua parte, Sordi se

¹²⁴CELLI e COTTINO-JONES, 2006, p. 90.

¹²⁵GIACOVELLI, 1990, p. 21.

¹²⁶MONDADORI, 2005, p. 98.

revelava prontíssimo a encarar o improviso. Teria sido interessante vê-los juntos em um filme posterior, com um Sordi mais maduro."¹²⁷

A Grande Guerra encenava o passado, mas, antes de recorrer ao ambiente do fascismo, como muitos filmes italianos do período, investigava as precariedades dos italianos em luta contra os austríacos durante a Primeira Guerra Mundial. Era mais uma história de vencidos, dois soldados que, até então especialistas na arte de fugir do perigo e viver de expedientes, encontram ao final do filme sua persona heróica, que no entanto será ignorada por todos de seu batalhão. "No meu filme não existe reivindicação ideológica, prevalece sempre o espírito anticonformista", explica o diretor, para quem *A Grande Guerra* era, antes de tudo, uma comédia. "Faço os espectadores rirem ou não? Esta é a medida de meu julgamento para os filmes." Nesta obra roteirizada por Monicelli, Age, Scarpelli e Luciano Vincenzoni, o diretor se pôs a combater o comportamento heroico dos italianos durante o conflito. Uma visão hagiográfica, ele diz, alimentada por anos de fascismo a exaltar a pátria, a guerra, o nacionalismo monárquico e o anti-socialismo. Contudo, ressalta que jamais lhe agradaram os filmes-tese, e que este, certamente, não foi um. "Afinado com o modo que tenho de ver a vida, meu cinema nunca mostra diretamente o drama, o fato histórico preciso. Me agrada debruçar sobre os reflexos provocados por este drama ou pelo fato em questão."¹²⁸

Segundo ele conta a seu entrevistador, o escritor Sebastiano Mondadori, os críticos italianos investiram contra a ideia do filme assim que souberam das intenções do artista, antes das filmagens. Sentiam-se "ultrajados" pelo fato de que a "gentalha" da comédia afrontasse um assunto tão elevado. Temiam uma farsa "imunda", ainda mais porque concebida por ele e dois "escritorezinhos" de comédia, como eram considerados Age e Scarpelli. As referências cinematográficas para ele se encontravam em *Glória Feita de Sangue*, de Stanley Kubrick (1957), *A Ponte do Rio Kwai*, de David Lean, do mesmo ano, ou *Attack*, de Robert Aldrich, de 1956. Mas este filme de Monicelli não poderia almejar o tom épico. "A épica é a coisa mais antiitaliana que possa haver. Está em nossa natureza repudiar o sagrado, relativizar qualquer verdade absoluta, despír o rei. O filme está imerso nas histórias dramáticas da guerra, na atrocidade que é capaz de fazer emergir o riso com força excepcional. Por vezes alcança-se o

¹²⁷MONDADORI, 2005, p. 88.

¹²⁸Ibidem, p. 103-104.

limite da comoção apenas para que, em seguida, esteja aberto o caminho para uma risada liberadora. O drama atrai o riso: basta saber compreender a incongruência da realidade."¹²⁹

A guerra que se trava diante dos olhos do espectador é brutal, sem julgamento morais, transcorrida com aterrorizante naturalidade, porque dentro dela não há tempo para piedade e o horror se torna a norma. Naquele filme, por exemplo, um soldado morre ao entregar um telegrama a seus compatriotas no qual o exército lhes desejava um feliz natal. E há situações impensáveis, como durante uma sequência do filme em que os italianos vislumbram um soldado austríaco inimigo preparando um café. Eles se perguntam se devem matá-lo antes ou depois que tome a bebida... O fato atroz se transforma em divertido, conforme Monicelli o vê. Durante o Festival de Veneza no qual *A Grande Guerra* levou o Leão de Ouro, René Clair, impressionado, usou sua influência como cineasta consagrado para que o filme recebesse o prêmio. O diretor francês, com suas comédias de costume, servira de inspiração a vários dos artistas da *commedia all'italiana*.

Após *A Grande Guerra*, e de modo concomitante aos filmes que mostravam as consequências desastrosas do boom sobre a vida e a personalidade italianas, um novo filão cinematográfico colocava os faróis da sabedoria cômica virados para trás. Durante o fascismo, muitos diretores haviam recorrido ao filme histórico, ou mesmo àquele situado em locações estrangeiras, para comentar o presente e a Itália, driblando a censura. Neste novo momento, fazia-se algo parecido, encenando, como diz o crítico Enrico Giacovelli, "uma história da Itália ao contrário"¹³⁰, iniciada nos anos mais recentes e retornada até muitos séculos. Era como se as comédias fossem feitas para tentar explicar a origem dos comportamentos atuais dos italianos, evitando assim tocar no delicado tema do presente, ainda que a censura tivesse abrandado em relação ao fascismo.

Il Federale, de Luciano Salce (um salto para o reconhecimento artístico do protagonista Ugo Tognazzi, em 1960), mostra um camisa-negra obstinado em receber a gradação e a vestimenta de *federale* numa brigada fascista. *A Marcha sobre Roma* (1962), de Dino Risi, reconstitui a arregimentação de militantes fascistas desde 1919 até sua grande caminhada de apoio ao nacional-socialismo em 1922, com nova e bem-sucedida dupla de protagonistas, Tognazzi e Gassman. *Os Companheiros*, de Monicelli, 1963, destaca as primeiras greves de trabalhadores no Piemonte do século XIX. *O Incrível Exército de Brancaleone*, do mesmo diretor, em 1966,

¹²⁹MONDADORI, 2005, p. 106.

¹³⁰GIACOVELLI, 1990, p. 98.

recupera o ambiente medieval. *Quando as mulheres tinham rabo*, de Pasquale Festa Campanile, 1970, gira em torno de uma pré-história em que os homens das cavernas encenavam o capitalismo.

Contudo, é de imaginar que tais filmes tão bem-sucedidos tenham sabido dizer nas entrelinhas da história algo que importasse de perto aos italianos naquele momento. Em que pese a opinião de Monicelli, é preciso salientar que um diretor como Dino Risi sempre se esforçou por exercer o papel de cineasta historiador, um artista que pode ser humorístico enquanto político, como ele explicará a partir de uma análise de um de seus filmes importantes do período, *Uma Vida Difícil*, de 1961, protagonizado por Alberto Sordi. Trata-se de uma obra que percorre um longo período de tempo para descrever a evolução de uma sociedade, método já utilizado por Renato Castellani (*Mio figlio professore*, 1946) e Luigi Zampa (*Anni difficili*, 1948, e *L'Arte di arrangiarsi*, 1955).

Dino Risi observa: "Rodolfo Sonego e eu procurávamos uma história para que pudesse ser vivida por Alberto Sordi. Havia nos Estados Unidos um filme cujo título incluía a palavra *Cavalgada*, e que cobria um período de dez ou vinte anos de história. E então tivemos a ideia de fazer uma 'cavalgada italiana' que durasse do final da Segunda Guerra Mundial aos anos iniciais do boom econômico. O filme se centrava na questão (não somente italiana) do compromisso. Como os vejo, meus filmes *Uma Vida Difícil*, *Il Sorpasso*, *Mordi e Fuggi* e *Em Nome do Povo Italiano* são políticos. Cinema político não implica necessariamente que os protagonistas sejam os trabalhadores e os políticos. Muitos filmes chatos foram feitos utilizando esse princípio. É político qualquer filme que represente e explore um setor, um momento da sociedade. E me parece que essas obras cobrem todo um período da história italiana."¹³¹

Para o protagonista Alberto Sordi (1920-2003), essa ficção engloba os problemas vividos na Itália depois da Resistência até o início dos anos 1960: "O filme enfoca um casal, a união de duas pessoas muito diferentes. A integridade ideológica do homem, seu anticonformismo, contrapõem-se à vontade da mulher, que deseja ver seu marido agir de forma um pouco mais oportunista, em busca de atingir determinada posição financeira. O homem é um puro, mas quando perde tudo, mulher, filho, quando tem os sapatos esburacados, em um certo momento decide que é preciso reconquistar tudo aquilo de que um homem precisa. E então ele se

¹³¹GILI, Jean A. *Le Cinéma Italien*. Paris: Éditions de La Martinière, 2011, p. 184.

transforma em conformista, ele aceita se dobrar a certas exigências." ¹³² Não, no caso deste filme, até o fim.

Em 1961, Dino Risi (1916-2008) fará a obra que representará não só o melhor de sua filmografia, mas encenará, como nenhuma outra, a tragicomédia do italiano iludido pelo boom. Nesta ficção pioneira em encenar uma narrativa de estrada, o *road movie*, Vittorio Gassman interpreta Bruno Cortona, um aventureiro que vive de expedientes em seus 40 anos. Bebe e fuma o que lhe paga e dão. Com seu carro esporte, um Lancia conversível, passeia pela estrada durante o feriado itaiano de Ferragosto, o 15 de agosto no qual se comemoram a Assunção de Maria e o início das férias de verão. Está à procura dos amigos que lhe faltam. Roberto Mariani, vivido por Jean-Louis Trintignant, um estudante de Direito, o acompanhará na aventura, de início resistente.

Para Risi, *Il Sorpasso* é "a história de duas pessoas, um indivíduo que vive de favores, alegre, mas não confiável, que encontra um jovem estudante, seu oposto. Convida-o para tomar um café e depois fazem uma viagem que acaba como se vê no filme". Esse sujeito que foge de qualquer responsabilidade "é um pouco malandro e simpático, rouba mulheres, pega cigarros dos outros e toma dinheiro emprestado". Ele representa "o italiano que surgiu no pós-guerra", mas também "um personagem muito vivo, muito italiano, e por isso o filme teve tanto sucesso". Alberto Sordi fora convidado por Risi a interpretar este papel, como o cineasta revela: "Perguntei ao Sordi se queria representar este personagem. Conte-lhe a história por alto. E ele disse: 'Entendi. É um filme em que me empenho muito, mas no qual os méritos vão para outro', errando completamente a mira."¹³³

É um filme no qual, segundo o crítico Enrico Giacovelli em entrevista, está expressa uma das grandes qualidades fílmicas de Risi, a de chegar ao fundo das questões ao apenas tocar sua superfície. Ele é o mestre da primeira impressão. "A primeira impressão que se tem dele é a que vale", diz a ex-mulher de Cortona ao jovem Mariani.

Segundo Risi, o "assunto" de *Il Sorpasso* nasceu de duas viagens que ele fez pela Itália. A primeira delas, na companhia de um "maluco" produtor milanês, para quem o diretor realizara cerca de 30 curtas-metragens, Gigi Martello. "Ele corria também de automóvel, tinha

¹³²GILI, 2011, p. 184.

¹³³RISI, Dino. Depoimento dentro do DVD de *Il Sorpasso*. Versátil, 2006.

participado das [corridas italianas] Mil Milhas".¹³⁴ Um dia (eles moravam em Milão), Martello lhe pediu para acompanhá-lo até a casa da irmã em Varese. "Gigi me divertia, com ele sempre acontecia alguma coisa, era o rei do imprevisto, e eu lhe disse sim. Depois da visita à irmã (era domingo de manhã, ano de 1950, aproximadamente), me propôs: 'Vamos dar um pulo na Suíça para comprar cigarros?' Naquela época se passava pela fronteira sem passaporte, e às dez estávamos em Lugano. "Onde vamos comer?", perguntou. "Conhece Liechtenstein? Te levo até o príncipe de Liechtenstein para comer.'

“Um pouco depois de uma hora estávamos diante do pomposo castelo. Gigi mostrou um bilhete de bonde de Pavia (usava-o também para ir ao estádio), disse ser um jornalista e informou que o príncipe lhe havia prometido uma entrevista. O velho príncipe não se recordava de nada, mas concordou gentilmente em falar. À uma e meia estávamos à mesa com o príncipe e toda a sua família." Eu havia apostado que ele não se sairia bem nessa, mas perdi, naturalmente. Isto para descrever o tipo. A arte de simular, de se arranjar, uma grande exuberância. A guerra havia forjado aquela espécie de caráter."¹³⁵

O diretor italiano, que havia se formado em psiquiatria, mas, "cansado de cuidar de gente que não se curava", lançou-se ao cinema, liga o maneirismo italiano a suas necessidades históricas. Bruno Cortona fora criado em parte sob inspiração de Martello, mas aparentemente não constituía fonte única para a composição do personagem. Nas recordações e casos narrados em *I Miei Mostri* (Os meus monstros), livro de memórias fragmentadas de sua autoria, Dino Risi conta, por exemplo, a história de um conhecido, o eletricista Venanzio Barabini, com quem convivera dentro do universo cinematográfico. Barabini fora aprisionado no campo de extermínio de Buchenwald, durante a Segunda Guerra Mundial, e ganhara a confiança de um cão do comandante do campo. Ele entrava na casinha onde o animal era preso, agachava-se, brincava com ele e, à espera de que um sargento nazista enchesse a tigela, dividia com o bicho a ração abundante. Deste modo, conseguira sobreviver. Depois da guerra, no cinema, engordara, fizera crescer dois "bigodinhos malandros" e passara a agradar às mulheres. Casara, tivera dois filhos, enamorara-se da atriz francesa Michèle Mercier. No verão de 1966, sem emprego, recebeu um telefonema no qual lhe perguntavam se tinha disponibilidade para trabalhar no Taiti. "Onde é?", perguntou, e, após saber que a localidade se encontrava longe, nos "mares do sul", partiu. Depois de seis meses "no arquipélago mais lindo do mundo", ficou noivo de uma jovem "com aquela cor de mel que coloca coroas de

¹³⁴RISI, 2006.

¹³⁵Ibidem.

flores no pescoço dos turistas" e o prenderam por bigamia. Fugiu. Retornado a Roma, fez mais dois filhos. Um dia lhe telefonaram convidando-o a um trabalho na China. Foi baleado, perdeu uma perna, voltou à Itália, "fez mais um filho, o último", e morreu com Aids.¹³⁶

A segunda viagem pela Itália que resultara no assunto de *Il Sorpasso* fora realizada pelo diretor com outro produtor de cinema, Pio Angeletti. "Ele também era um tipo estranho", conta Risi. "Fomos até Maratea para encontrar externas de um filme com Anita Ekberg. E fizemos esta longa viagem, parando somente de vez em quando para comer. O garçom, contudo, não agradava a Angeletti, e trocamos de restaurante. Era domingo. Ele ligava o rádio para ouvir o jogo, depois desligava o rádio se o time perdia. Foi uma viagem alucinante, ao fim. Chegamos a Maratea de noite, e lá só havia um hotel fechado. Dormimos no carro. E esta foi a outra aventura que me inspirou a contar uma viagem de carro a dois."¹³⁷

As duas histórias resultaram no roteiro que o diretor finalizou com Ettore Scola e Ruggero Maccari. Risi o considerou o trabalho em torno do filme "bonito, divertido". Mas a obra foi lançada, segundo ele, "sem interesse". Na época, Vittorio Gassman não agradava ao público. Havia feito um filme no mesmo ano com o diretor Roberto Rossellini intitulado *Anima Nera* (Alma Negra), no qual seu personagem era um homem com um passado bissexual de prostituição que tenta se reabilitar socialmente, casando-se.

"Eu estava com o produtor na noite em que *Il Sorpasso* estreou no cinema Corso, em Roma. Dentro havia cartazes pendurados do filme anterior, *Anima Nera*, que fora um fiasco total", conta Risi. "O povo passava, via o rosto de Gassman e fugia. Na sala havia somente trinta, quarenta pessoas. Lembro que o produtor [Mario Cecchi Gori] estava desesperado e disse: 'Quer dizer que você volta para a medicina e eu vou reabrir um nightclub.' Ele tinha sido diretor de casas noturnas. E achamos que o filme não iria ter sucesso. Em vez disso, de noite, o boca a boca foi forte e o cinema se encheu de gente. Todos se divertiram muito apesar do final trágico, que mexeu um pouco com as pessoas e que, na verdade, o produtor não queria. E no terceiro dia não era possível entrar devido à multidão. O produtor temia o final, que filmamos por último, porque tínhamos de sacrificar o carro. No dia anterior, tinha chovido e o produtor disse: 'Se chover amanhã, voltamos todos para Roma', porque ele queria acabar o filme alegremente, com o carro pelas estradas, buzinando. Mas o sucesso do filme se deu

¹³⁶RISI, Dino. *I Miei Mostri*. Milão: Mondadori, 2004, p. 18-19.

¹³⁷RISI, 2004, p. 9-10.

também devido a esse choque que provocamos no público. É um pouco cruel, mas se parece com a vida, não é? Um belo feriado que acaba tragicamente."¹³⁸

Vittorio Gassman (1922- 2000) diz acreditar que, caso precisasse citar um único filme importante em toda a sua carreira, destacaria *Il Sorpasso*. "Além de lindíssimo, é um retrato excepcional da Itália daqueles anos, os últimos anos do bem-estar, do *boom*"¹³⁹.

Gassman, que, como diz, representou no clássico de Risi o último suspiro alegre e irresponsável do italiano, ainda que a caminho do abismo, crê que os filmes envelhecem rapidamente. E que aqueles que não envelhecem são os que "documentam certos períodos históricos, mesmo pequenos", como seria o caso de *Il Sorpasso*. Ele diz acreditar no "caráter do gene italiano, essa capacidade de resolver com um riso, muitas vezes negro, até as coisas dramáticas, uma capacidade de se virar, uma certa flexibilidade nos aspectos da vida e da arte". Esta característica italiana teria criado "uma planta que deu frutos viçosos. Houve atores magníficos como Sordi, [Marcello] Mastroianni, [Nino] Manfredi, [Ugo] Tognazzi. E havia uma grande gama de diretores afora os *hors concours*, como [Federico] Fellini, [Michelangelo] Antonioni e [Lucchino] Visconti. Sobretudo, aqueles que faziam um filme nem sempre de primeiro nível, mas acima da média, com alma, como Monicelli, Risi e Scola, mais tarde. Embora muito diferentes entre si, tinham algo em comum. Nunca eram chatos. Acreditavam nos atores. Ajudavam-nos, deixavam-nos livres, sobretudo Risi. Foi com ele que mais me diverti, porque ele contava com o improviso." O talento de Dino Risi, ele diz, era também o de "observador dos detalhes", revelando uma curiosidade por tudo o que acontecia, "um senso de eros agradável, alegre".¹⁴⁰

Era de outra natureza Pietro Germi (1914-1974), o diretor de *Divorzio all'italiana*, que marcaria o gênero também por indiretamente batizá-lo. Experimentado cineasta, Germi quisera ser capitão da marinha e escritor, mas acabara por desenvolver seu metiê durante o fascismo. Ele se utilizara da grande indústria cinematográfica forjada durante a ditadura de Benito Mussolini com o intuito de propagandar a imagem italiana e, em alguns casos, diretamente, o regime. Germi fora também um dos mais importantes diretores do neo-realismo, autor de obra emblemática, o drama de fortes tintas sociais *O Ferroviário* (1956). Antifascista e anticomunista, autoritário e religioso, em suma, um homem *all'antica*, como se

¹³⁸RISI, Depoimento, 2006.

¹³⁹GASSMAN, Vittorio. Depoimento realizado em Roma, 1999, incluído no DVD de *Il Sorpasso*, 2006.

¹⁴⁰GASSMAN, 1999, incluído no DVD de *Il Sorpasso*, 2006.

definia, foi, como querem os italianos, um "excelente artesão"¹⁴¹, o "grande marceneiro", como o definira o amigo Federico Fellini, que aliás não lançava um filme sem antes ouvir a opinião de Germi sobre ele.

O diretor genovês parecera inadequado à comédia quando, naqueles anos 1960, pôs-se a fazê-la. Mas a inadequação era sua marca. Ele parecia estranho até mesmo ao ninho neo-realista, embora seguisse alguns daqueles mandamentos gerais do gênero estabelecidos pelo crítico francês Marcel Martin. Germi, contudo, diferia ao detestar improvisações, era fechado em suas ideias, conduzia seus atores a mão de ferro (ele que também atuava) e só filmava se tudo estivesse já imaginado e escrito. Durante as longas jornadas de trabalho, não se ausentava do set nem mesmo para almoçar, e comia seu sanduíche longe de todos, ao lado da câmera. Quando filmava, depois de meticuloso trabalho com o cenário, as luzes e a posição das câmeras, concentrava-se nos atores. Às vezes, filmava com música. "Era capaz de fazer até as pedras interpretarem", como disse o fotógrafo Enzo Barboni.¹⁴²

Seus filmes não pareciam estar incluídos à primeira vista na tendência de comentar o *boom*. "Eram comédias de costume em senso estrito, zombeteiras, agressivas, violentas, muitas bofetadas em direção a uma sociedade estupidíssima, apenas capaz de se impor regras que não saberia respeitar".¹⁴³ *Divorzio all'italiana* (1961), que recebeu o Oscar de roteiro, teria se intitulado *Capriccio all'italiana*, distante do formato de comédia inicialmente, nem mesmo protagonizada por Marcello Mastroianni, que Germi não desejava para o papel. Mas com o tempo a abordagem cômica se revelou a forma correta de descrever a hipocrisia diante do artigo 587 do Código Penal italiano, responsável por possibilitar a qualquer homem que matasse uma mulher a proteção de sua honra, por meio de uma pena leve de prisão.

No filme, o barão Ferdinando (Fefé) Cefalù retorna a sua Sicília depois de cumprir alguns anos de cárcere pelo homicídio da esposa. Ao se aproximar de casa, viajando em um trem, narra o transcorrido antes da prisão. A narração de Mastroianni em *off* é ironicamente apaixonada, poética, como se fosse razoável ou justificável esperar a pungência do criminoso finalmente liberto do casamento e da cela. Ali na pequena localidade o barão se casara com Rosalia (a atriz Daniela Roca, que tentou o suicídio depois do filme por amor a Germi, marginalizando-se em sua carreira e na vida e que, antes eleita miss Catania, ousadamente

¹⁴¹GIACOVELLI, 1990, p. 156.

¹⁴²SESTI, 1997, p. 130.

¹⁴³GIACOVELLI, op. cit., p. 156.

enfeirara para o papel, o buço desenhado). Secretamente, Cefalù amava Angela (Stefania Sandrelli), uma adolescente que no filme age entre a paixão e a malícia, esta depois exacerbada por Sue Lyon em *Lolita* (1962), de Stanley Kubrick. Cefalù então arma um poderoso imbróglio para que a mulher ame outro homem e ele possa surpreendê-los em sua paixão, justificando o assassinato e a conseqüente liberação do barão para um novo casamento, já que a lei italiana não permitia o divórcio então.

Divorzio all'italiana marca a distância entre uma Sicília isolada em costumes medievais e uma nova Itália, igualmente hipócrita, que assistia, aparentemente escandalizada mas prazerosa, à liberação dos usos sexuais no início dos anos 1960. Filme condenado em sua moral pela Igreja, *A Doce Vida* se vê citada neste *Divorzio*, na seqüência em que Germi faz Mastroianni, protagonista daquele clássico de Fellini, preparar uma armadilha para a esposa Rosalia durante a concorrida estreia do filme na vila siciliana.

É um marco para a *commedia all'italiana* porque narra as hipocrisias históricas do país e também, principalmente, as novas, por meio de um protagonista notadamente mau, ainda que ele não se dê totalmente bem no fim da narrativa. Cefalù segue os ditames do filme restaurador. Faz a repetição cômica, insistente, previsível de sua maldade. Encena o mecânico sobre o vivo com intensa gestualidade (nos momentos em que trama suas perfídias, Mastroianni improvisa sacando um tique nos lábios, a imitar um sinal de descontrole que tinha o próprio Germi).

Isto difere em muito do que Monicelli imaginava retratar em seus personagens: "Os patifes, os pobres diabos, os que não são bons em nada, os preguiçosos, os vagabundos, os pícaros. São esses os personagens do meu cinema. Desprovidos demais para se tornarem malfeitores, oportunistas e negligentes demais para se transformarem em pessoas respeitáveis, até porque a respeitabilidade pode esconder realidades bem piores. São dominados pela incerteza, mas esta condição precária os estimula, faz com que tirem o melhor de si, sempre vivendo um dia de cada vez." Nem mesmo poderiam ser chamados de irônicos, ele crê. "A ironia pressupõe uma consciência que eles não têm. (...) Dizem mentiras quase sempre de boa fé. As mentiras são componentes decisivos na vida, não? Em si, não se pode considerá-las condenáveis. Elas se

tornam assim quando escondem a torpeza, porque então, neste caso, adentra-se a esfera da falsidade."¹⁴⁴

Não se está mais, portanto, naquele *Divorzio all'Italiana*, diante da doçura do ladrão representado por Totó em *Guardie e Ladrie*, da inconstância emocional do pugilista Peppe em *Os Eternos Desconhecidos*, nem mesmo da risada solta de Bruno Cortona em *Il Sorpasso*, um irresponsável *bon vivant* que vive de expedientes, mas se apresenta lírico em última medida. Cefalù, pelo contrário, é o primeiro de quem se ri na Itália por ser mau sem apelação, o tipo cômico em essência para uma nova era, fato que os espectadores souberam prontamente atestar e reconhecer nas bilheterias. Mastroianni representava naquele tempo o italiano mediano, como argumentara Fellini ao produtor de *A Doce Vida*, que inicialmente recusara o ator como protagonista. Neste filme de Germi, ele encara a monstruosidade que igualmente se tornava norma no país. E por isso *Divorzio* se coloca entre os marcos do gênero. Ao estilo de Germi, é contundente pelo severo contraste, revelador até ao escândalo, e ainda diverte.

O cineasta percebeu que acertava em seu caminho e, dois anos depois, surgiu com *Seduzida e Abandonada* (*Sedotta e Abbandonata*), que agora ousava no protagonismo dado a Steffania Andrelli como Agnese, a jovem seduzida e abandonada pelo cunhado que a engravida. Ela é filha de um típico barão siciliano, Vincenzo Ascalone, de forte tonalidade patriarcal, machista, a se engraçar por garotas enquanto a sua velha senhora cozinheira está em casa, condenada à ignorância, por exemplo, de desconhecer o significado da palavra “luxúria”. Vivido por Saro Urzì, que ganhou o Festival de Cannes por esta atuação, e que sem Germi não fora antes muito além da canastrice, ele é decidido a não se deixar enganar. Ele é um barão. "Seu problema é um tumor?" pergunta-lhe o conhecido a quem pede ajuda. "Tumor (*tumore*) não, honra (*onore*)", responde. Novamente, estamos no terreno das armadilhas e trapaças sicilianas, em busca de que o status social dos detentores da herança colonial seja mantido, apesar da lei ou com a ajuda dela. O filme desfila espetaculares atores a deixar sua pequena marca de estridência, estranheza e perturbação da ordem dentro do filme. A fotografia em alto contraste evoca aquela que o Cinema Novo adotou em preto e branco, no nordeste ensolarado do Brasil. O ritmo é espetacular, inspirado no jogo físico, na dança do corpo, o rosto expressivo, a sexualidade, a estripulia.

¹⁴⁴MONDADORI, 2005, p. 34.

O sucesso da obra rendeu ainda um terceiro filme sobre os costumes italianos, *Signore e Signori*, em 1965, no qual há três episódios sobre a hipocrisia social. Um homem do Vêneto em torno de seus 60 anos confessa a recente impotência sexual a um amigo médico, que o trai, levando a história adiante. Um bancário, depois de tumultuado *affair* com uma jovem garçonete, volta a ser solteiro, amargo e desapontado. E três jovens exploram a ingenuidade de uma garota da vizinhança, cujo pai os denuncia, mas, para não levar o caso adiante, aceita uma compensação, livrando-os da cadeia.

Estamos nos aproximando do fim da máxima verve deste gênero de humor frio, ou ao fim do segundo ciclo da *commedia all'italiana*, como o quer o crítico Enrico Giacovelli, quando entra em cena *Amici Miei* (Meus Caros Amigos). O filme, cujo roteiro Germi iniciara, precisou ser completado por Piero de Bernardi, Leo Benvenuti e Tullio Pinelli para a direção de Mario Monicelli, concluída em 1975 em função das complicações decorrentes de uma cirrose que levava o cineasta à morte, um ano antes. E, é este mesmo, um filme sobre a amizade e a proximidade do fim, a busca de um equilíbrio "entre cinismo e sentimentalismo", como acredita Mario Sesti.¹⁴⁵

Amici Miei, segundo o via o ator Gaston Moschin, que nele atuou, "era muito, muito melancólico, crepuscular" e representava "um adeus [de Germi] aos amigos, ao cinema". (24) O diretor tão bem-sucedido em seu tempo, a rivalizar com Fellini a preferência dos atores e admirado por Billy Wilder, despediu-se de jeito altivo, exaltando a graça por vezes melancólica. E talvez ele nunca tenha pretendido, no fundo, divertir. "Os filmes de Germi são os mais belos a partir dos roteiros que fizemos", acredita Furio Scarpelli, para quem, no entanto, houve uma certeza: "Germi jamais amou a *commedia all'italiana*. Embora se guiasse por aquilo que a inspirou, não fazia um cinema de todo satírico, ou fortemente satírico. O seu era um cinema moral."¹⁴⁶

Muitos filmes pertencentes à *commedia*, antes e depois deste, ainda versam sobre a morte que a blague vencerá. Monicelli, contudo, foi o mais profícuo ao enfileirar as monstruosidades da sociedade italiana, presentes em *Romance Popular*, de 1974, tanto quanto em *Parenti Serpenti* (Parente é Serpente), este brilhante exercício de contundência a reviver a *commedia*, aparentemente esquecida no ano de sua realização, 1992. Mas somente *Un Borghese Piccolo*

¹⁴⁵SESTI,1997, p. 137.

¹⁴⁶MONTRESOR, Sebastian. *Pietro Germi, un idealista senza illusioni*, 2003. Documentário integral disponível no youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=iLu7vnmTmrk&feature>.

Piccolo, de 1977, levou até o final irredutível a monstruosidade do italiano médio, o grande objetivo da *commedia*. Embora se possa encontrar no filme a encenação de uma tragédia social, ainda haverá nele a ousadia do humor, sempre a arma certa para desvelar a crítica. O humor é mais frio aqui do que as dezenas de caixões sobrepostos no salão à espera de funeral, em uma das mais surpreendentes e agudas sequências deste filme e de todo o cinema.

Naqueles anos 1970, um clima norte-americano fílmico em que os indivíduos faziam justiça com as próprias mãos tinha seu ápice em um título como *Desejo de Matar*, estrelado por Charles Bronson em 1974. Monicelli dirigiu *Um Burguês Muito Pequeno* três anos depois, como uma contrafação dessa experiência americana. Baseado no primeiro romance de Vincenzo Cerami, que se tornara um dos roteiristas europeus mais requisitados do período, o filme mostra que a ação vingativa poderia partir de um homem italiano comum, um funcionário público exemplar. Monicelli sentia necessidade de realizar um filme que condenasse a ideologia justiceira, sem mediações confiáveis, que ele começava a presenciar na sociedade italiana da época. O diretor funcionava como uma testemunha histórica de um terrível presente.

Quando Monicelli leu o romance homônimo de Cerami, lançado em 1976, imediatamente pareceu-lhe "perfeito" para revelar seu "estado de espírito", nascido no passado, mas vigente naquele presente. "O livro fala de um funcionário que poderia ser contratado de qualquer ministério italiano, e que em seu trabalho vive as frustrações que todo funcionário vive. E, não por acaso, a primeira parte do filme é muito divertida, porque algumas situações são cômicas. O que havia de diferente era a introdução de um espírito competitivo que até então não era central nos filmes italianos. Mas esse burguês bem pequeno – pequeno porque pertence à pequena burguesia, mas duplamente porque, no fundo, é um ser desprezível – é cheio de desencantos e vive só para o filho. Quando matam o filho, durante um assalto, é tomado de uma ferocidade profunda, que nem sabia possuir, e então se sobrepõe à polícia, sequestrando e torturando o assassino. Enfim, torna-se um monstro, não movido pela dor da perda do filho, mas porque a natureza monstruosa já estava dentro dele."¹⁴⁷

Segue Monicelli lembrando que não se trata, a rigor, de uma classe denominada burguesia, a que ele retrata em *Um Burguês Muito Pequeno*. "(...) ela não é nada. É uma classe que não é mais operária ou camponesa, mas que também nunca será nem sequer pequeno-burguesa.

¹⁴⁷PRUDENZI, Angela e RESOGOTTI, Elsa. *Cinema Político Italiano - Anos 60 e 70*. São Paulo: Cosacnaify, 2006, p. 32.

Com as grandes migrações do Sul para o Norte da Itália, não houve tempo para uma passagem harmônica de um estado social para outro. Esses trabalhadores rurais foram fundar as fábricas do Norte, enriquecer a Itália e industrializá-la, mas não tiveram tempo para absorver as mudanças decorrentes deste fato. Assim, essas pessoas, que eram cheias de piedade, tornaram-se impiedosas. Mas mesmo que tivessem conseguido fazer parte da burguesia, não teria sido melhor. Naqueles anos, a burguesia já não era aquela que contribuía para fundar a Itália, e sim uma classe refém de uma mudança negativa, uma classe que o poder político estava corrompendo, e que se deixava corromper de bom grado.”¹⁴⁸

Como o protagonista da trama, Monicelli escolheu Alberto Sordi, um ator a seu ver magnífico, excelente, um intérprete revolucionário, porque, antes dele, o comico no cinema italiano era um homem bom, “um cara que no fundo não fazia mal a ninguém, mesmo quando a vida o castigava”.¹⁴⁹ Sordi, acredita Monicelli, reverteu essa visão, colocando para fora o pior que havia nos homens e, sobretudo, nos perdedores. “Seus personagens não raro são maus, detestáveis, prontos a prejudicar os outros; são traidores, fracos. Em suma, ele manifestava o pior lado do italiano e não se limitava àquela tranquilidade do meio-termo no qual até então os atores cômicos trabalhavam. Obviamente não foi fácil convencê-lo a rodar *Um Burguês Muito Pequeno*, porque aí se tratava de dar um salto a mais, de não se limitar à ilustração da maldade, mas de chegar à monstruosidade. Lembro-me de que ele pensou muito e mais de uma vez esteve a ponto de largar tudo; depois, porém, o que o convenceu a ficar foi o fato de saber perfeitamente que, no bem ou no mal, o papel valorizaria ainda mais seus dotes inatos, sua capacidade de dar densidade às personalidades trágicas. Porque não podemos esquecer que Sordi era um grande ator trágico; e eu tivera como sondar seus dotes em *A Grande Guerra*, portanto sabia que ele não me trairia.”¹⁵⁰

Quando o filme foi lançado, conta Monicelli, ele, enquanto diretor da obra, viu-se atacado por todos os lados. Alguns, ele diz, compreenderam suas reais intenções, mas a maioria dos críticos ou pessoas que o encontravam ao acaso perguntavam-lhe como poderia ter elevado um monstro à condição de protagonista. “Mas eu pretendia exatamente isso, que o público

¹⁴⁸PRUDENZI e RESOGOTTI, 2006, p. 33.

¹⁴⁹Ibidem, p. 33.

¹⁵⁰Ibidem, p. 33-34.

ficasse horrorizado e, ao mesmo tempo, pudesse reconhecer-se em Sordi, que tivesse medo do lado monstruoso de si mesmo.”¹⁵¹

No filme, o lado monstruoso se revela desde o início, como a mesclar estados de reflexividade e desencanto, dentro de um espírito de humor frio que orienta o diretor. Em um fim de semana no campo, na companhia do adorado filho, o senhor Vivaldi pesca um pequeno lúcio, que o aterra quando fígado. O homem decide então matá-lo rapidamente, dada a ousadia do peixe em feri-lo, e faz isso de forma desproporcional, esmagando sua cabeça com uma pedra. O sangue escorre, e o filho Mario ironiza levemente a força descomunal do pai em direção a um ser tão pequeno. Mas a felicidade do jovem em ter se formado contador é o que o orienta. No campo, em meio à chuva que poderia ter estragado um fim de semana, pai e filho comemoram o feito. Mario diz que vai trabalhar para ajudar a família, mas é repreendido pelo pai: “Pense só em você. Lembre-se de que, neste mundo, basta falar com os olhos, e não com a cabeça, que alguém lhe apunhalará pelas costas.” E prossegue: “Estamos satisfeitos [ele e a esposa]. Nosso filho é um contador. O que mais poderíamos querer? Para nós, os outros não existem. Estamos velhos, não temos nenhuma outra ambição. Só temos de morrer em paz, com a consciência limpa.”¹⁵²

"Muitos inimigos, muita honra" é a meta cômica da vida de Vivaldi, já que ele não convence nem mesmo sua servil e desconfiada esposa de possuir inimigos por razões honradas. Esse italiano médio, como o classifica Monicelli, não é respeitado em casa ou no ambiente de trabalho. E então tenta obter superioridade no ambiente livre das ruas, aquelas sem hierarquia clara, nas quais a posse de um carro assegurará alguém a impor-se sobre os demais. Ao volante, Vivaldi ultrapassa todos os veículos perigosamente, viola as limitações trânsito, zomba do motorista de um coletivo, fechando-lhe a passagem e é, todo ele, autoridade e lei: “Vá tomar no cu, você e seu ônibus inteiro”, grita de sua janela ao motorista.

Seu chefe, a quem pedirá o favor de favorecer o filho – este dono de notas finais tão medíocres na conclusão do curso de contador que não o classificariam a um emprego público – recebe Vivaldi à mesa de cabeça baixa, já que é preciso estar nessa posição para retirar as próprias caspas, caídas sobre um papel. O chefe se gaba da limpeza do couro cabeludo ao subordinado, que glorifica o ato higiênico e também o tamanho de uma grande crosta despencada sobre a mesa. Vivaldi trabalha no Departamento de Pensões e só conseguirá

¹⁵¹PRUDENZI e RESOGOTTI, 2006, p. 34.

¹⁵²MONICELLI, Mario. *Um Burguês Muito Pequeno*, Dvd Coleção Cult Classic, s/d.

alguma facilidade para o filho, diz-lhe o chefe seborrento, se adentrar a maçonaria, o que o pai faz prontamente, apesar de temer castigos de Deus. Ao Senhor pede perdão em casa, sobre a privada. Deus, aquele que não gosta dos maçons, é a luz que entra através de uma pequena janela do banheiro. E a senha para que Vivaldi enfrente um cômico e negro ritual maçônico de aprovação é também esta. Pergunta-lhe seu chefe, à porta do recinto onde se dará seu rito de iniciação: “O que quer, profano?” E ele lhe responde após algum tempo, esquecido momentaneamente da palavra-chave combinada: “A luz!”

Depois do ritual, ele estará pronto a receber ilegalmente, das mãos do chefe, as perguntas selecionadas para o exame de ingresso do filho no serviço público. Mas o filho parecerá desinteressado de aprender as respostas que o pai meticulosamente preparara. Mario dorme enquanto Vivaldi as repassa, à noite, em casa. O pai decide carregá-lo até a cama, sob o olhar apaixonado da mãe. No dia do exame, tenta instruir o filho durante a viagem de metrô, mas ele só tem olhos para uma passageira adiante, desligado de seu grande objetivo de vida, que, afinal, não parece ser dele, mas do pai. Antes de chegar ao prédio onde se submeterá ao teste, um assalto na rua o atinge, uma bala a esmo vinda de um atirador. O pai não percebe o que ocorre, procura pelo filho e só o vê morto, caído a seu lado, após aquela passageira do metrô informá-lo do rápido ocorrido.

A morte de Mario deixa apoplética sua mãe, mas o senhor Vivaldi se contém. Ele continua a batalhar. Desta vez, pelo enterro do filho. Trata-se de uma batalha épica, porque não há vaga nos cemitérios. Os corpos, deixados em caixões, são amontoados em um imenso salão subterrâneo, no qual os parentes velam seus mortos, aos gritos, à espera do dia em que um pedaço de terra seja liberado para o descanso dos entes queridos. Os corpos, contidos nos caixões, vez por outra explodem em estalidos. Às vezes, não é possível encontrar seu parente, ele está alto demais, não se lê direito a etiqueta com seu nome, vela-se a pessoa errada, ou o esquife, empilhado em prateleiras, pode escorregar do alto até o chão. Todos gritam e acendem velas no ambiente trágico, mas também amargamente risível deste cemitério improvisado, ironicamente co-habitado, naquele instante, pelos vivos.

Por tanto e tudo, o senhor Vivaldi não hesitará quando, após inúmeras visitas à polícia para reconhecimento do assassino, o encontra entre outros suspeitos. Não avisa, contudo, aos policiais que se trata dele, e decide segui-lo desde a delegacia por conta própria. A justiça será feita apenas por suas mãos. Ele atraiçoa o rapaz, bate-lhe na cabeça e o carrega para sua cabana no campo. Lá o tortura. Sua mulher está horrorizada com suas atitudes. O torturado

morre diante dela. Ela morre também, algum tempo depois. O padre, na missa de sétimo dia da esposa de Vivaldi, afirma querer ser Deus para mandar “uma sentença irrevogável de morte geral” a todos os homens sobre a Terra. Nada resta a invocar senão a benevolência do Sumo Juiz, acrescenta o reverendo, sem que seja possível saber a que, ou a quem, ele claramente se refere. Vivaldi está só. Na saída da igreja, é ofendido por um jovem, o qual atinge sem intenção ao abrir a porta do carro. Vivaldi se desculpa, mas o jovem o despreza. “Você deveria agradecer a seu Deus por ser um velho louco”, diz-lhe o rapaz. E então o protagonista de Monicelli segue o agressivo desconhecido pela rua, sugerindo que repetirá com ele o ciclo do sequestro e da tortura.

1.12. Em busca de despertar a crítica

Entre tantos movimentos a constituir a cinematografia do Ocidente, o espectador talvez reconheça de pronto aqueles pertencentes a uma linha evolutiva da arte, ainda que essa linha possa ser considerada aleatória ou mesmo desnecessária à compreensão de tal prática artística. A exemplificar essa apreensão racional de que a arte evolui por meio de um pensamento de geração, esse espectador possivelmente verá no cinema expressionista de Robert Wiene os condimentos que originarão o surrealismo de Luis Buñuel. Ou, na tentativa de focar os dramas fragmentários do pensamento e da memória, detecte em Ingmar Bergman a semente da *nouvelle vague*, valorizada por François Truffaut em *Os Incompreendidos*, na cena final em que ele congela o olhar do protagonista em sua própria direção, algo a evocar a atriz em relação ao diretor sueco em *Monika e o Desejo*.

O cinema que fala de modo profundo a um espectador lhe provoca surpresa, mas também familiaridade. O espectador aprende não somente a olhar a própria vida por meio dos filmes, mas a reverenciar a arte como entidade histórica, analisando o que veio antes e o que virá depois da obra presente. Ele, que ama o cinema, o visualizará em relação a seus autores, integrantes de uma grande comunidade pelo tempo. Seguindo uma imagem criada pelo diretor Jean-Luc Godard, o cinema é uma grande casa na qual cada diretor terá direito a um compartimento (e Godard, dentro dela, certa vez disse esperar merecer pelo menos um quarto). Em busca do que há de melhor na arte, o espectador desejará mapear a casa para dar a seus diretores de predileção o lugar devido dentro da metafórica habitação. Ao estudar a arte e

compartimentá-la, ele a tornará visível. E, desta forma valorativa, aprenderá a ver o cinema, criando até mesmo o cinema que vê.

Tudo isto para dizer que aquilo por nós apreendido em determinado momento histórico só permanecerá visível no decorrer do tempo se exercermos a ciência de documentá-lo, perscrutando sua coerência contextual. O cinema expressionista fez sua visibilidade durante a República de Weimar, enquanto o da era fascista, apoiado por instituições governamentais, cresceu ao ver reconhecido seu potencial de propaganda ideológica. Os dois foram movimentos a ocupar os compartimentos habitacionais do cinema no seu período de surgimento. Mas, inflexível, o tempo atirou aos banheiros uma parte significativa da produção fascista, conforme o regime mostrou sua precariedade também no campo artístico, o que não aconteceria com aquele expressionismo de Wiene, talvez confortavelmente instalado em uma ampla biblioteca da casa-cinema.

O que, no fundo, favorece a descontextualização de um evento cultural é sobretudo a periodização consagrada pelos intérpretes e pela crítica que cria marcos e os erige em monumentos, jogando seus holofotes em algumas obras e, necessariamente, obscurecendo outras. À revelia dos próprios intérpretes e estudiosos, há uma apropriação da memória, definindo-a e, subliminarmente, excluindo personagens, gêneros e caminhos alternativos.

O enigma do presente é que a grande casa cinematográfica ainda não tenha sido ocupada por movimentos cruciais e seus diretores, responsáveis por construir o cinema em um passado nem tão distante. São mal compreendidos, quando não simplesmente abandonados, atropelados por uma visão de alijamento, esses artistas que nem mesmo aos lavabos do cinema tiveram acesso, e que permanecem, quando muito, no seu quintal de exclusão. É o que parece presentemente ocorrer com a comédia italiana de humor frio realizada entre os anos 1950 e 1980 por grandes diretores como Mario Monicelli, Pietro Germi e Dino Risi, reflexiva enquanto entretinha e propunha desvelamentos sociais.

Em um estudo intitulado *Cinefilia - Invenção de um Olhar, História de uma Cultura, 1944-1968*, o crítico da revista *Cahiers du Cinéma* Antoine de Baecque propõe um interessante raciocínio sobre a construção do olhar amoroso em relação ao cinema, o olhar do cinéfilo. Ele o descreve como atividade que contribui para a própria arte, a influenciá-la e por ele ser influenciada, nos moldes do que aconteceu durante a *nouvelle vague*, quando o prazer do leitor acompanhava aquele do espectador. No livro, De Baecque ressalva escrever muitos

anos depois daquilo que denomina era de ouro do cinema francês. Ele cresceu nos anos 1970 e 1980 do século passado, enquanto as salas de projeção desapareciam da França. E entendeu o cinema, em sua totalidade, apenas a partir da leitura de revistas especializadas como a *Cahiers* e a *Positif*, nascidas no período em que ir à Cinemateca Francesa, dirigida por Henri Langlois, equivalia a um ato político.

Durante a *nouvelle vague*, ele defende, foi construído o conceito de cinefilia, o amor à arte cinematográfica como partícipe da vida e da cultura de um povo. Os cinéfilos eram mais que amantes de sessões de cinema, das atrizes e das estrelas. Eles viviam o cinema ao debatê-lo, e o faziam reviver para refletir seu pensamento. Quem assistia aos filmes lia as críticas amplamente publicadas. As preferências do espectador especializado eram discutidas acaloradamente e assim se decidiam, em clima de discussão constante, os rumos do próprio cinema. Muitos críticos, como os da *Cahiers* François Truffaut ou Jean-Luc Godard, passaram a exercer com sucesso a direção de filmes.

A *nouvelle vague*, assim sustentada por um amplo revolver de conhecimentos, via-se motivada a reagir à geração de cineastas franceses imediatamente precedente, que, mesmo capaz de compreender o cinema como arte, dizia ser fundamental transpor às telas o vigor da literatura. Os novos diretores e críticos eram, por essa razão, contrários às adaptações literárias que abundavam no cinema francês. Eles buscavam um caminho próprio para o cinema, distante do modo de fazer livros, por entender que essa arte deveria ter seus próprios meios de execução. E como para eles, igualmente, o cinema era parte da vida, não poderiam de todo modo aceitar viver segundo os ditames de antes.

A arte deveria renovar, ou mesmo descobrir, sua linguagem. E, uma ousadia para os velhos, esse desenvolvimento poderia ser obtido dentro da própria indústria do cinema, até então percebida apenas por seu caráter amplamente comercial, deletério das boas intenções artísticas. Mais do que isso, o cinema deveria até mesmo caminhar junto à pecaminosa indústria. Daí a admiração dos integrantes do movimento por diretores do sistema hollywoodiano, como Fritz Lang, Clint Eastwood ou Alfred Hitchcock, renovadores da arte mesmo sob a égide das grandes companhias cinematográficas e de seus regentes.

O que a *nouvelle vague* buscava e conseguia por meio desse intenso debate, feito com empenho político por jovens intelectualizados, era sua própria visibilidade e de seus diretores. Além disso, esse clima de análise constante recuperava o vigor perdido do cinema francês,

ainda que esse fortalecimento se traduzisse mais em palavras do que propriamente em cinema, ou que o cinema francês do período, muitas vezes, se lançasse mais à discussão que ao fazer.

Porque, malgrado o cinema seja algo tão distante da literatura, é pelas palavras que ele se firma no entendimento crítico, uma das condições para que a cinefilia, "a invenção de um olhar", aconteça em plenitude, no entender de De Baecque. "A cinefilia, considerada como maneira de assistir aos filmes, falar deles e em seguida difundir esse discurso, tornou-se então uma necessidade, para mim a maneira correta de considerar o cinema em seu contexto. Mais que isso, tornou-se objeto de história:

"Se por um lado o cinema existe através dos olhos dos que o veem, logo, sem sombra de dúvida, 'existiu' com mais intensidade em determinados momentos de sua história. Este livro toma como ponto de apoio um momento em que o olhar sobre o cinema se fez ávido, em que as imagens, como que arrebatadas pelas reapropriações de alguns espectadores, transformaram-se em fragmentos de vida íntima, em que os filmes assumiram sentido para os diletantes privilegiados como outras tantas provas materiais em seu panteão pessoal, em que as projeções se fizeram cultura de grupo a golpes de discussões, escritas, publicações e polêmicas. Foi a época de ouro da cinefilia na França, entre a Segunda Guerra Mundial e a *nouvelle vague*, prolongada até as mobilizações de 1968 (...), até o maio da saída definitiva da efeméride para a rua. De uma tacada, para fora da sala escura que protege a cinefilia clássica."¹⁵³

Enquanto crescia, no país vizinho francês, o amor ao cinema como ato político e crítico, fomentando as bases de uma cultura cinéfila, a Itália vivia outra busca. O cinema italiano mudava, assim como sua política. Ele crescera enormemente antes, enquanto vigorara o fascismo, regime autoritário de exceção pelo qual o país, derrotado na Segunda Guerra Mundial, pagava agora um preço altíssimo, econômico, social, cultural.

A partir de 1934, conforme lembra o pesquisador Ángel Quintana, uma política imposta pelo governo havia tornado a indústria cinematográfica daquele país a mais importante da Europa. Os aparatos fascistas haviam criado a Direção Geral para a Cinematografia, que, sob o comando de Luigi Freddi, consolidara uma importante estrutura estatal para a realização de filmes. Naquele período criaram-se a empresa de distribuição Enic, um centro de produção de

¹⁵³DE BAECQUE, Antoine. *Cinefilia - Invenção de um Olhar, História de uma Cultura., 1944-1968*. São Paulo: Cosacnaify, 2011, p. 33.

filmes (a Cinecittà) e os laboratórios de revelação do Instituto Luce. A disposição da Enic em obter o monopólio de distribuição dos filmes americanos de quatro companhias (Metro Goldwyn Mayer, Paramount, Warner Bros e 20th Century Fox) provocou um forte conflito diplomático entre a indústria hollywoodiana e as instituições cinematográficas fascistas. As majors abandonaram o mercado italiano em 13 de fevereiro de 1939, já que não aceitavam sua política de distribuição.

Por cinco anos, até 1944, nenhum filme americano foi exibido no país em decorrência da decisão, o que, contudo, resultou no benefício de uma enorme produção local. "Quatrocentos e cinquenta milhões de espectadores acudiram às salas cinematográficas em 1942, ano em que chegaram a produzir-se 120 películas"¹⁵⁴. Apesar do alto nível de protecionismo econômico e político imposto pelo Estado, o cinema fascista do período não foi tão-somente de caráter propagandístico, mas de evasão, articulado segundo as leis de oferta e procura. A intenção primordial do fascismo consistia em promover um cinema de consumo, altamente controlado pelos grandes estamentos estatais.

"As 120 películas produzidas em 1942 refletiam as diferentes linhas do cinema fascista", ressalta Quintana. Entre elas estavam as que se referiam a um ambiente pseudo-histórico de Roma antiga ou renascentista, as comédias sofisticadas de 'telefones brancos', nas quais a alta burguesia era retratada em paraísos irreais, as comédias populares de âmbito dialetal e os filmes que propunham uma abertura ao cinema contemporâneo. Nem todo cinema, portanto, participava da retórica fascista. O cinema propagandístico ocupava uma posição discreta e se concentrava basicamente nos trabalhos documentais produzidos pelo Instituto Luce. "Tal como recordou o escritor Alberto Moravia, o grande problema do cinema sob o fascismo não se encontrava em sua consistência industrial, mas em sua significação social. O cinema fascista tentava forçar uma imagem otimista da realidade."¹⁵⁵

Durante esse período de grande produção, uma corrente importante, intitulada caligrafismo, tentou apartar-se da realidade por meio da vivência literária do século XIX, que valorizaria aspectos importantes da cultura italiana, como sua exuberante paisagem. Mas o caligrafismo começou a incomodar os jovens comunistas, que, mesmo financiados pelo governo em revistas como a *Cinema*, o atacavam. Para eles, não bastava que a literatura inspirasse os diretores apenas sob o aspecto formalista, de construção de paisagens. Era preciso sentir o

¹⁵⁴QUINTANA, Ángel. *El Cine Italiano 1942-1961*. Paidós, Barcelona, 1997, p. 48.

¹⁵⁵Ibidem, p. 49.

sabor da realidade no cinema. A força de seus argumentos derrubou essa tentativa de imposição de um cinema estritamente burguês, descolado das reais condições de vida da maioria da população.

Apesar do clima de euforia em que mergulhava o cinema italiano, a sociedade via seu país sucumbir diante da perda de posições fascistas durante a guerra. Em 1943, com o desembarque dos aliados na Sicília, a queda do governo de Benito Mussolini, a proclamação do armistício e a criação da República de Saló, a indústria de cinema se transferiu de Roma para Veneza. A mudança representava a interrupção de parte significativa da produção cinematográfica e o fim definitivo de uma etapa da história do cinema do país.

A arte fascista reivindicara a retórica da falsidade, reclamando a necessidade de recuperar um conceito identitário de "italianidade". Seus postulados estéticos giraram em torno de conceitos como ordem, solidez e clareza, teorizados por ministros da Educação Nacional como Giovanni Gentile e Giuseppe Bottai. Depois da queda de Mussolini, uma parte da intelectualidade, que já começava a propor mudanças nos ditos estéticos, impulsionada pela ação das vanguardas do início do século, propôs "substituir a imagem oficial da Itália fascista pela imagem de uma Itália real. Não poderia existir a obra de arte sem uma ideia de compromisso. O problema de fundo se achava formulado em uma pergunta-chave: como habituar os olhos à visão do real?"¹⁵⁶

Quando os teóricos da revista *Cinema*, entre eles Luchino Visconti e Michelangelo Antonioni, começaram a criticar os excessos formalistas dos cineastas caligráficos, levaram à superfície, de forma indireta, um debate crucial sobre a importância da reelaboração textual. Tratava-se não-somente de mostrar a realidade, mas "dar visibilidade à pulsão invisível".¹⁵⁷ Os cineastas italianos viviam, como todo artista dos anos 1930 e 1940, uma paixão pela literatura americana de William Faulkner, John dos Passos, Ernest Hemingway, John Steinbeck. Esta admiração os levaria a buscar, no cinema, esse clima literário. Em 1943, Visconti dirigiu *Ossessione (Obsessão)*, uma adaptação da obra mais conhecida de James M. Cain, *The postman always rings twice*. Para isso, usou exteriores reais, embora os embates narrativos buscassem enfatizar um conflito emocional entre os personagens, uma marca para o cinema neorrealista a partir de então.

¹⁵⁶QUINTANA, 1997, p. 51.

¹⁵⁷Ibidem, p. 66.

Nos anos 2000, em entrevista, Mario Monicelli se permitiu reconhecer uma função mobilizadora para os filmes feitos por ele e por cineastas como Dino Risi após a onda neo-realista de Visconti, De Sica, Rossellini e outros. O cinema com a marca do humor e da crítica ferrenha aos costumes e às instituições italianas teria sido o "único evento cultural" a mudar "o social" naquele período. "No segundo pós-guerra, a Itália era uma espécie de Terceiro Mundo, um Estado pobre, sustentado por uma economia puramente agrícola, no qual havia cinquenta por cento de analfabetos. Um país às voltas com todos os tabus típicos da época. O cinema, colocando em ridículo o italiano e seus tabus, sobretudo por meio da comédia, derrubou sua relação com a vida, com a sociedade, e a sociedade mudou."¹⁵⁸

¹⁵⁸DELVINO, Ivana. *I Film di Mario Monicelli*. Gremese Editore, Roma, 2007, p. 29.

2. Vittorio de Sica, a realidade e o cinema.

2.1- Nápoles, o palco de início, em canto e em prosa.

Viver Nápoles e sorrir. Desde a infância o diretor italiano Vittorio de Sica presenciara o humor na cidade à beira-mar. Passadas cinco décadas desde a Unificação da Itália, os pescadores locais vendiam na rua, em barracas ou bandejas de palha, os frutos de um mar esplendoroso e os figos. Mas não só. Era obrigatório que oferecessem esses encantos naturais aos passantes por meio de proclamações divertidas e canções típicas a plenos pulmões. Vittorio aprendera a interpretar o cancionero aos vizinhos, sempre incentivado pelo pai, um funcionário da Banca d'Italia com quatro filhos e muitas dívidas. Integrante da sofrida pequena burguesia em formação no país, Umberto De Sica tinha ele próprio um pendor artístico e tocava piano, mas se via interdito ao exercício da vocação pela necessidade de sustentar a família em período turbulento, nos anos que antecederam a Primeira Guerra e em seu decorrer. Umberto desejava então que se tornasse artista seu primeiro menino, ele cujo nascimento, em 7 de julho de 1901, celebrara com a cançoneta de próprio punho *Tarallo Tarallino* (e que sempre seria executada pelo orgulhoso pai, aliás, durante as celebrações pelo nascimento de meninos na família). Umberto soube incentivá-lo à arte mesmo depois de ver Vittorio se formar contador e ter a possibilidade de fazer carreira na mesma instituição a que servira.

Igualmente contador de histórias, Vittorio De Sica, em vida adulta, desfilou uma de seu anedotário que ilustra o rico espírito local. A história está em um livro de tom biográfico sobre o cineasta, escrito por Italo Moscati, que esteve em contato com a segunda mulher do diretor, Maria Mercader. Atriz espanhola, Maria se refugiou na Itália durante o franquismo, conheceu De Sica no meio cinematográfico e com ele teve dois filhos também ligados ao

cinema, Manuel, músico, e Christian, ator, enquanto o cineasta era casado oficialmente com Giudita Rissone, mãe de sua filha Emi.¹⁵⁹

Em 1911, quando o futuro cineasta contava dez anos, o cólera tomou Nápoles. Rumo a estancar a epidemia, o governo local baixou uma única norma sobre o comércio alimentar de rua, essa em torno de frutos do mar e figos: proibiu a venda de figos. Tornada napolitana pelo convívio, assim como o pai, nascido na Sardenha, a mãe de Vittorio, a romana Teresa, jamais deixaria de comprar as deliciosas frutas diretamente dos cantores silenciados. Era preciso, contudo, que o menino ficasse a seu lado, de olho na vigilância municipal, personificada finalmente, um dia, por dois policiais.

Ao ser avisada de sua aproximação, Teresa se livraria da cesta de figos e Vittorio improvisaria diante dos homens da lei *Torna a Surriento* (Volte a Sorrento), uma das canções interpretadas pela criança em festas de família, hospitais e quartéis, de alguns conhecidos versos: *Vide 'o mare quant'è bello, spira tanto sentimento, comme tu, a chi tiene mente, ca scetato 'o faje sunná* (Veja o mar, quanto é belo, inspira tanto sentimento, como você, quem o tem em mente, acordado faz sonhar.) "Bravo, garoto, continue, canta bem!", teriam proclamado os fardados ao ouvir a interpretação que os ludibriara, e sem expedir punição, partido.

Vittorio "viveria" Nápoles por toda a vida, mesmo longe dela. Entre tantos de seus atributos típicos, apreendera-lhe essa musicalidade. Com canções e ironia, os De Sica, no período inicial do século XX em que lá estiveram, venceram as privações cotidianas. Em sua residência, cantavam enquanto se inteiravam das novidades do mundo do espetáculo. Adoravam, por exemplo, uma história que circulara no periódico de Nápoles *Il Matino* sobre Armando Gill. *Chansonnier* napolitano com uma mecha negra no cabelo, monóculo e fraque, Gill começara a cantar *Nun so geluso* (Não sou ciumento), que ironiza o desconhecimento do narrador sobre as peripécias amorosas de sua amada, em um pequeno teatro da cidade. "*No, nun è ca i' só' geluso 'e Cuncettina /pecché saccio comme e quanto mme vò' bene.../ ma pe' stu bene, ca va e ca vène, io, cierti ccose, nun mm'e ffido 'e supputá!...*" (Não, não sou ciumento de Cuncetina/ porque sei que me quer bem/ Mas, aqui e acolá, certas coisas não consigo suportar). De repente, ao longe, em plena execução da cançoneta, um burro zurrou. Uma e várias vezes. O cantor esperava em vão que cessasse a barulheira. Então, impaciente, com um gesto súbito, Gill fez valer sua capacidade de comentar uma situação repentina.

¹⁵⁹MOSCATI, Italo. *Vittorio De Sica - Vitalità, passione e talento in un'Italia dolcissima*. Roma: Editoras Rai-Ediesse, 2003, p. 50.

Interrompeu o vozerio da plateia inconformada e cantou sobre os versos populares: "*No, non posso continuar/Questo per me è un corruccio./ Llà fora canta 'o ciuccio/ e i'nun sacco arraglià.*" (Não, não posso continuar. Para mim é um desprazer/ Lá fora canta o asno/ E eu não sei zurrar".)¹⁶⁰

O improvisado era a alma do artista de Nápoles, quiçá de todo napolitano de nascimento e espírito que, diante do belo cenário, eventualmente se imaginasse no palco prestes a recitar, embora a vida lhe oferecesse muito menos do que o anunciado pelo céu azul. Improvisar equivalia a brindar o interlocutor com brilhante ironia. O pai era um improvisador. Certa vez, Vittorio presenciou Umberto, nascido na Sardenha e apegado à alma napolitana, exercer o recurso em uma situação de seu cotidiano. Ele já fora obrigado a se desvencilhar do piano que fizera a alegria familiar, mas agora até mesmo o alfaiate, com quem deparava em Florença, ousava lhe agarrar pela lapela e passar um carão pelos débitos, ademais diante de sua criança. "Quando o senhor pretende saldar a dívida que tem comigo?", perguntou-lhe o homem aos berros, no meio da rua. "Meu pai não se descompôs", conta Vittorio. "Com aquele profundo senso de humor que explicava minha adoração por ele, afastou as mãos do alfaiate e, sacando de sua agenda, disse com voz tranquila e serena: 'Veja, o senhor ocupa o segundo lugar entre meus credores, mas se gritar, se se exceder, eu o coloco no fim da lista'".¹⁶¹

Os De Sica adaptavam-se às intempéries. Elas começaram na memória familiar quando Umberto, residente em Reggio Calabria com a mulher e duas filhas, fora designado a um posto como funcionário do banco em Sora, cidade em meio às montanhas, no Lazio. A região, a sudeste de Roma, seria apelidada pelos fascistas em anos vindouros de Ciociaria, termo originado do substantivo *ciocia*, que designa a sandália flexível usada por pastores não raro responsáveis por acolher resistentes na Segunda Guerra, os *partigiani*. Grávida de oito meses de Vittorio, Teresa ainda assim comemorou a necessidade súbita de se mudar à região fria. O miliciano Giuseppe Musolino, o *Brigante Musolino*, um herói popular, ameaçava matar a empregada da família, que testemunhara contra ele em seu primeiro processo sofrido na Justiça. Teresa temia que ele subisse as escadas e lhe forçasse a porta. Toda a vizinhança era partidária do *brigante*, figura que representava o crescimento da pobreza e o decorrente justicamento social no sul italiano após a unificação comandada a partir de 1861 pelo norte piemontês, este que impunha a revolução industrial a um país majoritariamente rural. De suas

¹⁶⁰MOSCATI, 2003, p. 52.

¹⁶¹Ibidem, p. 46.

janelas, os vizinhos dos De Sica acendiam lampiões a gasolina e velas para proteger Musolino da polícia.

Depois de um período em Sora no qual ele e as irmãs, Maria e Elena, cobriam os rostos ao ouvir o uivo dos lobos e suas mãos e pés viviam enregelados, a mãe torcia por uma transferência do marido a sua cidade natal, Roma. O possível foi mudar-se para Nápoles, a família aumentada por um filho caçula, Elmo. Habitavam o centro, diante de um bordel. Vittorio frequentemente conversava com a prostituta Maria, a quem garantia não querer ir à escola. Sua avó Emilia o colocava para dentro ao avistar tal proximidade, e ele esperava sempre uma nova ocasião para sorrateiramente falar com a jovem. Vittorio tinha 6 anos em 1907 quando a família mudou de casa outra vez, também para o centro. "Fui afastado do pecado e tive de ir à escola", ele conta em *La Porta del Cielo*, um manuscrito autobiográfico jamais publicado em vida por De Sica, lançado na Itália em 2003.

O texto, que teria sido produzido nos anos anteriores a sua morte por câncer de pulmão, em 1974, percorria informações que imbricavam sua vida e a carreira até 1952, ano em que lançou o filme que considerava o mais importante em sua trajetória como diretor, *Umberto D*, dedicado ao pai. O livro foi descoberto em 2000 pelo filho Manuel, um compositor de trilhas para o cinema (entre elas aquela de *O Jardim dos Finzi Contini*, que Vittorio lançou em 1970), em numa gaveta da casa romana do artista, ainda habitada por Maria Mercader.

Findo o primeiro trimestre de estudos napolitanos, escreve Vittorio De Sica no memorial *La Porta del Cielo*, seu professor disse ao pai, que indagara sobre o desempenho do filho: "Mas, vá, vá, *Cavaliere*. É o primeiro da classe e não exagero ao lhe dizer que é um gênio". A família se mudaria para Florença, onde, após demitir-se da Banca d'Italia, Umberto assumiria um posto como corretor no Istituto Nazionale delle Assicurazioni. No caminho para a cidade, ele teve a carteira surrupiada no trem. "Depois dizem que os ladrões estão em Nápoles. Eles são do Norte, isso sim!", bradou inconformado. E a incompreensão foi ainda maior quando, terminado o primeiro trimestre do segundo ano elementar, o mestre florentino de Vittorio garantiu-lhe: "Esse menino é um assassino. De que escola vem? Não sabe nada."

É preciso considerar a possibilidade de um preconceito regional embutido na apreciação pedagógica. O professor, setentrional, postava-se diante de uma criança cujo comportamento exibía marcante presença sulista, em um período no qual os meridionais, repentinos operários, eram vistos com inferioridade, desde sua condição social à variedade de seu dialeto. E não

parece ser justa a apreciação do professor também se considerarmos que os De Sica eram voltados à cultura na medida de seus recursos. Na casa da família, como em todos os lares dessa pequena burguesia atenta à arte, entravam sorrateiramente romances de Gabriele D'Annunzio, poeta e militar que cultivara uma imagem pública ativa de misticismo pessoal na qual Benito Mussolini se inspiraria, a ponto de com ele rivalizar.

O acolhimento envergonhado nos lares de romances de D'Annunzio como *Il piacere* não nascia necessariamente de um veto à ideologia política de um hábil escritor. O poeta, em seus modos e pensar, ganharia da posterioridade a alcunha de mestre do *Duce*, tendo ele se empenhado, em 1919, na anexação da cidade-estado de Fiume (hoje Rijeka, na Croácia) à Itália. Envergonhava enquanto maravilhava as famílias, isso sim, o tônus erotizado de seus livros, que remetiam também à consciência e vivência do próprio artista, então envolvido em relação de escândalo com a rainha das atrizes Eleonora Duse, cinco anos mais velha.

Il piacere, publicado em 1889 dentro da trilogia *I romanzi della rosa*, seguido por *L'Innocente* e *Il Trionfo della Morte*, desenhava uma atmosfera decadentista. O jovem protagonista, o aristocrata Andrea Sperelli, reagia à ascensão de uma classe burguesa cultora do trabalho como distinção social, em busca do exercício aristocrático apaixonado da beleza e da vida como arte. Desiludido entre dois amores, o de uma mulher casada e de uma jovem que o abandonara, entregue como ele a uma vida de prazeres, o dândi em Roma teria desenhadas no livro, essencialmente, suas motivações psicológicas. O pano de fundo da literatura anterior, verista e naturalista, era apagado pelas invenções literárias de D'Annunzio, que alternava dois pontos de vista, o do narrador e aquele interno, do protagonista. A trama era simplificada para destacar emoções e sentimentos, evocados por meio de flashbacks que rompiam uma narração linear. No teatro, a peça com libreto de D'Annunzio *Francesca da Rimini*, cuja estreia ocorreu em Turim, em 1914, seguia a romantização, ao mostrar a protagonista a caminho da tragédia, entre a imposição de um casamento de interesses e o amor pelo belo irmão do preterido. Era uma encenação a que todos esses italianos almejavam um dia presenciar.

Entre dois polos, as estantes familiares italianas orgulhavam-se de ostentar a bíblia infantil de escolástica *Cuore*, de Edmondo de Amicis. Lançada em 1886, e situada durante os eventos que levaram à unificação italiana, um quarto de século antes, a novela era escrita em forma de diário pelo personagem Enrico Bottini. Estudante do terceiro ano da escola primária da industrializada Turim, Enrico evocava em sua novela-diário valores morais e incentivava a ajudar os necessitados, a amar e respeitar a família e amigos, e a exercer o patriotismo.

Os meninos como Vittorio percorriam obras de aventura como as de Emilio Salgari, que um ano antes do nascimento do futuro diretor lançara *Le tigri di Mompracem*, um dos títulos de seu ciclo hindu-malês centrados em Sandokan, o pirata “La Tigre”. Nesse livro dileto, Sandokan cai ao mar e é salvo por um lorde inglês, que cuida de sua saúde. O pirata esconde o fato de ser um príncipe de Bornéu deposto pela hegemonia inglesa, torna-se amigo do lorde e conquista o amor de sua filha, lady Marianna Guillonk, apelidada "Pérola de Labuan" por conta da pele alva. Durante a caça a um tigre, um nobre reconhece Sandokan e o pirata se vê obrigado a fugir, decidido, contudo, a organizar uma expedição a Labuan, uma ilha na Malásia, para resgatar a mulher amada. Salgari, veronês morto aos 49 anos, em 1911, foi um precursor da literatura fantástica italiana, e muitas de suas obras ganharam transposição cinematográfica e televisiva, de maneira análoga, embora nem tão extensiva, ao que ocorreu a Rudyard Kipling, o escritor épico do colonialismo inglês, outra paixão literária infanto-juvenil na época de De Sica.

Nascido em Bombaim em 1865, morto em 1936 na capital inglesa, Kipling descreveu a lei da selva indiana em livros que se tornariam clássicos ainda maiores após inúmeras adaptações cinematográficas em Hollywood. Publicada no ano de nascimento de De Sica, *Kim* era sua novela predileta. Órfão de irlandeses mortos na pobreza, o protagonista Kimball O'Hara vive nas ruas da Índia sob domínio britânico no final do século XIX. Ele se sustenta como pedinte e mensageiro em Lahore, ocasionalmente ocupado em trabalhar para um comerciante de cavalos integrante do serviço secreto britânico. Por estar tão imensamente enraizado na cultura local, e de carregar documentos do pai, um soldado, poucos se deram conta de ele ser, em realidade, uma criança branca. Conforme anotou Jorge Luis Borges a partir de uma observação de George Moore, Kipling foi, depois de William Shakespeare, o único autor de língua inglesa a escrever com todo o dicionário. Ele teria sido capaz, no entanto, de administrar sem pedantismo essa profusão léxica, "cada linha analisada e limada com lenta probidade". Seus primeiros temas, anota Borges, foram o mar, os animais, os aventureiros e os soldados. Os últimos, as enfermidades e a vingança.¹⁶² (4)

Imerso na literatura aventureira a ampliar sua imaginação, Vittorio se informava sobre o mundo exterior por meio da música, que representava a inevitabilidade e o sonho, transmitida em casa e na rua e, desde o final do século XIX, por meio de gramofones e discos. Mas Vittorio tinha ainda uma outra paixão estética. Um dia decidiu que reproduziria visualmente o

¹⁶²BORGES, Jorge Luis. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madri: Editora Alianza, 1998. p. 270.

mundo conhecido. Quando habitava Florença, a avó lhe acompanhava à praça Santa Maria Novella nas horas livres. Ele queria saber pintar a fachada da igreja de mesmo nome. Compraram-lhe cavalete, tintas e tela. Depois de muitas tentativas, a cruz foi o máximo que se viu capaz de reproduzir. Sua avó, florentina, achou que mais tentativas dariam em nada. "Vittorio, meu filho, creio realmente que você não nasceu para isso", sentenciou-lhe.

A família novamente muda de casa, desta vez para Roma, mas o menino deve permanecer com a avó em uma pensão, a fim de terminar a temporada de estudos. Vittorio canta com gosto o repertório napolitano a pedido da dona do lugar, até que um dia um dos inquilinos grita-lhe: "Termina logo isso, tenorzinho!" Ainda que o sucedido o tenha chateado a ponto de não mais apresentar o repertório a quem não valorizasse sua interpretação, cantava se o pai o solicitasse fazê-lo. Ele entendia embutida na arte, além de uma valorização pessoal, uma possibilidade de ânimo e união em tempos de guerra. "As canções do adolescente Vittorio, entre os acontecimentos bélicos e as obrigações, eram nada menos que um caminhar paralelo àquele das tropas em marcha e do fogo das armas. Eram, aquelas canções e todas as ingênuas formas de espetáculo, uma impossível compensação."¹⁶³

Seus cinemas prediletos eram o Mefisto e o Radium, nos pórticos da praça Esedra. O mais frequentado, contudo, o Mefisto, situava-se sob a casa da família, e podia oferecer-lhes, como inquilinos, meia entrada nas sessões. Mas o Mefisto era o predileto por uma outra razão. Quando o pianista dos filmes mudos se mostrava totalmente exausto às 22h, depois de ter trabalhado desde as 14h, pagava Umberto De Sica para substituí-lo. "Nós, os quatro filhos, nos entusiasmávamos com o filme, contudo ainda mais com a fantasia musical de nosso pai, que, a cada diferente sequência, mudava o tema e o ritmo em suas composições improvisadas."¹⁶⁴

Em Roma com a família, Vittorio inscreveu-se no curso técnico de contador. Embora pouco à vontade com matemática e geometria, dali não saiu, uma vez que o curso, sendo o mais breve entre os de grau secundário, rapidamente o permitiria ajudar o pai nas finanças. Paralelamente às obrigações escolares, viu uma possibilidade de se entreter com arte. Vittorio começou a cantar sob acompanhamento ao órgão por um padre na paróquia de São Camilo, na rua Piemonte. Fundada ali a Associação Católica que promovia esportes, passeios e aulas de

¹⁶³MOSCATI, 2003, p. 57.

¹⁶⁴DE SICA, Vittorio. *La Porta del Cielo – Memorie 1901-1952*. Roma: Avagliano, 2004, p. 42.

teatro, Vittorio concorreu, aos 12 anos, a protagonista de um drama religioso. Ele ganhou uma árdua disputa.

Minha carreira começou quando fui convidado por padre Grossi a interpretar o papel de São Tarcísio, o mártir, no teatro de amadores do oratório São Camilo, na rua Piemonte. Enquanto carregava as hóstias sagradas de uma tumba a outra, São Tarcísio era apedrejado pelos pagãos. Um menino que queria ter sido escolhido para interpretar São Tarcísio, mas ficou apenas com o papel de um dos pagãos, atirou uma pedra verdadeira em mim, em lugar daquelas de serragem e pano que os outros me jogavam. A pedra atingiu minha testa e eu desmaiei. O resultado é que todo o público disse, ao me ver caído: “Como esse jovem sabe morrer, como é bom ator!”¹⁶⁵

Acordado dessa forma incomum, involuntariamente cômica, para seu poder de acender o público, o poder da realidade, não lhe parecia fácil, depois disso, seguir a escola. "O relógio de Santa Maria Maggiore era o espectro que me incutia um terror sagrado. Voltando a pé pela rua que saía da Via Principe Amedeo até a Piazza della Basilica, meus olhos fulminavam os ponteiros, que regularmente assinalavam cinco minutos para as oito. Eu precisava estar dentro da classe, na Via Cavour, às oito, pontualmente. Teria podido parilhar com os melhores velocistas de então. Às oito, precisamente, sentava em meu banco, mas meu coração e a respiração ofegantes só paravam de correr às oito e quinze."¹⁶⁶

O tempo andou rápido para que encontrasse uma namorada na escola e, em sua companhia e a de colegas, fundassem um grupo de teatro escolar intitulado L'Atellana. O nome fora sugerido pelo próprio Gabriele D'Annunzio, à época mentor das artes e integrante supremo de uma categoria de corporações estabelecida constitucionalmente no governo, aquela dos homens superiores (formada genericamente por assim acreditados heróis, visionários e poetas), destinada a estimular nos italianos a auto-estima como nostálgicos herdeiros do Império Romano.

A programação do L'Atellana deveria ser cultural e artística. "Em lugar disso, estreamos no velho Teatro Nazionale uma opereta intitulada *Miss Incognita*. O compositor era um querido amigo nosso, assistente de professor de Química na universidade. O texto, de um estudante. O diretor de orquestra vinha a ser outro estudante. A minha namorada era a *soubrette* [uma designação nascida da ópera, destinada a classificar a cantora sob o espectro do soprano, e revivida pela opereta do século XIX para intitular o papel da heroína jovem]. Rosina Borgi

¹⁶⁵DE SICA, Vittorio. *Assim é a Vida*, in DVD *Ladrões de Bicicletas*. São Paulo: Versátil, 2006.

¹⁶⁶DE SICA, 2006, p. 47.

era a *prima donna*, Gino Sabatini o tenor e eu o *brillante* [na opereta, o intérprete-cantor jovem e vivaz]. O coro era composto por todos os estudantes. Assim começou minha carreira artística e, devo dizer, com feliz sucesso."¹⁶⁷

Entre uma pausa e outra de seu curso técnico, a atividade artística de De Sica não se limitava à opereta, mas, acompanhado do pai ao piano, ele cantava os clássicos napolitanos aos feridos de guerra nos diversos hospitais militares de Roma. "Tornei-me o queridinho dos soldados. Um deles, saído do hospital, assumiu seu posto no serviço de bondes, e ao me ver não quis que eu pagasse o bilhete. Foi o único pagamento que recebi como intérprete."¹⁶⁸

Vittorio concluiu o curso, mas o pai não pôde lhe dar, como prometido, uma bicicleta em reconhecimento. Furioso, o menino atirou ao chão a única garrafa de champanhe comprada pelo chefe da família para celebrar a chegada do ano novo. Na vida adulta, o remorso pela atitude em relação a Umberto o perseguiu. "Ainda recordo a expressão desiludida nos seus olhos. Não me disse nada, pelo contrário, olhou-me quase como se desejasse pedir desculpas por não haver cumprido a promessa."¹⁶⁹ Ele veria o pai manter a alegria na casa mesmo durante o período de "miséria negra". Vittorio mal se apercebera que a guerra transcorria. Estava de saída do bordel Colosseo, na Piazza Venezia, quando ouviu ao longe o entusiasmo pelo fim do conflito, sem se dar conta particularmente de sua importância.

Formado contador no Istituto Tecnico, veio o dilema. Ou entrava imediatamente no banco ou aceitava o contrato como cantor oferecido pelo Salone Margherita. A carreira no teatro de variedades o aterrorizava, a de empregado não era entusiasmante. Inscreveu-se na universidade, na Facoltà di Scienze Politiche e Commerciali, também porque assim retardaria o serviço militar de cinco anos e não se afastaria de Roma, da namorada e dos seus. Em razão da situação precária da família e da perspectiva longínqua de obtenção da láurea, não se casou, à espera de tempos melhores. Seu pai fora obrigado a abandonar o emprego como vendedor de anúncios no jornal *Tribuna* porque um mutilado de guerra deveria ocupar seu lugar.

Uma vez na faculdade, pôde retardar em um ano o serviço militar. E deu sorte, porque os convocados de 1902, ano posterior ao de seu nascimento, só serviriam ao Exército por doze meses, ao contrário do que ditava a obrigatoriedade de cinco anos. Em Roma, serviu na

¹⁶⁷DE SICA, 2006, p. 47.

¹⁶⁸Ibidem, p. 47.

¹⁶⁹Ibidem, p. 45.

sétima companhia de granadeiros, enquanto o príncipe Umberto II, nascido em 1904, na sexta. Um representante da monarquia presente não tornava o clima ameno para os jovens.

Um dia, o severo coronel Dina passou a tropa em revista e parou diante de Vittorio na segunda fila. Seu colarinho de piquê estava mal passado. O coronel o segurou pelo pescoço e Vittorio soltou um arrote. O coronel avançou o dedo pelo fuzil do jovem e ele saiu sujo de gordura. "Quinze dias de isolamento e quinze na cela com os outros prisioneiros!", sentenciou a Vittorio. O major, o capitão, o tenente e o subtenente entreolharam-se perplexos. Um deles sussurrou ao ouvido de Dina que o granadeiro De Sica estaria no palco do Teatrino della Caserma, na Piazza S. Croce, à tarde. Junto a sua companhia L'Atellana, apresentaria aos soldados o espetáculo *Addio Giovinezza*, uma peça de Sandro Camasio e Nino Oxilia (transformada em filme por Ferdinando Maria Poggioli em 1940) sobre as aventuras estudantis e amorosas de um grupo de universitários na Turim de 1910. "Que represente, mas depois será enviado à prisão", sentenciou o coronel.

O espetáculo começou às 14h, Vittorio foi muito aplaudido no papel do protagonista, um míope apaixonado e desafortunado, mas suas irmãs, também atuantes no palco, inconformadas com a prisão decretada, levaram seus papéis de maneira deplorável. Findo o espetáculo, às 18 horas retiraram os cadarços dos sapatos do condenado, rasparam seu cabelo a zero e o conduziram à prisão onde havia um arremedo de mesa com cobertor de lã, uma garrafa de ferro contendo água, uma bacia e uma espécie de urinol.

Ao sair da cadeia, as coisas iam mal com a namorada Rina. Ela desapareceria pouco tempo depois, alegando ter recebido uma herança na América do Sul, mas em realidade o enganara ao se casar com um industrial de Brescia. Desiludido, De Sica encontrou em um domingo Gino Sabatini, o antigo colega da companhia de escola. Ele lhe disse que largara a faculdade para "entrar em arte". O jovem Vittorio não sabia o que isso significava. Sabatini explicou-lhe que a atriz russa Tatiana Pavlova montava uma companhia com atores italianos, e que ele fora admitido nela como jovem primeiro intérprete. De Sica imaginou de imediato seu horizonte no banco, sua vida como um triste empregado à moda do pai, o encontro inevitável que um dia teria com Rina na rua, e pediu ao amigo que lhe apresentasse a Pavlova. Sabatini consentiu, não sem antes lhe prevenir que os lugares já haviam sido preenchidos e que sobraria a ele um posto então intitulado genérico, destinado aos intérpretes de garçons, motoristas e personagens limitados a dizer: "A senhora está servida."

Pavlova o acolheu amavelmente. Ele seria um genérico, ganharia 28 liras por mês e teria de arrumar a bagagem: um fraque, um smoking, um conjunto esportivo, uma roupa azul e se possível outra branca. O jovem correu para casa. Ofegante ao chegar, inquiriu o pai: "O que você me aconselha? O banco ou entrar em arte com uma atriz russa que me oferece por enquanto um lugar como figurante?" O pai ficou mudo por um momento, depois disse, calmo e firme: "Entre em arte." A estreia ocorreu no terceiro ato de *Sogno d'Amore*, do russo A. Kossorotov, uma encenação cujo primeiro ator, Alberto Capozzi, vinha do aplauso recebido no cinema mudo. De Sica aparecia vestido como garçom. Atravessava o salão até o local onde pouco antes o personagem de Pavlova havia dado adeus ao de Capozzi, que, desiludido pelo amor desfeito, cometera suicídio. E então, sem proferir palavra, De Sica lhe entregava um cilindro, que Capozzi pegava nas mãos enquanto fitava o jovem nos olhos. "Mas esse gesto de entregar o cilindro, me dizia Pavlova, deveria ser lento. Deveríamos entender que era o destino, a morte, não um garçom em cena."¹⁷⁰

Da hóstia de São Tarcísio ao cilindro da morte, De Sica portava bem o seu destino. Era o que pensava o pai, orgulhoso ao vê-lo adentrar o palco com o semblante empenhado de mistério, e dele sair sob os aplausos que se seguiam à queda do suicida Capozzi, antes de as cortinas se fecharem. Umberto queria que todos vissem Vittorio atuar. Como não poderia obter ingressos gratuitos, comprava-os, para desespero de sua mulher, e ofertava-os aos conhecidos sob a rubrica "homenagem". Sentava-se bem atrás dos convidados e, à entrada do filho em cena, cochichava em seus ouvidos: "Observem agora como Vittorio carrega aquele cilindro." Os colegas assistiam à performance e, voltando-se a Umberto, lhe contentavam: "Verdade, carrega muito bem."

Tanto frequentava as sessões que o pai foi o primeiro a saber, diretamente de Pavlova, que Vittorio ganharia um papel de segundo *brillante* na próxima peça a ser encenada, *Miss Hobbs*, escrita em 1902 pelo cômico inglês Jerome K. Jerome. A obra alternava drama e espirituosidade, e o papel de De Sica era o de Henry, muito divertido, segundo ele pôde confirmar pelas risadas da plateia, mas "vitimista" também.

De Sica começava a compreender o sucesso, mas ainda tinha se virar com muito pouco, às vezes obrigado a pular uma refeição. Com aquele mínimo pagamento recebido na companhia, precisava ainda custear as roupas requeridas, essas que o alfaiate lhe cobrava em parcelas,

¹⁷⁰DE SICA, 2006, p. 52.

comprar os ingressos-homenagem para o pai e ainda jantar com os amigos em um restaurante próximo ao teatro, frequentado por jornalistas e fãs. Em uma dessas noites, conheceu o caricaturista Umberto Onorato, que lhe fez o retrato, não difundido grandemente na imprensa porque seu papel não estava entre os mais importantes. Mas os jornais lhe propiciaram que pela primeira vez tivesse o nome estampado sob a apreciação "divertido De Sica". O periódico *Il Travaso* publicou a caricatura de Onorato.

As montagens se sucederam, *Romanzo*, a partir de *Romance*, texto lançado pelo dramaturgo norte-americano Edward Sheldon em 1913, e a comédia *Kasatka*, de Leon Tolstói, na qual ele assumia o posto de tenor apenas no primeiro ato. A companhia de Pavlova enganchava um sucesso em outro. Haveria apresentações na América do Sul. De Sica deveria partir de Roma para Gênova, onde pegaria o navio rumo a Buenos Aires. Seu pai o acompanharia na viagem até Gênova. Ele ocupava a terceira classe do Duca d'Aosta, enquanto Vittorio, a segunda. Mas o filho acabaria o percurso com ele na terceira. Os protagonistas e administradores iam de primeira classe, e a caminho do vagão-restaurant Pavlova sorriu para os dois envergonhados.

Vittorio conta ter visto o pai perdido entre a multidão de migrantes que se despidia ruidosamente dos seus no porto de Gênova. "Foi para mim o adeus à juventude, ao meu passado feito de miséria, esperança, desilusão e alegrias. Meu pai, entre aqueles camponeses, aquelas mulheres em lágrimas, representava a recordação de 22 anos vividos juntos, Sora, Nápoles, Florença, Roma, o alfaiate, o piano de casa que ia e voltava, o cinema Mefisto, *Tarallo Tarallino*, o quartel do Primeiro Regimento de Granadeiros, o industrial de Brescia e Rina, as canções napolitanas interpretadas aos feridos de guerra, o teatro e Umberto Onorato."¹⁷¹

Do navio, mexido pelas ondas, via prenciar-se a costa francesa no céu escuro. Seu pensamento viajava a Paris, aos grandes nomes do teatro francês a partir do final do século XIX, ao cômico Lucien Germain Guitry, ao ator e diretor Louis Jouvet, ao visionário modernizador da *comédie française* Gaston Baty. Imaginava, como segundo *brillante* de uma companhia teatral russo-italiana, jamais poder alcançar a grandeza e a glória de seus mitos, neste momento em que o cinema, para ele, evocava apenas a graça muda da infância e a trilha sonora ao piano, interpretada pelo pai.

¹⁷¹DE SICA, 2006, p. 56.

Em Buenos Aires, *Romanzo* foi um sucesso enorme. E começava a preparação para a encenação na qual ele teve a prova da grandeza de Pavlova para raciocinar um espetáculo. Apenas no Duca d'Aosta soube que lhe seria destinado um papel de garçom em *Ascianta, ovvero La figlia della strada*, de W. Perginsky. De imediato viu-se rebaixado, mas depois de uma leitura atenta, conscientizou-se de que fora situado em um lugar melhor. Entrava no segundo ato e seu personagem era o de um cafajeste (*mascalzone*, como dizem os italianos) que levava à ruína a heroína Ashanta. Sozinho no quarto, De Sica angustiou-se ao constatar que não conseguiria enfrentar o tipo. Diante do espelho, à noite, não conseguia alcançar a necessária expressão de um vilão forte e vulgar. Achava-se ridículo com seu rosto magro, que fazia sobressair o tamanho do nariz. Os olhos eram os de um meridional melancólico e sentimental. Demorou para dormir. Correu até Pavlova na manhã seguinte. "Disse a ela que agradecia pela confiança demonstrada em mim, mas que não me sentia à altura de interpretar um personagem assim difícil e distante de minha natureza, mais inclinada a papeis cômicos que a esses, complexos e dramáticos."¹⁷²

Pavlova tinha idade mais tenra que Vittorio, 17 anos, na Rússia natal, quando o diretor da companhia a que aderira inicialmente, Paolo Orlov, notou sua maneira desprovida de técnica de interpretar, embora julgasse interessantes para o palco sua voz e o tipo físico. Orlov, a quem Stanislavski inúmeras vezes elogiara, queria que a russa de mãe espanhola sentisse o papel enquanto interpretava. Ele que contava ter-se decidido por teatro após ver Eleonora Duse nos palcos russos ensinava a parte a seus atores uma única vez, depois lhes tomava lições noturnas. Se lhe parecia incorreta a apresentação formal, apenas dizia ao ator que andara "mal", dispensando-se de lhe apresentar razões. Sem dizer o porquê, aprendeu Pavlova, o ator iria procurar por si as razões do insucesso, assimilando sua parte com mais profundidade a correção.

A russa tinha seu entendimento sobre a arte de dirigir um ator, conforme relatou em uma entrevista nos anos 1960: "Um diretor é um psiquiatra. Os atores são material artístico em minhas mãos, junto a seu aparato exterior e sensitivo. Com meus nervos capto quem está à minha frente, compreendo quando se cansa, e se não estou à altura de intuir com minha

¹⁷²DE SICA, 2006, p. 58.

sensibilidade suas reações, de entender seu cansaço ou desinteresse, não posso conduzi-lo. O diretor não deve trabalhar militarmente, mas sempre com o cérebro e os nervos."¹⁷³

De Sica assimilou suas ideias. Elas descendiam do ator, diretor e dramaturgo Konstantin Stanislavski, que propusera um método baseado no aprofundamento psicológico do personagem e a pesquisa de afinidade entre seu mundo interior e o do ator. E era também especialmente afeita a Vladimir Ivanovic Nemirovic-Dancenko, que em 1897 fundou com Stanislavski o Teatro de Arte de Moscou, autor de uma aplaudida versão de *Anna Karenina* para o palco. Pavlova condenava o desenvolvimento de um espírito militarista em relação a si mesma como atriz e ao ator que dirigia. Para interpretar um personagem, afirmava, era preciso ser totalmente fiel a ele, pesquisar minuciosamente seus hábitos, suas roupas, imaginar como seriam sua mãe e seu pai. Anos depois, ela conta, foi convidada a ver cópiões dos filmes de De Sica, que considerou muito bons.¹⁷⁴

Era admirada como diretora e atriz por todos os seus contemporâneos na Itália, como prova este relato de Sergio d'Amico, crítico e teórico italiano que a convidou em 1935 a dirigir os cursos de direção teatral da Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, em Roma: "Pavlova interpreta. Ou, seja, como de costume, desenha, compõe, sublinha, valoriza, borda, acena, sugere, por meio de sua arte elegantíssima e sutil, os relevos imperceptíveis e um sábio silêncio, levando a inteligência a cada detalhe da interpretação. A sua pronúncia imperfeita (...) a obriga a acentuar o jogo mímico (...)."¹⁷⁵

Ele escreverá em 1929: "Seis anos atrás, a encenação nas nossas vagabundas companhias cômicas era, em regra, ainda mais mísera do que a atual. E a primeira novidade trazida pela novíssima atriz foi adotar um método em que a pronúncia não tem, como para nós [italianos], uma importância quase exclusiva. O famoso problema do sotaque exótico de Pavlova, que então escandalizou meio mundo, era implicitamente, se não resolvido, transformado pela ilusão, por este novo sistema em que mímica, atitudes, móveis, luzes, composição do quadro, colaboravam em primeiro plano com a palavra, reduzida quase a um dos meios expressivos."¹⁷⁶

¹⁷³*Il Caso Tatiana Pavlova - a cura di Dariana Legge*, p. 13, http://www.teatroestoria.it/doc/materiali/Pavlova_II_caso.pdf.

¹⁷⁴*Il Caso Tatiana Pavlova - a cura di Dariana Legge*, p. 14, http://www.teatroestoria.it/doc/materiali/Pavlova_II_caso.pdf.

¹⁷⁵D'AMICO, Silvio. *Tramonto del grande attore*. Milão: Mondadori, 1929, p. 130.

¹⁷⁶*Ibidem*, p. 27.

No teatro Cervantes de Buenos Aires, davam-se os ensaios de *Ascianta*. De Sica pisou o palco para mostrar a Pavlova sua escolha interpretativa no papel do cafajeste. Ele deveria entrar no quarto da heroína e perguntar o que ela, enamorada e já o tendo notado, desejava. Deveria aperceber-se de seu interesse, apalpar um dos seus seios, levá-la à cama e beijar longamente sua boca. Depois, partir sussurrando duas ou três palavras obscenas para voltar mais lascivo do que nunca. Contudo, diante de Pavlova, De Sica abandonou os braços junto ao corpo e simplesmente perguntou: "Como faço?" A diretora riu e começou a lhe mostrar como deveria apresentar-se e agir o cafajeste. "Nenhuma expressão feroz no rosto, pelo contrário, a frieza absoluta, e agir com segurança de si mesmo, com movimentos lentíssimos. Por exemplo, com uma mão pegar do criado-mudo o cinzeiro cheio de bitucas e jogá-lo no lixo, e com a mão esquerda apalpar o seio de Ashanta. O efeito resultou ótimo. O personagem tinha um rosto e Tatiana Pavlova era uma grande diretora." ¹⁷⁷

A peça teve sucesso em apresentações sucessivas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Era 1924 e os integrantes da companhia recebiam comovidos no Rio, a bordo do Princesa Mafalda rumo à Itália, a notícia da morte do máximo compositor Giacomo Puccini, autor das óperas *La Bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*. Depois de 18 dias de viagem de regresso, estava De Sica em Nápoles para novas apresentações, desta vez de *Senhorita Júlia*, de Strindberg, e do drama *Gelosia*, no qual ele se vestia de cossaco para no terceiro ato dançar caracteristicamente, com extenuantes flexões do joelho e saltos sobre as facas lançadas ao palco. Habilíssimo, era aplaudido a cada sessão, mas o que diziam os críticos? Um deles, de um jornal de Bolonha, assinalou uma diferença linguística, esta que marcaria sua vida, como a de todo italiano: "De Sica interpreta brilhantemente, e nós o admiramos por saber forjar as características de seus personagens, mas ele deve corrigir sua pronúncia, que tem notável entonação dialetal."¹⁷⁸ Leia-se, a obrigatória condenação ao falar do sul.

Com Pavlova, muito aprendeu, mas tinha fome e não podia pagar por calefação na Ferrara fria onde se apresentavam. O dinheiro era insuficiente para quase tudo e ele andava em dívidas com a companhia. Em uma noite, desmaiou de fome durante *A Dama das Camélias*, e os colegas tiveram de improvisar sobre o mal-estar, como se ele tivesse sido escrito por Alexandre Dumas. Tampouco o animava o aumento de doze liras que receberia em dois meses pela renovação do contrato. Em 1925, profissional promissor, não teve dificuldade em encontrar lugar como intérprete na companhia de Italia Almirante Mazini, cujo diretor era

¹⁷⁷DE SICA, 2006, p. 59.

¹⁷⁸Ibidem, p. 59.

Luigi Almirante. Contudo, não reuniu coragem para se despedir pessoalmente de Pavlova. Usou seu livro-memorial para lhe agradecer, um sinal de que talvez realmente quisesse ver publicado o texto póstumo. Pavlova morreu um ano depois dele, em 1975, aos 81 anos.

Italia fora uma atriz de sucesso do cinema mudo, protagonista de *Cabiria*, em 1916, que decidira voltar a atuar no teatro de origem. Aos 35 anos, tinha o tipo alto e exuberante, contrário àquele diminuto e infantil que começava a adentrar as preferências masculinas, como De Sica fez observar. Era tensa antes de entrar no palco, onde rebuscava, destruindo-os, os acertos de simplicidade expressiva revelados nos ensaios. Em turnê pela América do Sul, ela, Vittorio e toda a companhia apresentaram-se em São Paulo. "Aquele verão eterno me recompensou por todo o gelo sofrido em vinte anos", ele escreveu.¹⁷⁹ Italia também se sentiu à vontade na capital paulista, a ponto de trocá-la pela própria carreira, essa que não lhe dera aceitação plena. Morreu em São Paulo menos de vinte anos depois, após trabalhar como modelo para a irmã, que tinha uma loja de roupas na cidade.

Apenas durante o período em que esteve imerso na companhia de Almirante, ele pôde dimensionar melhor a grandeza do trabalho de Pavlova, que permitia aos atores a mudança de estilo de interpretação a cada espetáculo. Além do repertório russo e inglês, havia lugar para as comédias italianas de Rosso di San Secondo, como *Una cosa di carne*. O repertório oitocentista de Almirante não estimulava aqueles profissionais que aprenderam com Pavlova a admirar o teatro "novo e corajoso" de Anton Tchecov, Leon Tolstói, Bernard Shaw, Ugo Betti e Luigi Pirandello. Ainda assim, deste, havia *Seis personagens à procura de um autor*.

Em 1927 a companhia interpretaria *Quel certo non so che*, do comediógrafo Alfredo Testoni, e durante a preparação do espetáculo De Sica se apaixonaria pela primeira atriz Giuditta Rissone, com quem se casou em 1937 e teve uma filha, Emi, no ano seguinte. A uma apresentação em Roma, Umberto apareceu no camarim cheio de recortes de jornais enfiados no bolso do casaco. Eles continham somente as críticas muito positivas a Vittorio. O pai os deixava sempre ali para o caso de alguém pela rua duvidar do sucesso de seu filho.

Benito Mussolini frequentava os espetáculos da companhia e assistiu a sua montagem de *O di uno o di nessuno*, de Luigi Pirandello. Para obter a permissão de atuar em qualquer teatro, todos os integrantes de uma companhia deveriam afiliar-se ao Partido Nacional Fascista, que depois da bem-sucedida Marcha sobre Roma, em 1922, fora encarregado pelo rei Umberto II

¹⁷⁹DE SICA, 2006, p. 63.

a formar o governo, instaurando em pouco tempo um regime ditatorial. Na peça, De Sica interpretava um advogado que deveria conciliar a disputa de uma prostituta por dois amantes.

Queria fazê-lo calmo e tranquilo, mas Almirante, em lugar disso, imaginava-o muito destacado. Por isso decidiu colocar preenchimentos por todo o paletó do personagem, para que aumentassem seus ombros, o dorso e a barriga, e cobriu suas bochechas com uma barba, providência que lhe deu a imagem de um sexagenário. De Sica era especialista em interpretar homens bem mais velhos. O resultado pareceu excelente a princípio, mas ele sentiu alergia à cola da barba. O rosto, os olhos, a boca incharam a ponto de quase não conseguir falar. O personagem em questão, que deveria ser um conciliador, pareceu então, assim composto, atizar uma briga entre os rivais em lugar de conciliá-los. Na apresentação seguinte à estreia, contudo, ele emagreceria e transpareceria claramente seus 26 anos de idade.

"Não acreditava no cinema. Ele não me agradava", disse Vittorio de Sica sobre sua propensão no período a permanecer no teatro, esse no qual via um horizonte artístico, ao contrário daquilo que enxergava no cinema, para ele um veículo de puro entretenimento, de fundo propagandístico da guerra e do passado romano, basicamente cômico, em que as palavras não se podiam conhecer, exceto nos letreiros. E as palavras, pelo contrário, eram o alimento de seu teatro de eleição, propriamente intitulado em italiano *teatro di prosa*, ainda que às vezes apenas como instrumento, ou complemento importante, à assinatura precisa de seus gestos, como ensinara sua mestra russa.

Vittorio de Sica sempre compreendeu e exerceu o espírito da comédia, fosse melancólica ou estridente, de erros ou física, dentro de duas grandes companhias hierarquizadas do período, descendentes da encenação operística e antigas ao estruturar as funções permitidas aos atores/cantores. Entre elas, preferiu as inovadoras nos métodos de interpretação, trazidos naquele tempo do exterior por ultramodernos como Tatiana Pavlova. Ele interpretava como quem vivesse o papel. *"Tenho o defeito de me afeiçoar aos personagens que vivo. Desde quando começo a estudar um personagem, tenho a sensação de haver comigo um companheiro novo e inseparável, de conversar com ele, de assumir seus gostos, suas opiniões, suas virtudes e seus defeitos."*¹⁸⁰

¹⁸⁰MOSCATI, 2003, p. 55.

2.2.- A novidade cinematográfica e a procura pela arte.

O cinema fora acolhido de forma estrepitosa pelo italiano comum, ao contrário do que ocorrera com De Sica, que almejava desenvolver uma dramaturgia cômica novecentista e refinada. Todo o restante do povo parecia sonhar com a novidade que expandia seus sentidos, a ilusão cinematográfica que multiplicava seu campo de visão. Como ocorrera aos irmãos Lumière, que mostraram em seu cinema pequenas narrativas experimentais, os primeiros encenadores italianos encantaram de início simplesmente ao demonstrar que uma imagem projetada poderia se mover sem o concurso do trabalho do espectador, sobre uma parede ou tela, ademais sem a presença física do cenário e do intérprete.

O fotógrafo milanês Italo Pacchioni apresentou o primeiro "filme" cômico, entendido nesses termos, em uma grande feira anual, a Porta Genova, na Milão de 1896. *Il finto storpio del castello* (O falso aleijado do castelo) tinha 30 segundos. Uma vez que os Lumière haviam lhe recusado ceder o uso da invenção do cinematógrafo, Pacchioni construiu ele próprio uma adaptação do engenho e com ele conseguiu girar e projetar seu filme, do qual só se sabe que contava com um cão, uma mulher e um aleijado de mentira.

Mas o primeiro cômico de verdade do cinema italiano foi Leopoldo Fregoli, em realidade um ator teatral que usava o cinema como um recurso de entretenimento dentro de seus espetáculos mirabolantes de vaudeville. Ele não compartilhava o preconceito de época em relação àquela que nem arte se intitulava ainda, mas já se delineava popular.

Fregoli era célebre por trocar rapidamente de roupa no palco. E, tendo obtido dos Lumière a concessão para o uso de seu aparelho, aprendeu, ou fez com o que o jovem Luca Comerio aprendesse, a registrar suas trocas na tela (um intento irônico se pensamos que a montagem do cinema trocava de roupa mais rápido do que ele). Em *Fregoli dietro le quinte*, dá um primeiro exemplo absoluto de *backstage*, revelando ao público os segredos de seu transformismo. "O cinema lhe oferece a possibilidade de oficializar o primeiro rito divístico do cinema: o aparelho inventado por Lumière é um veículo publicitário, um instrumento para consolidar e expandir seu sucesso e estabelecer uma ponte sólida entre o popular *café chantant* e a recém-nascida forma de espetáculo."¹⁸¹

¹⁸¹ BRUNETTA, Gian Piero. *Guida alla storia del cinema italiano (1905-2003)*. Turim: Einaudi, 2003, p. 42.

Divertia-se e ao público realizando incríveis trucagens à la Méliès, como exemplo, rodando o filme ao contrário. A partir de 1898, produziu uma série de pequenas sequências cinematográficas das quais era o único personagem. E fez também dois filmes um pouco mais longos, *Fregoli illusionista* e *Impressioni di Ermete Novelli*, que na verdade constituíam coletâneas de seus curtas-metragens, uma ideia aliás retomada pelos produtores de cinema europeu em filmes como *Rogopag*, de 1963, no qual os autores de episódios eram Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini e Ugo Gregoretti.

Foi o primeiro a colocar o próprio nome nos títulos dos filmes, como *Fregoli al caffè*, *Una burla di Fregoli* ou *Fregoli dopo morto*, e o último a apresentar por todo o país espetáculos nascidos diretamente da *commedia dell'arte*. Nas suas memórias disse ter sido um dos primeiros a antecipar o cinema sonoro, escondendo-se atrás da tela e "dublado" os personagens enquanto a projeção ocorria. Mas o cinema significava apenas um truque entre outros em seus espetáculos teatrais. E a quem prestigiava seu *café-chantant*, os milagres da câmera interessavam bem menos que suas impressionantemente rápidas trocas de roupas ao vivo.

Em verdade, para Fregoli e outros condutores do teatro de variedades do período, o importante não era apenas bem-sucedê-lo com as ilusões da película, mas saber deixar no espectador uma última sensação de bom humor antes de abandonar o palco. "Nascidos com o cinema, os primeiros filmes cômicos não duram mais que um minuto e se desenvolvem geralmente em torno de uma única ideia: ri-se mecanicamente sobretudo das perseguições, quebra-paus e quedas, mas o riso acaba em si mesmo, nunca é liberador ou mau."¹⁸²

Enquanto isso, o cinema se desenvolve como técnica e encontra um público a cada dia surpreso diante da contínua projeção de um "milagre". O primeiro filme italiano, sua primeira obra dramática fechada exibida em tela de cinema no país, foi *La presa di Roma* (A captura de Roma), de Filoteo Albertini, em 1905. Da película, nada resta, exceto o relato de sua exibição pioneira, feito por Gualtiero Fabbri em 1907:¹⁸³

De maneira repentina, não sei por qual espécie de impulso coletivo, faz-se um silêncio sepulcral, depois uma grande escuridão: o botão elétrico que apaga a luz, repentinamente funciona. E sobre o grande quadro, no vasto campo da tela de calicot, surge vivamente iluminada

¹⁸²GIACOVELLI, Enrico. *Breve Storia del Cinema Comico in Italia*. Turim: Lindau, 2002, p. 15.

¹⁸³FABBRI, Gualtiero. *Al Cinematografo*. Roma: Associazione italiane per le Ricerche di Storia del Cinema, 1993, p. 18, In BRUNETTA, 2003, p. 3.

pelo projetor da cabine, em letras capitulares avermelhadas, a inscrição La presa di Roma (...) Depois as letras desaparecem, e em seu lugar emerge de forma muito clara, com uma grande nitidez de realidade e com pouco ou nenhum tremular, a marcial figura do general Carchidio, conde de Malavolta, aquele que em 18 de setembro de 1870 foi enviado pelo general Cadorna aos postos avançados. Ao lado deles está o oficial do Estado-Maior Pontifício, Carlo Bartolini, e o tenente dos dragões, Cesare Visconti (...) Naquele momento, Carchidio, como já fizera um predecessor, o coronel Caccialupi, é vendado. (...) Este é o primeiro quadro, desaparecido depois que a luz dá lugar à escuridão.

Na histórica descrição de Fabbri está posta uma vocação inicial do cinema do país a documentar os fatos de modo a engrandecer sua história e a fabricar os mitos de fundação de um país excessivamente convicto de suas diferentes faces regionais. Neste caso, o comentário se dava sobre o cerco a Roma após a unificação de 1861. Sabemos, a partir do relato do escritor, que um letreiro foi colocado sobre uma tela e iluminado para que depois a sessão inaugural (de seis minutos) propriamente se desse. As cores do letramento, o conteúdo e a ordem sequencial de seis cenas principais são igualmente informados. A tentativa de obter uma rendição sem sangue dos oponentes. A recusa a ela pelo general Ermanno Kanzler, chefe das forças armadas pontifícias. O ataque dos atiradores de elite. A defesa desesperada. A abertura da brecha até a Porta Pia. A rendição ordenada pelo papa Pio IX. E, depois disso, a apoteose simbólica, resumida no final da sessão.

Em poucos anos, o cinema se torna o espetáculo popular por excelência, um bem de primeira necessidade, "espaço do culto laico", como o classifica o historiador Gian Piero Brunetta. A invenção de Lumière é "a última obra-prima no campo do maravilhoso", acolhida com um misto de curiosidade, atração e admiração. "Usamos a palavra 'admirar' não por abuso, detestável que possa parecer, mas porque é aquela que realmente exprime o sentimento que se experimenta ao assistir àquela reprodução animada das cenas da vida".¹⁸⁴

As salas se proliferam. Em Livorno são 15 em 1907, em Milão, 70 em 1908. No ano de 1913, tantas que o legislador Luzzatti, ao escrever ao jornal *Corriere della Sera*, imagina um grandioso cenário de desenvolvimento. "Nas pequenas e grandes cidades as salas de projeção se tornaram um passatempo honesto para todas as classes sociais. E avançam nos pequenos centros, nas cidades do interior. (...) Em mais de oito mil cidades não é presunçosa a hipótese segundo a qual a metade da população tenha sua sala de projeção", ele calcula. "Em meio ao

¹⁸⁴Il cinematografo, revista *La perseveranza*, número 14, 30 de março de 1896. In BRUNETTA, 2003, p. 11.

público desses cinemas estão figuras diferentes daquelas que constituem o público comum: elas estão dispostas a se divertir apenas com o espetáculo. À parte os namorados, que frequentemente não veem o filme e portanto não o compreendem, há o velho militar (...), o habitué que conhece os artistas, o mecânico que em voz alta aconselha o projetista (...), a jovem aristocrática que observa o estilo de se vestir e a etiqueta das pessoas no hall de entrada. (...) E por fim há o fotógrafo, o pintor, o arquiteto, a costureira, a modista, todas as posições sociais presentes."¹⁸⁵

Entre 1905 e 1912 a produção nacional apresenta um rápido desenvolvimento, depois atravessa uma crise nascida da negativa conjuntura internacional, para enfim adentrar uma fase mais madura e inovadora, que torna possível à produção local mirar os mercados europeu e o americano. Nobres, industriais, banqueiros, agentes de câmbio e proprietários de terra, atraídos pela possibilidade de um novo investimento, abrem companhias de distribuição e produção. Em 1905, são sete os filmes em circulação no país, e no ano seguinte, este número atinge uma quantidade mais de uma dezena de vezes maior.¹⁸⁶

Neste momento cresce o horizonte artístico para os filmes mudos, essencialmente aqueles documentais e cômicos. As empresas de produção começam a delinear-se, fundadas no policentrismo, no mecenatismo, no gosto pelo risco e pela aventura, na oscilação entre a empresa de condução familiar e naquela inspirada pela indústria mecânica e automobilística, da qual o cinema assume características estruturais e de desenvolvimento. As capitais do cinema, na Itália, situam-se naquele momento em quatro cidades: Turim, Roma, Milão e Nápoles. Importantes, mas menores, são Gênova, Palermo, Catania e Veneza, onde no entanto se armam operações produtivas que duram o espaço de um filme. "O policentrismo produtivo se explica com facilidade em uma Itália ainda dividida pela barreira linguística, cultural, de desenvolvimento sócio-econômico, e a fisionomia das primeiras casas de produção surge ligada à economia do território, ao sabor do interesse pelo risco e pela aventura, da sorte e também da inteligência de solitários empreendedores."¹⁸⁷

Entre 1905 e 1930, foram 245 empresas em Roma, 103 em Turim, e um pouco mais que a metade desta quantidade em Milão e Nápoles. Houve 24 em Gênova, 9 em Firenze, e empreendimentos que às vezes duravam o tempo de um filme em Treviso, Foligno,

¹⁸⁵ *Il giudizio del pubblico*, revista *La vita cinematografica*, 28 de fevereiro de 1913. In BRUNETTA, 2003, p. 10.

¹⁸⁶ BRUNETTA, 2003, p. 10.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 14.

Viareggio, Montecatini e Cefalú.¹⁸⁸ No primeiro decênio, o desenvolvimento produtivo foi mais equilibrado, enquanto a guerra mundial operava uma espécie de divisor de águas, favorecendo a concentração das atividades em Roma. As diversas capitais deram vida a produções que ora se diferenciavam, ora se imitavam. A turinense buscava o tom francês, e colocava em cena textos literários e teatrais de repertório internacional. A romana situava em primeiro plano a celebração das próprias pompas imperiais. A napolitana ambicionava ao controle quase hegemônico sobre o território, enquanto recuperava temas da literatura e do teatro naturalista.

Turim, *città della fantasticheria* (cidade do fantástico), como definiu Cesare Pavese em *Mestiere di Vivere*, assumia o papel de capital mundial do cinema, com suas centenas de títulos, milhares de pessoas empregadas e o consistente afluxo de capital proveniente da aristocracia cidadina. No início de 1914, até mesmo Giovanni Agnelli, o criador da Fiat em 1899, entrava como sócio da Cenisio Film, mas o projeto não seguiria adiante por conta da guerra mundial. Em Roma, nascia a Alberini & Santoni, que em abril se transformaria na S/A Cines, administrada pelo engenheiro Adolfo Pouchain, proveniente de sólida família de industriais. A Cines não escondia o intento de conquistar o mercado internacional, graças também ao sustento de capitais provenientes do Banco de Roma, e em 1907 abriria uma sucursal em Nova York, adentrando o mercado norte-americano com seus colossos históricos. Posteriormente, quando a ela agregaram-se os estúdios Pittaluga, a companhia se sustentaria no regime fascista para produzir seus títulos, fazendo uma troca de favores com ele ao produzir títulos de propaganda entre os de seu interesse.¹⁸⁹

Um diferencial ocorreria em 1912, com a criação da Film d'Arte Italiana, inspirada em um modelo francês aberto três anos antes. A Film d'Arte tinha o intuito de transferir à tela obras-primas do teatro e da literatura, utilizando o máximo possível o *plein air* e os lugares reais em que as histórias eram ambientadas. Ela decide encenar argumentos modernos, dramas de catástrofe econômica, social ou sentimental, de ruína familiar, adultério ou paixão destrutiva, como *Dall'amore al disonore* (1912), de Falena, ou *Usuraio e padre* (1914).

Em 1909 já se começa a falar em crise. Ela ocorre em razão da mudança de estratégia internacional, que decide reagir à colonização da Pathé e da Gaumont, da intervenção dos primeiros grandes grupos de pressão e da autoridade civil e religiosa, ocupada em denunciar

¹⁸⁸BRUNETTA, 2003, p. 14.

¹⁸⁹Ibidem, p. 74.

perigos nesta nova forma de espetáculo de massas. Em 1912 ocorre a máxima expansão numérica, 569 títulos em Turim, contra 420 em Roma e 120 em Milão, 88 destes produzidos por uma só casa, a Milano Film.¹⁹⁰ A indústria local ainda goza de esplendor nos Estados Unidos e agrega, com seus filmes em torno de Marco Antonio e César e com os cômicos, os mercados de Rússia, Argentina, França, Espanha e Grã-Bretanha.

A aproximação da guerra muda o quadro, e o acolhimento do mercado internacional se interrompe. Em 1914, iniciado o conflito, e um pouco antes, em 1913, com a imposição da nova medida do longa-metragem, os títulos realizados em Turim são 268, contra 184 em Roma e 64 em Milão. Em 1917, Roma, transformada em capital produtiva, registra 159 títulos, contra 59 de Turim e 40 de Milão.¹⁹¹

O historiador Gian Piero Brunetta vê como denominador comum aos pioneiros produtores italianos o senso de onipotência e a síndrome de titanismo cultural a caracterizar seus empreendimentos. A história do mundo, a tradição artística, a literatura universal e o repertório teatral de todos os tempos apresentam-se como patrimônio inexaurível e de fácil acesso, um bem natural ao alcance de todos. O espírito patriótico é promovido em filmes como *Garibaldi* (1907) ou *Il Piccolo garibaldino* (1909), com o intuito de forjar uma consciência nacional. "Na Itália, mais que em outros países, o cinema, antes que obtivesse a chave de acesso à modernidade, é o instrumento de restauração não só cultural, um meio mágico de locomoção que viaja a qualquer tipo de passado histórico, artístico e literário."¹⁹² Os diretores artísticos da Cines e da Film d'Arte, entre outros, espremem o suco dos poemas homéricos, das obras-primas de Shakespeare, animam as figuras dos ciclos pictóricos medievais e renascentistas, sem deixar de traduzir as ilustrações populares do período.

Até o final desta primeira fase, o cinema tenta converter a "biblioteca de italiano" a todas as telas, uma fileira de títulos ideal que mistura os clássicos aos libretos de ópera e às biografias de homens ilustres. Homero, Dante Alighieri e Giovanni Boccaccio convivem com Alexandre Dumas e Gabriele D'Annunzio. Em 1909, a Saffi contrata D'Annunzio para realizar seis filmes. "Em nenhuma outra cinematografia europeia se assiste a tal esforço de transposição e tradução intertextual. A sensação é a de estar diante de um sistema que escolhe, como unidade

¹⁹⁰BRUNETTA, 2003, p. 19.

¹⁹¹Ibidem, p. 21.

¹⁹²Ibidem, p. 23.

de medida iconográfica, 'a maneira grande', segundo uma definição usada pouco tempo antes por Heinrich Wölfflin a propósito do Renascimento".¹⁹³

Literatura e arte tornam-se, aos olhos dos produtores e protodiretores artísticos, os auxílios mágicos para ascender a uma plena legitimação artística do cinema. O cinematógrafo, à diferença do teatro, seria um veículo capaz de vislumbrar um plano vastíssimo, "quase sem limitação", e "reconstruir personalidade e os ambientes nos quais se lançaram, em suma, todo o mundo", como escreveria Enrico Guazzoni.¹⁹⁴ Romancistas, poetas e homens de teatro buscam no cinema uma imediata notabilidade cultural.

Bem antes que o "espírito de Roma renasça no fascismo", conforme a pregação de Benito Mussolini em *Popolo d'Italia*, no 21 de abril de 1922, as imagens dos triunfos romanos são divulgadas em filmes como *Quo Vadis?*, *Cajus Julius Caesar*, *Spartaco*, *Salambò*, *Marcantonio e Cleopatra*, *Nerone e Agrippina*, *In hoc signo vinces* e *Cabiria*, entre tantos. Os filmes históricos contribuem para fixar alguns símbolos-guia da nova ideologia, esta que prega o espírito de conquista como naturalmente pertencente à índole italiana. Gabriele D'Annunzio é o condutor e o apóstolo da crença, traduzida por encenações megalomaníacas inéditas.

Quo Vadis?, em que um general romano contesta as ações de Nero e se apaixona por uma cristã, usa estratégias pioneiras no campo da publicidade cinematográfica. Ela anuncia o filme, em 1913, como fruto de um trabalho de seis meses, para o qual foram utilizados de 1,5 mil a 2 mil figurantes e 25 leões verdadeiros, alugados por meses para compor "cenas magníficas"¹⁹⁵. As locações das sequências principais são escolhidas a partir dos lugares onde realmente se deram as cenas históricas, na Via Appia ou em Cuma, vizinha a Nápoles.

Com a descoberta da perspectiva em *Caduta di Troia* e *Inferno*, nas cenas de luta de massas em *Giulio Cesare* ou naquelas de circo em *Quo Vadis?*, a ideia é propagar o cinema como a "clarabóia do infinito" apontada por Charles Baudelaire.¹⁹⁶ Passa-se do espaço bidimensional típico da pintura medieval à tridimensionalidade renascentista. Graças a esses filmes históricos e à necessidade de mover internamente a multidão de figurantes, o cinema começa a adotar as leis da perspectiva descobertas pela pintura. Um filme como o *Quo Vadis?* de

¹⁹³BRUNETTA, 2003, p. 25.

¹⁹⁴Ibidem, p. 26.

¹⁹⁵Ibidem, p. 31.

¹⁹⁶Ibidem, p. 31.

Enrico Guazzoni permite ao imaginário popular projetar seus desejos de futuro e reconhecer seus medos. Ele manipula as tramas sentimentais e as intrigas políticas segundo o modelo melodramático. As figuras históricas se humanizam, porque são mostradas, naquele 1912, em suas fraquezas amorosas, com os segredos revelados. *Cabiria*, dirigido por Giovanni Pastrone, dito Piero Fosco, tem a paternidade inteiramente creditada a D'Annunzio pela publicidade. Ele escreve os letreiros do filme sobre as desventuras da jovem que é capturada por piratas, vendida como escrava em Cartago e salva por um nobre romano que tem por companheiro o gigante Maciste. D'Annunzio trabalha no plano internacional para assegurar a legitimidade artística e cultural da obra de 1914.

Enquanto isto, dá-se entre os italianos a comédia em plano desigual em relação aos grandes orçamentos, esses que permitiam outra qualidade de encenação. Os filmes cômicos são encarados como uma sobremesa para os grandes dramas passionais e não almejam autonomia expressiva. De 1909 em diante, as comédias se tornam vagamente satíricas. Continua a haver essencialmente aqueles personagens que escorregam e caem na tela, mas também começam a aparecer os bem delineados, pertencentes a classes sociais precisas. ("Os ricos fazem rir mais, talvez porque existam em menor quantidade", como aponta Enrico Giacobelli). Posteriormente, as tortas na cara se transformam em mecanismos narrativos ligeiramente mais complexos, que alcançam os cinco ou seis minutos de projeção.

Intencionalmente ou não, "o cômico se apresenta por aquilo que é: metáfora da vida." O cinema começa a receber os primeiros profissionais da área, quase sempre palhaços de circo ou atores do teatro de variedades que optaram por mais ganhos financeiros nas telas. Cada empresa de produção tem seu time de humoristas, mas "nenhum desses autores realmente imaginou que faria arte no cinema"¹⁹⁷

Os filmes recebem intérpretes com nomes assemelhados aos dos astros *brillanti* da opereta, como Barilot, Boutalin, Canelloni, Cinessino, Cocciutelli, Cocò, Ferocetti, Firulí, Fregolino, Jolicoeur, Kri-Kri, Pik Nik, Pistolino, Ravioli, Rirí, Rococó e Tartarini. Há até mesmo uma atriz cômica, Lea, perdida em um gênero misógino por excelência. E um Totò sem relação com o mundialmente conhecido Totò, príncipe dos cômicos, aquele que, vindo da representação surrealista, faria carreira no cinema italiano a partir dos anos 1930. É Emilio Vardannes, a soldo da Italia Film, quem por enquanto ganha a vez.

¹⁹⁷ GIACOVELLI, 2002, p. 15.

Sem pseudônimos, alguns atores conhecidos do teatro marcam sua passagem pelo cinema incipiente, como Ettore Petrolini, o maior intérprete cômico dos palcos de variedades daqueles anos. Igualmente escritor, em 1913 ele lança *Petrolini disperato per eccesso di buonumore* (Petrolini desesperado pelo excesso de bom humor). Dois de seus tipos são transpostos ao cinema como se jamais tivessem deixado o palco, satisfeitos em constituir a mera filmagem de suas intervenções teatrais. Um deles, já dentro do cinema falado, é Gastone, um tipo orgulhoso, de falso refinamento, sempre vestido de fraque e cartola, e que desenha essa superioridade enquanto canta e dá longas baforadas de cigarro. E o outro é Nerone, que ao satirizar o imperador Nero, a pele escurecida, toga e louros no cabelo, na verdade mira ditadores seus contemporâneos, mais precisamente Benito Mussolini.

O Nerone de Petrolini é um tipo vaidoso, necessitado de um coro de puxa-sacos para reverenciar sua grandeza, mas irado com os pseudoadores porque, afoitos em agradar, eles não o deixam concluir seu brilhante discurso. Petrolini será um dos grandes nomes do teatro de variedades a pousar um tanto por acaso no cinema daquele período, desinteressado dos truques de montagem permitidos pela nova arte e de suas possibilidades expressivas, ao contrário do ocorreria com alguns de seus companheiros de ofício franceses.

Polidor era um deles. Nascido Ferdinand Guillaume em 1887, tendo feito uma participação no filme *La Dolce Vita* (1962), de Federico Fellini, tornou-se um dos especialistas da perseguição cinematográfica sem razão necessária, exceto aquela de fugir de quem o persegue. Embora usasse melhor que Petrolini as possibilidades cinematográficas, deixava a impressão de uma comicidade mecânica, na qual mesmo o protagonista contribuía com pouco. Em *Polidor ruba un'oca* (1910), põe fim a sua enésima fuga lançando-se em um voo, como Marcello Mastroianni repetiria em *Oito e Meio*, de Federico Fellini (1963). Em *Polidor e i gatti* (1913), confunde os filhotes de gato com os de um leão, com consequências previsíveis. Consciente de suas limitações dentro do cinema, é um dos poucos atores de comicidade física que, tendo começado no teatro, volta a ele depois do cinema, atuando nos espetáculos de variedades e nas encenações de periferia. Além de convidá-lo a seu filme de 1962, Fellini o requisitou para *Noites de Cabíria* (1957), por detectar no artista um sabor circense do passado.

O mais célebre dos cômicos do período, no entanto, foi André Deed, outro francês. Formado nos palcos das Folies-Bergère e do Chatêlet, ele havia atuado em alguns filmes acrobáticos de Méliès e em uma série de curtas arrebatadores para os irmãos Pathé sob o nome Boireau

(Beoncelli para os italianos). A companhia Itala Film, de Turim, o convidou e ele aceitou integrar o grande grupo de franceses empregados da indústria local. A partir de 1909, Deed seria rebatizado Cretinetti, um nome proverbial que personagens da comédia citariam aqui e ali, caso de Franca Valeri em *Il Vedovo*, de Dino Risi (1959). O tipo alcançaria sucesso internacional e, à moda do que ocorrera com Charles Chaplin, ganharia um nome em cada país. Ele é basicamente um clown de incríveis chapéus que sofre perseguições, cai, bate e apanha, atira, corre, mas acaba o filme realizado e feliz. Em *Cretinetti prigioniero distinto* (1910), condenado, vai a uma prisão de primeira classe e se vê tratado como um pequeno rei, servido com champanhe.

Como observa Enrico Giacobelli: "Carlitos, quando coisas do gênero lhe acontecem, pode estar seguro de que ao fim do filme saberá que elas apenas existiram em sonho. Cretinetti, no entanto, livra-se da condenação coberto de honras, como ocorreria ao acusado de *O fantasma da liberdade*, de Luis Buñuel (1971). Os juízes não só põem a sua disposição um automóvel como o ajudam a arrancar."¹⁹⁸ Não foi um período de obras cinematográficas especialíssimas para os italianos, mas, como lembra o crítico Giacobelli, nele desenvolveu-se a perspectiva majoritária do pobre. Pelo menos no cinema, eram os ricos que escorregavam na casca de banana.

Enquanto nos filmes americanos de Chaplin o cômico alcança a dimensão irreversível do drama e da tragédia, nos filmes italianos do período permanece mantida uma tradição cômica anterior. A obra chapliniana pode se dar em Manhattan como na fronteira do velho Oeste, mas o cômico mudo italiano vive quase totalmente no espaço urbano. Suas máscaras se referem ao mundo burguês ou pequeno burguês, e assim caminham seus gestos, paródicos desse cerimonial. As casas cinematográficas, em lugar de apontar o mecanismo imperfeito da industrialização, narram e parodiam o fenômeno da irresistível ascensão do dândi. Mas, segundo observa o crítico e historiador Gian Piero Brunetta, "a paródia se confunde de maneira vistosa com a divertida observação do desejo" de ascensão social.¹⁹⁹ De uma forma que não antagoniza com o tônus melodramático dos demais filmes, essas comédias celebram os corpos das divas, a prosseguir aquele *divismo* também observado nos épicos nacionalistas, e do mesmo modo favorecem o processo de identificação do desejo do público com o dos protagonistas.

¹⁹⁸GIACOVELLI, 2002, p. 19.

¹⁹⁹Ibidem, p. 35.

Contudo, como anteriormente observado, são os filmes cômicos os únicos a demonstrar de algum modo o presente, em contraposição à grandiloquente farsa dos melodramas históricos. "Um dos traços mais significativos do cômico italiano se dá por sua capacidade de ser uma alternativa a documentar, a registrar os comportamentos de uma sociedade pequeno e médio burguesa que, favorecida por novos impulsos sociais e modernizantes, ao mesmo tempo não havia ainda sido capaz de romper a ligação com a sociedade oitocentista."²⁰⁰

Terminada a Primeira Guerra Mundial, em 1918, 680 mil soldados italianos estavam mortos, e o cinema não se beneficiava da crise. Desde o início do conflito, o embarque massivo de filmes americanos e a falta de novas ideias haviam murchado as possibilidades criativas no país. Em 1919, foi constituída a União Cinematográfica Italiana, e todas as tentativas de melhorar o quadro se viram prorrogadas até o advento do filme sonoro.

O cinema cômico, o primeiro a decolar, naquele pós-guerra se via o primeiro a entrar em crise, também por sua incapacidade de se adaptar às novas medidas narrativas. Chegava ao fim o tempo dos espetáculos múltiplos, nos quais se projetavam numerosos filmes de poucos minutos em sequência. A ideia naquele momento era ir ao cinema e ver um filme só, mas os artistas cômicos não tinham independência para alongar suas aventuras além dos oito ou dez minutos, limitados ao cânone que estabelecia a sucessão muito rápida de quedas, socos e escorregões. Muitos cômicos voltaram ao teatro de prosa e de variedades, cuja fragmentação lhes favorecia.

A partir de 1916, incapazes de alongar a duração de sua comédia, os italianos começaram a testar dentro dela um gênero híbrido, que incluiria a aventura, como no filme de Marcel Fabre *Le avventure straordinarissime di Saturnino Farandola*. E, mais significativo do que isso, alojaram o sentimento amoroso nas situações de humor. Pretendeu-se criar uma comédia sofisticada italiana que respondesse com sucesso ao *slapstick* e ao riso provocado pela torta atirada à cara, recursos afinal anárquicos que alimentavam o ponto de vista dos desfavorecidos economicamente.

A burguesia desejava então reapropriar-se do riso para torná-lo mais tranquilo e tranquilizante, para utilizá-lo com o fim de construir alguma coisa (matrimônios, por exemplo) em vez de tudo destruir. Nos Estados Unidos, ela fez isso durante os anos 1920, sobretudo nos

²⁰⁰BRUNETTA, 2003, p. 37.

*1930, com grande classe e altíssimo estilo. Na Itália, com estilo anônimo e horizontes mínimos.*²⁰¹

O principal representante desta comédia moderadamente sofisticada é Lucio D'Ambra, romancista, dramaturgo, crítico cinematográfico e teatral. No cinema realizou, como roteirista, diretor e produtor, três dezenas de filmes que se aproximavam da *pochade* francesa, derivada do *vaudeville*, e da opereta vienense. Foi valorizado pela crítica do período, como especula Giacobelli, talvez porque ela não dispusesse de nada melhor à mão. D'Ambra foi definido seguidamente como o Carlo Goldoni (dramaturgo e libretista italiano do século XVIII), depois o Ernst Lubitsch (cineasta de comédias românticas nascido em Berlim e radicado em Hollywood) da cinematografia italiana. O único de seus filmes a sobreviver intacto, *L'illustre attrice Cicala Formica* (1920), não é dos mais típicos, menos uma comédia brilhante que uma paródia bem-humorada de um cinema mais sério e pretensioso. A sequência que mostra um filme projetado ao contrário lembra a iniciativa anterior de Fregoli. O diretor Augusto Genina definiu D'Ambra como "um parisiense com a vivacidade de um napolitano".²⁰²

Roteirista, auxiliar e primo de Augusto Genina, Mario Camerini fora amigo e colaborador próximo de Lucio D'Ambra. A ele se deve uma das comédias mais apreciadas daquele tempo, *Voglio tradire mio marito* (Quero trair meu marido, 1925), inspirada nos filmes contemporâneos de Cecil B. DeMille. Camerini terá um sucesso notável também fora da Itália. E mesmo seu filme mudo mais importante no período, *Rotaie* (Trilhos), girado em 1929 mas lançado em versão sonorizada em 1931, apresentará elementos e sequências típicos da comédia sofisticada.

*Contudo, mesmo esses filmes cheios de decoro, bem feitos tecnicamente, revelam uma pequenez de horizontes que anuncia o tom dos anos 1930 no cinema italiano. Eles transparecem a existência de um mundo já conquistado, fora de discussão, propriedade de uma pequena burguesia de bem que tolera espancamentos, mas não a roupa inadequada em determinada ocasião ou o casamento fundado no amor entre um médico e uma costureirinha, como na história de Addio giovinezza!*²⁰³

Em 1926, o comediógrafo Gino Rocca fizera publicar a peça bem-sucedida de sotaque veneziano *Se no i xe mati no li volemo*. Steffano Pittaluga, proprietário da Cines, queria levá-

²⁰¹ GIACOVELLI, 2002, p. 22.

²⁰² Ibidem, p. 24.

²⁰³ Ibidem, p. 24.

la ao cinema. O advogado Besozzi, responsável pelo escritório da empresa em Turim, insistia que Vittorio De Sica aceitasse uma participação no filme, que seria intitulado *La compagnia dei matti*, de Mario Almirante, em 1928. "Era enamorado demais de meu ofício para aspirar a intérprete de cinema mudo." O ator aceitou porque lhe pagariam 100 liras pelo trabalho. Girou em quatro dias, mas o personagem era, a seu ver, "odioso", dentro daquela dramaticidade pequeno-burguesa típica do período.

Interpretava o jovem dândi que circundava a esposa do protagonista da comédia, um cinquentão enamorado da mulher. Ela aceitava a minha corte assídua e o marido nos surpreendia em um tablado durante um baile noturno. Era carnaval e o pobre velho mascarado de palhaço, ao abrir a porta para o palco, via-me beijar lascivamente a boca de sua senhora, interpretada por Elena Lunda, uma das mais belas mulheres que encontrei na minha longa carreira como ator de cinema. Para a edição italiana, eu a beijava na boca, para a edição estrangeira, no seio. Além disso, outro personagem odioso a seu modo, e que era antipatizado por todos os públicos, estrangeiro e italiano, o maquiador De Rossi me colocou uns bigodes que vinham do alto do nariz até o canto da boca, me fazendo parecer chinês. Como pontapé para minha carreira de divo da tela, foi um início desastroso. Pittaluga jurou que jamais me escalaria de novo, por toda a vida, segundo me contou Besozzi. Tanto é verdade que só pude retornar ao cinema após sua morte.²⁰⁴

Todo o fracasso o levava a entregar-se ainda mais ao teatro. A oportunidade de ocupar o posto de primeiro ator jovem aconteceu porque o titular se adoentara à frente de *Giochi al Castello*, do húngaro-americano Ferenc Molnár, encenado em Milão. O ator Sergio Tofano sugeriu De Sica para o papel, mas Almirante não queria, certo de que o público teria preferido um ator de físico mais bonito. Continuava fino, o grande nariz que se destacava em meio a "tanta magreza". Tofano insistiu com Almirante para que ele assumisse o papel, e De Sica lhe creditou o início da carreira como jovem ator, logo prosseguida como a de primeiro ator protagonista. A peça ficou em cartaz por dois anos. O teatro usado pela companhia, o Argentina, era sempre o mais requisitado para manifestações fascistas de cunho patriótico. Para ter direito a usar seu palco, os artistas ainda precisavam renovar a carteirinha do partido. Mas não a partir de 1930, porque desistiram do espaço e, portanto, a filiação deixou de ser exigida.

Junto ao colega Umberto Melnati e à noiva Rissone, De Sica fundou sua própria companhia teatral, a De Sica-Rissone-Melnati, que também contava com a participação de Amelia

²⁰⁴DE SICA, 2006, p. 69.

Chellini, casada com o administrador do grupo. Seu desejo era lançar um programa de arte, infelizmente em um período no qual o teatro entrava em crise, ameaçado pelos dramas suntuosos e as comédias pastelão do cinema. A única conhecida do grande público entre eles era então Rissone, e as maledicências corriam sobre o fato de que o jovem De Sica desejasse desfrutar de seu nome por glória e dinheiro.

Contrataram Guido Salvini para dirigir os espetáculos. E levaram ao palco os autores italianos que então iniciavam a carreira, como Ugo Betti e Achille Campanile. De Betti interpretaram *L'isola meravigliosa*. De Campanile, mais tarde, *L'amore fa fare questo e altro*. A companhia se orgulhava de ter retirado o ponto do palco, embora a paternidade da ideia fosse reivindicada pelo ator Renato Cialente ao grupo de Pavlova, a que pertencia.²⁰⁵

"Interpretávamos nossas partes de memória e notávamos que nossas palavras (sem aquele hominho no buraco do palco que, bem ou mal, às vezes impunha certas entonações) eram realmente nossas. Sem aquele balbuciar cansativo em nossos ouvidos, as palavras assumiam seus verdadeiros significados, éramos os únicos responsáveis por elas, e interpretávamos com mais sinceridade. Mas a comédia de Betti não agradou ao público, que pouco pouco começou a abandonar o teatro."²⁰⁶

Encenaram comédias inglesas como as de Frederick Lonsdale e foram os primeiros a desenvolver na Itália o humorismo de Noel Coward, na peça *Week-end*, com direção e interpretação que De Sica reputava "magistrais". A crítica "escrevia hinos" sobre a qualidade dos espetáculos, colunas inteiras dos jornais eram dedicadas a seu trabalho, ele conta. Mas o público preferia o cinema e a revista musical em um período no qual começavam a aparecer os filmes falados, como *O cantor de Jazz*, de Alan Crosland, em 1927, e o italiano *La canzone dell'amore*, de Gennaro Righelli, três anos depois. Os teatros onde eles se apresentavam recebiam no máximo vinte pessoas, fato que revoltou o crítico Sergio d'Amico. Ele escreveria em jornal genovês um texto intitulado *Vergonha!*, que a princípio De Sica temeu referir-se à má qualidade de sua encenação, mas que em verdade, atestou, condenava o desinteresse do público pela apresentação límpida, cuja "direção de mestre vinha superada pela maestria dos atores".

²⁰⁵OTERI, Alessia. *Renato Cialente Angeli della Tradizione, dèmoni dell'Esperimento* p. 14 da monografia em pdf <http://www.alessiaoteri.it/tutteleregie/pubblicazioni/>.

²⁰⁶DE SICA, 2006, p. 71.

Representaram *L'amore fa fare questo e altro*, de Campanile, na qual De Sica interpretava o professorzinho enamorado da filha de um pai severo, que para ser introduzido à família se fantasiava de menino, com óculos e calças curtas, cantando os versos: *Io sono il professore/ Di greco e di latin/Insegno a tutte l'ore/ Le regole ai bambin*. (Eu sou o professor/ De grego e de latim/ Ensino a toda hora/ As regras aos meninos). O primeiro ato foi um sucesso, mas no segundo se deu o inferno.

A parte do público que não aceitava a história ("inverossímil", no entender de De Sica, na verdade com os elementos surreais característicos de sua comicidade) brigava com outra, que lhe era favorável. No geral, o público rejeitava a resolução da comédia, cujo primeiro ato, no entanto, era muito divertido. A companhia gritou para que Campanile fosse agradecer ao público no palco. Parte dele o aplaudiu, parte o vaiou, sob o silêncio do escritor, que com sua voz pacata e tranquila, disse, ao fim: "Se vocês concordarem, nós lhes apresentaremos uma outra história", o suficiente para gerar um escarcéu. As vaias se alternavam aos aplausos dos entusiastas.

As dívidas aumentavam dia a dia, e a companhia decidiu ceder à proposta de um produtor, Mattoli, para que eles, respeitados atores de prosa, se aventurassem no teatro de revista, naquele tempo pleno de profissionais do *music hall* hábeis no canto e na dança, mas incompetentes para interpretar. A única condição dos três era que não houvesse em torno deles dançarinos, nem que eles próprios fossem obrigados a dançar. Na noite de estreia, os três colegas tinham lágrimas nos olhos. "Dávamos adeus aos nossos sonhos de arte. Não mais Pirandello, Betti, Shaw, Rosso di San Secondo, Coward, Lonsdale."²⁰⁷

O primeiro quadro do espetáculo, intitulado pelo produtor Mattoli de *Za Bum n° 8*, era a paródia de uma comédia musical que os irmãos Schwarz, famosos empresários austríacos, haviam apresentado em turnê pela Itália, de título *Wunderbar*. De Sica cantava *Ah la Lisetta* va, e no quadro seguinte, ele e Melnati, vestidos como velhos, parodiavam os senis, cantando *Ludovico, sei dolce come un fico*:

*Ludovico sei proprio un vero amico/Di stampo antico / Non sai dir no/
Ludovico, sei dolce come un fico / Più caro amico / Di te non ho / Mi
daresti se le voglio / L'orologio e il portafoglio/ E il vestito col
cappello / Con l'ombrello e tua sorella /Ludovico, sei dolce come un
fico/Più caro amico/Di te non ho...*

²⁰⁷DE SICA, 2006, p. 77.

(Ludovico, você é mesmo um grande amigo/ à moda antiga, /não sabe dizer não / Ludovico, você é doce como um figo/ Mais querido amigo que você não tenho/ Me daria, se eu quisesse/ O relógio e a carteira/ E o terno com o chapéu/ com o guarda-chuvas e sua irmã / Ludovico, você é doce como um figo, mais querido amigo que você eu não tenho.)²⁰⁸

Seguiam-se quadros com Pilotto, Amelia Chellini, Pina Renzi, Franco Coop. Quadros sentimentais alternavam-se com aqueles paródicos e tudo se concluía com uma espécie de farsa, na qual soldados de vários dialetos dialogavam, De Sica a evocar um colega do Primeiro Regimento de Granadeiros. Foi um triunfo absoluto. Toda a Roma aguardava *Za Bum n° 8* durante a temporada de dois meses. Os teatros reivindicavam a prioridade de abrigar a montagem. Os atores eram reconhecidos na rua. "Os investidores ganharam milhões, nós perdemos a dignidade ganhando notoriedade", disse um De Sica melancólico, as entradas esgotadas por um mês. "Estavam muito felizes os empresários, os autores, os investidores, os músicos, o público. Somente nós sentíamos a melancolia e a nostalgia de nossos espetáculos com a sala semivazia."²⁰⁹

O sucesso chamou a atenção dos produtores de cinema, que o convidaram a participar do filme *La vecchia signora*, de Amleto Palermi, protagonizado por uma atriz experimentada, Emma Gramatica (e que depois trabalharia para De Sica em *Milagre em Milão*, de 1948), no qual ele representava um papel sofisticado.

Za Bum n° 8 viajou em turnê pelo norte da Itália. Em uma localidade do Vêneto, De Sica reuniu-se com o pai, que depois de poucos dias teve de retornar ao trabalho. Despediram-se no hotel, mas o filho foi atrás dele no trem. Pouco à vontade com Umberto, cujo humor não parecia o mesmo, correu para vê-lo no embarque das oito horas, pois seu espetáculo começava às nove. Percorreu todo o vagão de segunda classe sem encontrá-lo, chegou àquele de terceira, pleno de passageiros, seu pai espremido de pé no corredor. Pediu-lhe que descesse, mas ele não quis. Foi preciso obrigá-lo a ocupar um lugar na segunda classe, depois de pagar pela diferença ao cobrador. Seu pai sentou-se, despediram-se. De Sica desceu e lhe acenou da plataforma. Enquanto o trem se movia, Umberto gritou-lhe: "Faça fama e o resto que se dane!" De Sica riu e esperou o trem longamente afastar-se.²¹⁰

²⁰⁸DVD *Ladrões de Bicicletas*, 2006

²⁰⁹DE SICA, 2006, p. 77 e 78.

²¹⁰Ibidem, p. 78.

Em 1932, Mattoli produziu outra revista de Biancoli e Falconi. De Sica e Melnati matavam o público de rir com um quadro intitulado *Dura minga*, no qual ele era um tenente de cavalaria e Melnati, um comendador milanês. Nos cinemas de Roma, enquanto isso, *La vecchia signora*, o filme em que ele atuara, fazia um sucesso estrondoso. Quando De Sica chegou à cidade, os amigos disseram que um senhor de cabelos brancos se misturava a dezenas de jovens à espera do início da projeção todos os dias. Era seu pai, que assistia somente à cena de que o filho fazia parte. Depois saía da sala e retornava quando a mesma cena passava na segunda sessão, repetindo o procedimento na terceira, até a última, a quarta, da meia-noite.

Naquele ano, o Teatro Olimpia de Milão suspendeu a apresentação por uma noite. De Sica fora convocado a Roma pela mãe, que em um telegrama anunciava a morte de Umberto. No enterro, De Sica se irritaria por não conseguir chorar. Doído mas lúcido, no retorno a casa do pai, verificou suas pendências. Em uma agenda anotara suas dívidas. Havia contraído uma com o dono do bar da esquina e outra com Castelli, um antigo colega da *Assicurazioni* que lhe dera trinta liras "pela viagem ao Vêneto". Com seu irmão Elmo, De Sica foi ao bar e a Castelli disse que o pai o havia incumbido de saldar o débito. Voltou na manhã seguinte para Milão e de noite entrou em cena maquiado como velho gagá.

O público se levantou de pé ao vê-lo e o saudou com um longo aplauso. "Permaneci parado com a cabeça baixa, em sinal de reconhecimento. O público se sentou novamente e eu por um bom minuto precisei inventar uma ação muda, aqui e ali, na qual andava até a janela, olhava o relógio, retornava à janela, acendia nervosamente um cigarro, coçava as costas, tudo isso no fundo do palco. Não conseguia controlar as lágrimas e não queria que o público percebesse."²¹¹

Era o fim de um ciclo para De Sica, que agora, reconhecido pelo público, começaria a colher as conquistas no cinema que até então representara apenas a possibilidade de um ganho a mais.

²¹¹DE SICA, 2006, p. 79.

2.3. Um deslocado burguês humanista.

Melancólico, rosto fino a sobressaltar o grande nariz, o físico afilado, quando, de um herói de vitalidade, seriam exigidos tónus e músculos. Aquele De Sica que esbanjava um alvo e amplo sorriso teria sido o perfeito declamador de poesia nos saraus não tivesse sido formado dentro do humor musical do pai e da Nápoles de eleição, aquela que exigia de um habitante saber improvisar pela sobrevivência.

A sua pequena burguesia de origem, culta, passava fome, mas era solidária e humanista, arranjada de recursos morais. No semblante de De Sica, um homem novo, os produtores e encenadores adivinhavam a possibilidade de compreensão do homem velho. Ele era um ser antigo, o corpo e o espírito aprontados para as comédias refinadas do século XIX, sem jamais deixar para trás algumas lições teatrais dos novíssimos experimentos. A contenção dos gestos, a evocação da simplicidade, algo de si mesmo era ofertado aos personagens que representava, suas lições afundadas na prática teatral e no espírito de artista. Mal sabia que revolucionaria nessa medida ou que seria, para todos os efeitos, dali para sempre, muito de tudo aquilo de que o cinema italiano se orgulharia até que culminasse a revolução realista também por ele iniciada, prosseguida nas comédias dos anos 1960.

O cinema foi um sem De Sica, outro depois que ele apareceu. Ou talvez o cinema tenha só existido de modo reconhecível, palpável, influente nas vidas alheias, depois de sua chegada com delicada expressão a um mundo de projeções, este assolado pelos fantasmas da guerra e pelas ideologias restritivas e destrutivas dos diferentes e dos oprimidos. Ou, como no dizer de Stefano Vanzina, o Steno, um dos maiores diretores cômicos que a Itália veria a partir dos anos 1940: "Vittorio foi o símbolo de muitos homens italianos. Ele personificou o tipo que, ao amar, ignorava Nietzsche e o Apolo de Belvedere e se limitava ao sonho de um beijo dado sob uma galeria durante uma viagem dominical de um trem popular."²¹²

Ou, por outro lado, De Sica exercitava a antiga compreensão do burguês enquanto um cultor da arte, essa que deveria ser exercida com legítima vocação, um destino do qual não se poderia retroceder, sob a ameaça da desonra. Uma criatura enigmática, idealista, mas também agarrada ao mundo, não o ser corpulento, sentado, que fazia fortuna ao especular à distância. De Sica era o burguês, mas o burguês de espírito esclarecido, que trabalhava, possuído da retórica da palavra, orgulhoso de usá-la na medida das transformações da sociedade. Ele não

²¹²MOSCATI, 2003, p. 41.

seria capaz de viver no cinema mudo. Sua prosa laboriosa, regular, era feita para desenhar a aventura narrativa, para transgredir pelo improvisado, contra a ausência de humanidade em relação a quem ocupa um lugar pior que nós.

Durante muitos períodos em sua vida e carreira, como se verá adiante, De Sica lamentou que o homem perdesse sua humanidade, como naquele posterior à Segunda Guerra Mundial em que parecia estranho ser solidário nas ruas, em que os meninos andavam a ermo sem família e o auxílio dos poderes constituídos. Em seu livro *O burguês - Entre a história e a literatura*, Franco Moretti conta como Benjamin Guggenheim, em 14 de abril de 1912, cedeu seu lugar no bote salva-vidas do Titanic a quem julgou de direito, tendo pedido a seu camareiro que desse um recado a sua esposa: "Nenhuma mulher foi deixada a bordo por covardia de Ben Guggenheim". Este episódio foi descartado para uso dramático pelo diretor James Cameron no filme homônimo, em 1997, por ser inimaginável que um burguês morresse por "princípios abstratos como coragem".

Em De Sica, o descompromisso estava rejeitado e ele integrou ações contra o fascismo. Em 1943, era já bastante famoso como artista do teatro e do cinema quando o ministro da propaganda nazista na Alemanha, Joseph Goebbels, por meio de seu embaixador em Roma, o convidou a dirigir a cinematografia alemã em Praga. Ao mesmo tempo, o Ministério da Cultura Popular da Itália o chamava a comandar a cinematografia da República Social de Veneza. "Me sentia aterrorizado. Em Roma havia o toque de recolher, e às cinco da tarde quase todos estavam trancados em casa. Às 17h05 em ponto, tocava o telefone e Cocco, um diretor de produção, de fé profundamente fascista, me perguntava regularmente: 'Então, De Sica, o que decidiu sobre Veneza?' E eu regularmente respondia: 'Antes devo terminar de dirigir o filme que o Vaticano me encomendou, *La Porta del Cielo*.' Esse filme foi a salvação para mim e para os meus companheiros atores, todos, ou quase todos, quiseram que eu lhes desse um pequeno papel que fosse. As filmagens duraram quase um ano. E eu regularmente dizia que não poderia aceitar o convite de ir a Praga ou a Veneza porque deveria, sem sombra de dúvidas, terminar o filme que o Centro Católico Cinematográfico de Roma esperava de mim."²¹³

O caminho para a perdição a esta marca de origem não foi tomado pelo diretor. O capitalismo que o acolhia nas produções cinematográficas nunca se afetaria por qualquer crise a ponto de

²¹³DE SICA, 2006, p. 87.

uma dissolução, então ele conviveria sob o sistema, sem, contudo, perder-se de uma ideia importante. Seria preciso manter a legitimidade de sua posição burguesa, contra o sofrimento dos excluídos pelo sistema. Se era preciso predominar, que fosse de maneira legítima, com dedicação ao próximo. Ele não apelava, nessa tarefa, ao sentimento religioso, coisa que a burguesia sempre fez, uma vez chegada ao poder, como lembraram Marx e Engels no *Manifesto Comunista*: "Onde quer que a burguesia tenha chegado ao poder, destruiu todas as relações feudais, patriarcais, idílicas. Ela rompeu impiedosamente os variados laços feudais que atavam os homens aos seus superiores naturais, não deixando nenhum outro laço entre os seres humanos senão o interesse nu e cru, senão o insensível 'pagamento à vista'."²¹⁴

A religião de Vittorio de Sica parecia ser o apreço ao homem, um apreço que excluía a militância política, mas o aproximava das crenças de uma esquerda útil à melhoria da vida de todos. A utilidade estava no centro do seu intuito. Em 1960, durante as filmagens de *Ciociara*, longa-metragem ficcional sobre o horror da guerra baseado em livro de Alberto Moravia nas montanhas de sua Sora natal, explicou a um jornalista o que o motivara a filmar: "O objetivo ao filmar era fazer um filme útil. Há filmes úteis e inúteis. Este é um filme útil. Um filme que diz algo contra a guerra, um filme adequado, creio, neste momento."²¹⁵

A questão crucial em seu trabalho como ator e diretor era que frequentemente fosse condenado a ausentar-se dessa chance de exercer a utilidade. Ele não acreditava que as comédias cujos truques tão bem conhecia fossem úteis. Os filmes de humor, que mostrassem o sentimento da burla gentil, como aqueles em que ele interpretava com maestria a malandragem napolitana, eram apenas um veículo para que pudesse ganhar o dinheiro destinado às obras que julgava realmente importantes.

Embora tenha dado como ator um rosto ao cinema de humor realista na Itália, aquele liberto das amarras de uma cinematografia de exaltação imperial a promover a desigualdade e a pobreza, a verdadeira condenação ao italiano comum em duas guerras, ele desprezava-se por depender de alimentar um ciclo bem-humorado. "Em meu pai sempre permaneceu a nostalgia, o desejo, de fazer filmes duros. Para ele, o cinema de fórmulas lhe dava um tédio, um fastídeo formidável", disse seu filho Manuel, a respeito de sua participação em uma série iniciada com *Pane, Amore e Fantasia*, de Luigi Comencini, em 1953, na qual ele representaria o militar de

²¹⁴MARX, Karl. e ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista* in MORETTI, Franco. *O burguês – entre a história e a literatura*. São Paulo: Três Estrelas, 2014, p. 107.

²¹⁵DVD *Ladrões de Bicicletas*, 2006.

alta potente, maduro, mas inconsciente do ridículo de seu desejo por uma jovem e bela mulher.²¹⁶

Seus filmes como ator e diretor tinham, contudo, a marca da leveza bem-humorada, mesmo se o assunto em destaque, como em *Ciocciara*, fosse o estupro de mulheres pelos fascistas. Seu olhar caminhava pela mãe interpretada por Sofia Loren com a naturalidade da admiração humanista. Ela era ali, como de resto em todos os filmes que fez para ele, uma projeção sua, um personagem empenhado em, ao exercer seu divismo físico, não se perder do caminho solidário, desvencilhando-se com jeito e ginga napolitana do convívio de quem a admirava mas não pertencia a seu horizonte sentimental. Até mesmo no filme mais lento e difícil de De Sica, *Umberto D.*, de 1952, sobre o abandono da solidariedade aos velhos no pós-guerra, há os momentos em que o humor se dá com a elegância, exercido por meio de personagens secundários.

Um dos maiores atores cômicos de seu tempo no cinema tinha outras ideias, principalmente outros ideais, que excluía a obrigatoriedade do riso no caminho de sua legitimação como um ser social. O interesse de todos pela capacidade que lhe era inerente e acrescida da prática do palco aumentavam ainda mais sua eterna melancolia, planificavam a auto-estima, e ele era um ser ainda mais triste que o engraçado arrependido de conto homônimo em *Urupês*. Ao contrário deste personagem célebre de Monteiro Lobato, a De Sica é dado o poder concomitante de fazer rir e chorar, mas todos só parecem desejá-lo espirituoso e bem-humorado, quando ele precisa, por sua natureza, dizer as coisas difíceis e "úteis".

2.4. A sociedade branca dos telefones versus o vislumbre do real.

À estreia do primeiro filme sonoro italiano, *La canzone dell'amore*, a partir de uma novela de Pirandello, em 1930, seguiu-se uma onda de filmes que comentaria a vida em sociedade. O produtor Pittaluga, malgrado o sucesso da obra inaugural, da autoria de Gennaro Righelli, preferiu que o talentoso diretor Alessandro Blasetti liderasse o novo momento. Entre 1930 e 1931, ofereceu-lhe a direção de três filmes, *Nerone*, com Ettore Petrolini, *Ressurrectio*, que deveria ter sido lançado antes de *La canzone...*, e *Terra madre*. Blasetti é entronado como uma espécie de primeiro autor do cinema do país.

²¹⁶Extras in DVD *Sciuscìa*. Florença: General Video, 2006.

Nascido em Roma, em 1900, é um autodidata com uma paixão contagiosa pelo cinema que o leva superar todos os obstáculos. No segundo filme se vê aclamado como mestre cinematográfico. Por todos os anos 1930 passa do drama à comédia, do filme histórico ao épico fascista. Os resultados variam, mas destacam-se, como lembra Gian Piero Brunetta, os positivos, a habilidade narrativa, o senso de ritmo, a capacidade de dirigir os atores profissionais e amadores, a atenção ao poder da luz, a construção da imagem, que revela conhecimento dos avanços soviéticos, e a atenção sempre presente à tradição pictórica italiana. Possui carisma e vocação de comando, mas sabe acolher com humildade as lições daqueles que estima, sejam o humorista Petrolini ou o escritor e roteirista Cesare Zavattini, despreocupado de sua ortodoxia política. “O seu fascismo é filho da alma socialista e se nutre de utopias igualitárias e de respeito à inteligência e ao profissionalismo.”²¹⁷

Em 1935, lança *Vecchia guardia*, uma das poucas obras a celebrar o fascismo nascente, que contudo não agrada aos vértices fascistas, ou porque seu espírito épico imerge em atmosfera macabra e mortífera ou porque o fascismo terá preferido, naquele momento, adotar novas máscaras em lugar de prosseguir com a mistificação fílmica dos anos 1910 e 1920, afinal em processo de esgotamento. Aos poucos, e com o uso de uma legião de diretores, os fascistas perceberam na comédia dita sofisticada (desprovida do senso anárquico, transformador social ou crítico) um caminho para recapturar o público à véspera da Segunda Guerra Mundial.

Nesse momento ganham impulso as encenações pseudo-românticas dos “telefones brancos”, em italiano *telefoni bianchi*. Essas comédias imitavam o cinema daquele período norte-americano em que a vida da alta burguesia - corporificada, por exemplo, nos filmes em que Fred Astaire e Ginger Rogers se apaixonavam sob fundo musical - era descrita por meio de passeios, viagens e festas a lugares luxuosos onde as paredes, como os telefones, eram brancos. Gastone Medin foi o primeiro a usar o recurso dos telefones brancos no cinema italiano, embora sua cenografia tenha admitido mais os de cor negra, não exatamente aquela coloração adotada pelos *camicie nere* fascistas, mas a dos fraques de pinguim e dos vestidos de noite das mulheres, que no dizer de Enrico Giacovelli a faziam parecer-se com aranhas.

Dos 750 filmes produzidos na Itália no período compreendido entre o início do cinema sonoro e o fim do fascismo, cerca de 300 se podem definir como filmes cômicos, pouco menos da metade, portanto, do total. A quantidade representa mais do que a registrada em qualquer

²¹⁷BRUNETTA, 2003, p. 91.

outro momento da cinematografia do país (durante a vigência do neo-realismo e da *commedia all'italiana*, essa proporção chegará a um filme em cada quatro realizados).²¹⁸ Mas essas serão obras em sua maioria cômico-sentimentais, modestas imitações das sofisticadas tramas de Ernst Lubitsch, George Cukor, Howard Hawks e Gregory La Cava.

Ambientados quase sempre no exterior, às vezes também filmados lá, os *telefoni bianchi* (o termo seria usado a primeira vez pelo diretor Steno no jornal humorístico *Marc'Aurelio*, nos anos 1930) inspiram-se tanto no teatro de revista e variedades quanto no drama burguês de um insípido Aldo Benedetti, autor da história pela primeira vez levada por De Sica ao cinema, *Rose Scarlatte* (1940), em co-direção com Giuseppe Amato. Embora se voltassem à comédia americana, na sua confecção assemelhavam-se às terríveis cópias desse gênero produzidas por austríacos e alemães. “O erro talvez fosse pensar que, naqueles filmes hollywoodianos de tal modo delicados e perfeitos, a sofisticação se desse apenas pela escolha de ambientes luxuosos e pessoas bem vestidas, não por uma questão de estilo”, considera Giacovelli.

“Enquanto na América Lubitsch questiona o sentido da vida, da morte e do amor em suas comédias, naquelas imitações da *Italietta* fascista a preocupação gira em torno de saber se é mais correto adotar a segunda pessoal informal (*tu*, você) ou a terceira formal (*lei*, o senhor, a senhora) ao tratar com alguém, o que pensarão os vizinhos sobre o que fazemos e se antes de dormir as pessoas se lembram de fazer o sinal da cruz.”²¹⁹ Nesses filmes, até mesmo os personagens comuns, empregados e professores, pessoas que dão duro para sobreviver com o que ganham por mês, percorrem ambientes luxuosos, a sugerir que tudo está ao alcance de todos, como em um moderno paraíso consumista.

O fascismo oficial italiano das paradas militares e das plumas está ausente desta comédia, muitas vezes filmada na Hungria ou mesmo nos Estados Unidos. Ela não sofre censura, como regra geral, porque seus ditames são introjetados na consciência dos diretores. O letrado “Fatos e personagens são ficcionais” torna-se quase uma marca de fábrica, como mais tarde a informação “Girado nos estúdios Cinecittà”. São banidas dessas comédias os palavrões, os conflitos sociais, as imagens de atraso desenvolvimentista, a pobreza, o adultério e o sexo, quase tudo de que vivem “a boa comédia e a sociedade má”.²²⁰

²¹⁸GIACOVELLI, 2002, p. 28.

²¹⁹Ibidem, p. 28.

²²⁰Ibidem, p. 29.

Para piorar as coisas, havia limitações técnicas e artísticas a superar. Somente em 1930, com alguns anos de atraso em relação a seus colegas norte-americanos, os atores italianos recuperavam a voz, aquela que constituía o principal instrumento de sua bagagem teatral. Se o silêncio, que fazia realçar a gestualidade, dirigia-se preferencialmente às classes menos favorecidas, a palavra parecia pretender cativar o público pequeno e médio burguês. Contudo, transposta ao cinema, aquela era uma palavra floreada, a produzir dramalhões de segunda linha. No início, previsivelmente, o público do bom teatro desprezava esse cinema que a continha, enquanto nutria um grande respeito pelos dramas encenados no palco e por seus atores.

A interpretação dessa dramaturgia no cinema sonoro resultou permeada de vícios e maneirismos. A voz impostada e a linguagem rebuscada eram a regra, a ponto de, amplamente superadas, terem desfavorecido a compreensão atual. A Itália raramente falou uma língua só, menos ainda então. Isto porque a unificação linguística não acompanhara a unificação política, malgrado as tentativas oficiais, melhor dizendo, as imposições de correção. A unificação do italiano só seria promovida no país com o advento da televisão, a partir dos anos 1960. Naquele momento do teatro burguês, portanto, falava-se uma tentativa oficial de italiano, identificada com as elites piemontesas. E, diferentemente do que ocorreu com o drama burguês, a linguagem usada pelos cômicos no primeiro cinema sonoro permaneceria digna de interesse no decorrer da história, até o momento presente, principalmente porque era aquela correspondente às variedades dialetais, às línguas dos mais pobres, por exemplo, àquela dos napolitanos.

Fortalecidos pelo sucesso de *La segretaria privata*, de Goffredo Alessandrini, em 1931, os *telefoni bianchi* se difundem nos anos 1930 em filmes como *La telefonista*, de Nunzio Malasomma (1932), *Trenta secondi d'amore*, de Mario Bonnard (1936), ou *La dama bianca*, de Mario Mattoli (1938). A era de ouro permaneceria até 1939, ano de realização de sua quintessência, *Mille lire al mese*, de Max Neufeld, uma comédia fantasiosa de equívocos que antecipa a existência de um aparelho de televisão.

O primeiro filme dirigido por De Sica, *Rose scarlatte*, de 1940, segue a seu modo a trilha, mas é Mario Soldati, um diretor turinense que fizera carreira como escritor, o responsável pela mais importante obra da tendência, *Dora Nelson*, de 1939. O filme apresenta a tendência com ironia, desbaratando como falsa a sociedade empertigada ao encenar um equívoco de sócias.

Aquela pequeno-burguesa que tanto se parece com a superdiva Assia Noris é mais convincente do que ela...

“A Europa pega fogo, a Alemanha projeta a solução final e os Estados Unidos preparam a bomba atômica sobre Hiroshima, mas nestes filmes italianos persiste anacronicamente, como um buraco negro (ou branco?), a sociedade do ‘não tem problema’, do ‘imagine’, do ‘mas eu amo o meu marido’. O amor, que em sua forma mais alta parece desaparecido do mundo, sobrevive na sua versão mais baixa sob a aparência de normalidade das relações, de casamentos quase felizes, de traições quase bem-sucedidas. O réquiem para essa sociedade é um réquiem em branco (...)”²²¹

Em meio à suspensão do real promovida pelo fascismo, destacavam-se como autores de credibilidade, além de Blasetti, um cineasta especializado em comédias românticas. Romano nascido em 1895, Mario Camerini começou no cinema aos 18 anos como roteirista e chamou a atenção do público com seus filmes mudos, sobretudo *Kiff Tebbi* (1928) e *Rotaie* (1929). “Em um período de marchas triunfais, paradas e galhardetes explicativos, Camerini soube recortar um espaço de observação e construção do retrato do italiano popular, não antagonístico, mas de todo em antítese, ao desejado por Mussolini.”²²²

Ou, como considera Giacobelli: “Não faltam ricos em seus filmes, mas eles constituem apenas um parâmetro de comparação para fazer emergir os não-ricos. Estes, depois de respirar per algumas horas ou dias o ar exclusivo e mefítico dos *telefoni bianchi*, com prazer dão um passo atrás para, entre os seus, absorver um bocado de ar puro. (...) Certo, ao fim a ordem social se recompõe sempre do único modo possível, os ricos com os ricos, os pobres com os pobres. Mas, para dizer a verdade, esses pobres não são de todo pobres. Dos pequenos burgueses podem desfrutar, senão o quarto principesco, as fatídicas mil liras ao mês com as quais podem ter o que desejam, incluído o fato de que seus desejos não se acabem.”²²³

Durante a longa temporada de sucesso de seu teatro de revista, em 1931, Vittorio de Sica recebeu a visita de Camerini. Ele o convidava a fazer parte de seu novo filme, já iniciado em Milão, mas ainda necessitado de transpor alguns obstáculos junto à direção da companhia produtora, a Cines. As palavras sobre sua participação em um filme que renovaria a

²²¹GIACOVELLI, 2002, p. 34.

²²²BRUNETTA, 2003, p. 94.

²²³GIACOVELLI, op. cit, p. 35.

cinematografia italiana e o introduziria no imaginário persistente dos italianos não são muitas em seu memorial:

Me submeti a um teste. Camerini tentou inflar um pouco as minhas bochechas descarnadas, pedindo ao maquiador que colocasse sob as duas maçãs do rosto almofadinhas de algodão compactado. O resultado visual era ótimo, mas o auditivo, péssimo. Em lugar dos "esses", pronunciava "efes", os "erres" desapareciam completamente de meu alfabeto, e da boca saía de vez em quando um filamento branco. Camerini desistiu da bochecha preenchida e mandou a prova a Roma, à produtora Cines. Todos eram contrários a mim exceto Emilio Cecchi, então conselheiro artístico da companhia. Pôde então Camerini iniciar as filmagens comigo no papel de protagonista em Gli Uomini, Che Mascalzoni... (Os homens, que cafajestes). O filme foi recebido com grande entusiasmo também porque o cinema italiano renunciava, com ele, àquelas películas nas quais o protagonista era um herói ou um grande e trágico passional. O meu Bruno era um rapaz modesto do povo, motorista de profissão, enamorado da vendedora de uma perfumaria. Lia Franca era a vendedora e Zoppelli, seu pai, motorista de táxi. O filme tinha fundo cômico, mas a delicada poesia de Camerini aparecia aqui e ali. Obtive um sucesso pessoal porque agradou ao público aquele meu humorismo velado de melancolia. Tinha então 30 anos, mas na França intitularam o filme Vinte anos. Sempre demonstrei ter muito menos que a minha idade²²⁴

Nada mais em seu testemunho, exceto que o filme lhe dera um certo bem-estar, tendo ele podido mudar da via Principe Amedeo para a Via Appia Nuova, a um apartamento maior e mais ensolarado. Em Principe Amedeo, ele lembrava, haviam morrido sua avó e seu pai e ali ele vivera dias de "ânsia e esperança". Estudava na cozinha, o único lugar onde passava menos frio. E havia morrido ali Flike, o cão que acompanhara o pai até seus dias finais, que ficara sob a cama enquanto ele era velado, e que sumiria da casa depois do enterro. Flike era o nome que ganharia o cão de *Umberto D*, em homenagem ao pai.

2.5. “Os homens, que cafajestes” e a palavra muda.

Gli Uomini, che mascalzoni talvez pudesse ter merecido de Vittorio de Sica uma outra consideração. Não era um filme de sua autoria, por certo, mas ele poderia reivindicar, desta obra inaugural, uma importante parte. Ali, com ligeireza, sorriso melancólico e as famosas bochechas descarnadas, o ator-autor iniciaria uma trajetória do cinema rumo ao irresistível

²²⁴DE SICA, 2006, p. 80.

apelo da realidade. *Parlami d'Amore Mariù*, a canção escrita por Cesare Andrea Bixio e Ennio Neri e especialmente destinada a ele no filme, teve um sucesso extraordinário. De Sica era como o próprio Bruno, a extensão de sua personalidade e de seu papel.

Não mais presos entre quatro paredes brancas, condenados aos telefones de igual cor, os italianos comuns, que De Sica com seu papel abraçava, agora poderiam reconhecer-se na ambientação em mutação. Eles sentiam o cheiro da rua. Principalmente, experimentavam um movimento novo, cômico enquanto triste, sobre duas modestas, libertárias rodas de bicicleta.

Era um filme que reconhecia as lições de andanças de René Clair e de Sergei Eisenstein, que ousava, ao montar as sequências, retratar os fragmentos da visão subjetiva de seu personagem tomado pela velocidade, pela luta contra o tempo que os grandes burgueses lhe roubavam. O burguês, aquele mesmo que vivia de tirar o tempo dos outros. Andar de bicicleta era sua arma culminante de modéstia. Além disso, infelizmente, um pobre não poderia conter, extrapolaria seu domínio. Andar de bicicleta era já bastante, um pouco da liberdade imaginada, o suco dos sonhos para um garoto emagrecido deles.

O filme tem início quando diversos táxis deixam um a um a garagem rumo a quem os solicitara. É o começo da dança. Serão táxis a cruzar com homens, bicicletas contra bondes, mulheres que não se sabe se estarão ou não nos trilhos. Quais as velocidades ao alcance de cada um, que armas têm o desventurado e o rico? O pai da heroína da história trabalha como taxista e sua vida é um caminhar para a garagem e dela retornar a pé. Ele vive com a filha. A filha, Mariuccia, a Mariù, existe conforme o estabelecido pelo pai, precisa de emprego, não há uma outra mulher na casa pequena, as informações sobre sua mãe não são dadas no filme (se entendermos a mãe como o seio de origem, a pátria que nos forma, estaremos bem perto de um sentimento de época, no qual o fascismo, como mãe, pareceria uma madrasta de conto de fadas a quem refletisse melhor). A casa é pequena, mas as janelas, quase do tamanho dos corpos.

O pai é também sua mãe, ele é quem quer, e faz frio. Na verdade, sob os lençóis, a jovem vendedora de perfumes tem o gestual do bebê que esfrega o rosto ao despertar. O pai, trabalhador da noite, a acordará, é ele quem sempre a revelará para o dia. Tão pouco diva italiana, a heroína do filme, tão magra e menina! É ao lado desse pai, aliás, não ao lado dela, que o personagem vivido por Vittorio, Bruno, terminará o filme, uma estranha e “autorizada” conclusão para uma comédia de amor.

Era curioso como tantos dialogavam no filme, libertos, mas, ao mesmo tempo, como esse falar frequentemente parecesse dispensável ao andamento do filme. Todas as lições daquele cinema eloquente, todas as perseguições da comédia popular estavam ali aprendidas e rememoradas, a economia e a precisão dos gestos. A palavra quase desnecessária, palavra muda. A realidade como era, um filme de ação. Uma sensação de romance, de prosa, como aliás parecia analisar De Sica em seu memorial, com exclamações de poesia derramadas, exatamente como a vida sentida mas raramente manifesta nos filmes.

No início, a jovem deixa cair por distração sua bolsa junto a uma banca de jornal onde comprará uma revista para moças. De costas para a câmera, ele pega o objeto caído ao chão. A moça agradece e caminha, ele a segue com o olhar. O jornalista percebe que o jovem se sentira fulminado por ela e o incentiva a correr atrás daquela visão em sua bicicleta. Que grande passeio ele faz ao lado do meio-fio por onde ela caminha, a câmera a acompanhá-la na diagonal. A lata de lixo o "derruba" no caminho, como se aquele personagem pudesse repetir Buster Keaton, engraçado de tantas esperanças, seu meio-sorriso! A graça que ele faz, a alegria que ela tem ao ver que ele a seguiu e agora corre com a bicicleta agarrado ao bonde, paralelamente ao trilho, sorridente para ela. Mas ele só tem uma bicicleta e não pode seguir mais. Quem sabe consiga tomar para si, por um dia, o carro do patrão. E é então que as coisas se complicam, que as coisas que deveriam ter sido não o são.

Um filme de prosa com a marca da poesia. Com a marca que De Sica levava pelo mundo, o humanismo entre a dureza e a leveza de viver. Um filme sem um ritmo preciso, a montagem ainda não flui com muita naturalidade, apesar de conter tamanho movimento, a soma das frações imprecisas da vida. Era um filme de prosa, portanto, um filme partido. Como nas lições de George Lukács sobre aquela qualidade a orientar o romance: "Somente a prosa pode (...) abranger com igual vigor os liames e a liberdade, o peso dado e a leveza conquistada ao mundo, que passa então a irradiar com imanência o sentido descoberto."²²⁵

"A prosa imortalizada sob um estilo antiprosaico", como disse Franco Moretti. A prosa para quem crê. Vittorio de Sica repetiria Bruno muitas vezes, até lhe daria o mesmo nome para o filho do herói de seu filme *Ladrões de Bicicletas*, de 1948. "Bruno era uma silhueta, um rosto,

²²⁵MORETTI, 2014, p. 61.

um andar", como observaria André Bazin sobre o filme-símbolo do neo-realismo.²²⁶ Mais que isso, talvez, Bruno fosse o estilo exigido pelos tempos, ou o seu sentido, ou seu silêncio.

"Como no romance, é principalmente a partir da técnica da narrativa que a estética implícita da obra cinematográfica pode se revelar. O filme sempre se apresenta como uma sucessão de fragmentos de realidade na imagem, num plano retangular de proporções dadas, a ordem e a duração de visão determinando o 'sentido'", lembra Bazin.

*O objetivismo do romance moderno, reduzindo ao mínimo o aspecto propriamente gramatical da estilística, revelou a essência mais secreta do estilo. Certas qualidades da língua de Faulkner, de Hemingway ou de Malraux com certeza não poderiam entrar numa tradução, porém, o essencial do estilo deles nada sofre com isso, pois neles o 'estilo' se identifica quase que totalmente com a técnica da narrativa. Ele não é senão a colocação no tempo de fragmentos de realidade. O estilo torna-se a dinâmica interna da narrativa, é um pouco como a energia em relação à matéria ou, se quisermos, como a física específica da obra; é ele quem dispõe uma realidade fragmentada sobre o espectro estético da narrativa, quem polariza a limalha dos fatos sem modificar a composição química deles. Um Faulkner, um Malraux, um Dos Passos têm seu universo pessoal que se define evidentemente pela natureza dos fatos narrados, mas também pela lei de gravitação que os mantém suspensos fora do caos. Será, portanto, propício definir o estilo italiano a partir do roteiro, de sua gênese e das formas de exposição que ele determina.*²²⁷

Sempre acompanhado pelo escritor Cesare Zavattini, Vittorio de Sica terá reinventado a realidade pedida pelo romance para o cinema italiano? Talvez o tenha, e um sinal irônico disso está no fato de que hoje poucos reconheçam o diretor. Desaparecido diante dos olhos do público, parece se ocultar momentaneamente da história oficial da arte. Um processo natural: a gente cria a realidade para o mundo, e o mundo não nos telefona mais. Em 2014, encontrar seus filmes na seção de arte de uma famosa locadora de DVDs na avenida Paulista, naquela São Paulo que ele julgara tão aquecedora nos anos 1920, não seria das atividades mais simples. Quem ainda se lembraria de De Sica?

Fora ele a dar uma estranha longevidade à imanência, desde que começara a atuar. Mas os funcionários da 2001 Video não sabem disso. Ele não está na prateleira dos diretores de arte, nem dos clássicos, ele é tão-somente um "diretor europeu", o que, no entanto, parece conter muita verdade. Um italiano, como sua câmera. "A câmera italiana conserva alguma coisa da

²²⁶BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify. 2014, p. 335.

²²⁷BAZIN, 2014, p. 296.

Bel-Howell de reportagem, inseparável da mão e do olho, quase identificada com o homem, regulada prontamente para sua atenção", lembrava André Bazin. "... o estilo dos filmes italianos pareceria aparentado, com mais ou menos destreza, controle e sensibilidade, ao de um jornalismo meio literário, ao de uma arte hábil, viva, simpática, até mesmo comovente, mas, em seu princípio, menor. É às vezes o caso, ainda que se possa colocar o gênero bem alto na hierarquia estética. Seria injusto e errôneo ver aí a melhor realização desta técnica. Do mesmo modo que em literatura a reportagem e sua ética da objetividade (mas talvez fosse melhor dizer da exterioridade) estabeleceram apenas as bases de uma nova estética do romance, a técnica dos italianos culmina, nos melhores filmes (...), numa estética da narrativa igualmente complexa e original."²²⁸

Gli uomini, che mascalzoni... fez o cinema italiano andar de bicicletas, naquele momento em que o homem comum, obscurecido pelo presente, muito desejava atropelar seu passado. Um filme para que fosse possível esquecer a casa familiar gelada e escura onde morara De Sica e onde ele aprendera as lições de seus primeiros professores. O filme de Camerini "alcança um nível estilístico e narrativo, uma rapidez de toque, uma capacidade de contar histórias de personagens e de se relacionar com seu ambiente que o acompanharão por longo tempo e o farão assumir o papel de pai da futura comédia italiana."²²⁹

Um filme que adivinhava o desejo vago de um neo-realismo no ar.

Mario Camerini foi o principal intérprete deste desejo, graças a um frescor e um toque comparáveis àqueles com que René Clair filmava os recantos de Paris com sua música e pequenos dramas de sobrevivência e amor. As comédias do italiano nos anos 1930 colocam em cena personagens da vida de todos os dias, situações com um discreto nível de realismo, "sentimentos às mãos de todos os corações e de todas as bolsas". Ele tem "sentimentos sinceros e horizontes programáticos limitados, mas, diversamente do que ocorria nos *telefoni bianchi*, esses limites se exprimem nas situações, nos personagens e nos lugares mais adequados. As notas tocadas não são muito altas, quase nunca fora da linha; mas pelo menos não desafinam (...)"²³⁰.

Ou, como preferia outro grande realista cômico, o diretor Stefano Vanzina, o Steno, sobre o Vittorio De Sica que Camerini faria surgir: "Muito antes que a política desse um significado

²²⁸BAZIN, 2014, p. 335.

²²⁹BRUNETTA, 2003, p. 94.

²³⁰GIACOVELLI, 2002, p. 35.

ambíguo ao adjetivo *qualunque* [qualquer, mas também indiferente], De Sica representou o juvenzinho qualquer da península, o rapaz comum de 25 anos... A mil milhas das superpersonalidades fatais, atléticas e diabólicas dos Rodolfos Valentinos, dos Brazzi, dos Weissmuller, dos Barrymore..."²³¹ "Além da Itália de Mussolini existia, submersa, a Itália de Vittorio de Sica. A Itália 'oficial' era aquela dos galhardetes e dos discursos, dos carecas à antiga moda romana e das reivindicações. A Itália 'oficiosa', em lugar disso, aquela de Vittorio, era a dos veraneios na Riviera e em Montecatini, aquela da loto e dos panetones Motta, da revista de palavras cruzadas *Settimana Enigmistica*, das serventes que, lavando os pratos, ensurdeciam os pátios das casas populares com as palavras lânguidas de *Oggi il mio cuore è pieno di nostalgia...*"²³²

2.6. Para tomar o cinema pelas mãos: a aventura neo-realista.

O filme de Mario Camerini possibilitou a De Sica uma presença a cada dia maior no cinema. Em 1934, ele aceitava as oportunidades surgidas. Não lhe pareceu ruim atuar em *Il Signore Desidera?*, de Gennaro Righelli, mas *La canzone del sole*, de Max Neufeld, foi para ele uma espécie de passamento, um filme de coprodução ítalo-germânica de escassa sensibilidade, uma parceria de investidores que ainda lhe renderia uma atuação no péssimo *Lisetta*. O teatro era uma tábua de compensação, e na companhia de Giudita Rissone e Sergio Tofano, depois substituído por Umberto Melnati, encenou *Truccatore* e *Partire*, de Giovanni Gherardi, *Teddy e il suo partner*, de Yvan Noé, *Ma non è una cosa seria*, de Pirandello, *Lohengrin*, de De Benedetti, e *Fric-frac*, de Édouard Bourdet.

Havia uma séria impossibilidade no caminho de quem desejasse representar obras francesas, inglesas, americanas ou húngaras no palco italiano desse momento. Era necessário submeter o intento ao Istituto Fascista del Teatro, que decidiria, somente ele, a quem distribuir o melhor da produção estrangeira. Apenas com os autores italianos a negociação poderia ser feita diretamente. Giovanni Gherardi havia cedido à companhia de De Sica sua peça *Partire*, e De Benedetti, *Due dozzine di rose scarlatte*. Mas os trabalhos dos autores estrangeiros, esses raramente passavam por De Sica, no entanto sempre aprovados para outras companhias, como a de Paolo Stoppa. Aos protestos do ator, respondia o diretor do Istituto: "Mas você se dá bem

²³¹MOSCATI, 2003, p. 33.

²³²Revista *Fotogrammi*, nº 3, agosto de 1946. In MOSCATI, 2003, p. 47.

com os telefônicos. Não precisa de comédias estrangeiras." De Sica ouvia isso como um insulto, como se tal constatação, ademais, denegrisse sua relação com Gherardi e De Benedetti, que o levavam a sério. Em 1938, embora com três filmes em cartaz, De Sica só pôde lembrar como fato notável o nascimento da filha Emi.

Um fracasso que consideraria crucial para seu prosseguimento como ator de cinema ocorreu durante as filmagens de *Manon Lescaut*, a novela de Abbé Prévost, de 1731. Não somente fora um fardo carregar uma Manon muito mais pesada que ele, com sessenta e alguns quilos, por doze vezes em que a cena se repetiu para a câmera (e na última delas, exausto, De Sica deixou cair a estrela Alida Valli no chão). De Sica tinha a certeza de que o diretor Carmine Gallone errara na compreensão de seu protagonista Des Grieux, apresentado como um clichê ambulante, sem um traço de humanidade, frágil. Durante uma viagem com Gallone a Cortina d'Ampezzo, externara essa preocupação ao diretor, mas não fora ouvido. O crítico milanês Filippo Sacchi escreveria então, a respeito do filme: "Pena que o Des Grieux de De Sica tenha resultado exageradamente inerte e débil."²³³

Era entrar no cinema para dirigir os filmes a seu modo ou desistir de uma vez de estar naquele ambiente que todos viam como promissor. A decisão de se tornar cineasta nem sempre contou com a aquiescência de seu meio, contudo. "Eu me preocupava com a responsabilidade assumida, me agitava passeando pelas ruas de Cinecittà pensando se fizera bem ou mal de mudar toda a minha carreira. A agravar a situação, uma frase que o então diretor da cinematografia fascista Luigi Freddi me lançara em um restaurante lotado do estúdio, enquanto eu o atravessava rumo a minha mesa: 'De Sica, De Sica, *ofelé fa 'l tuo mesté!*' [em dialeto milanês, 'De Sica, De Sica, cada confeitoiro com sua especialidade!']"²³⁴

De Sica, contudo, foi afirmativo no novo caminho. Ofereceu aos produtores a transposição de *Rose scarlatte*, de Aldo de Benedetti, à tela, em 1940. Angelo Rizzoli investiu no filme, e Giuseppe Amato fez a produção executiva, encarregando-se de ajudá-lo a conduzir as filmagens. Mas o ator, no comando do set, já era alguém a se fazer notar. "Vittorio De Sica jamais dará a ordem de bater a claquete. Não dirá jamais: 'Prontos, câmera, claquete!' De Sica é e será (porque sua carreira não terminará em *Rose Scarlatte*) o diretor da *sottovoce* e do

²³³DE SICA, 2003, p. 84.

²³⁴Ibidem, p. 85.

pianissimo; e quando dirige a si mesmo é possível notar seu empenho em ser necessário e oportuno, o de querer aparecer em todos os planos."²³⁵

Durante um programa televisivo italiano que homenageava De Sica nos anos 1960, o amigo Amato assegurava não ter ensinado quase nada sobre cinema àquele que assistira e com quem manteria a partir de *Rose Scarlatte* grande amizade. "A propósito da técnica", disse o amigo, "aquela era apenas uma outra época. Você já era bom. [Naquele tempo] as pessoas se ocupavam em desenhar a saída à direita, ou à esquerda da câmera, enquanto isto hoje ninguém faz. Pode cortar a cabeça, os olhos, os ombros, tudo é aceito." Ao que respondia um De Sica consciente da ironia, mas sem compactuar com ela, num meio-sorriso: "É a técnica moderna." Ao que retrucava Amato: "Sim, a nova era cinematográfica." E De Sica: "A *nouvelle vague*." E Amato: "Sim."²³⁶

O diretor nem mesmo poderia expressar qualquer desencanto em relação aos integrantes do novo movimento francês. Além de sempre ter assimilado com prazer as novidades em seu ofício, a *nouvelle vague*, na figura de seu mentor André Bazin, dedicara-lhe grande e manifesto apreço. François Truffaut, ao encenar *Os incompreendidos*, de 1959, citava veladamente *I bambini ci guardano*, de 1943, em uma sequência na qual a câmera testemunhava, lado a lado do protagonista, sua corrida pela praia e o indagar mudo à câmera antes de chegar ao mar. Em um ensaio intitulado *De Sica diretor*, escrito em francês em 1952 mas publicado em italiano em 1953, Bazin diria que, enquanto o estilo de Roberto Rossellini era, "antes de tudo, um olhar", o de De Sica, "antes de tudo, uma sensibilidade": "O amor de Rossellini por seus personagens os envolve com uma consciência desesperada da incomunicabilidade dos seres, o de De Sica, ao contrário, irradia dos próprios personagens. São o que são, porém iluminados do interior pela ternura que ele lhes dá."²³⁷

Não que *Rose Scarlatte* já fosse todo o De Sica, mas se saía bem ao manter o olhar humanista dentro de uma comédia romântica de erros aceitável na era dos telefones brancos. Bem recebido o intento, o diretor prosseguiria rapidamente na tarefa, ao conduzir duas comédias, *Un garibaldino al convento* e *Maddalena... zero in condotta*. Em 1941 colocaria à frente de seu elenco, vinda do teatro de revista, a estreante no cinema Anna Magnani em *Teresa Venerdì*. De Sica não se furtava a ser profissional, mas tinha estilo, algo incomum ao simples

²³⁵ Anônimo. *De Sica Regista* in revista *Cinema*, fevereiro de 1940. In MOSCATI, 2003, p. 135.

²³⁶ DVD *Ladrões de Bicicletas*. 2006.

²³⁷ BAZIN, 2014, p. 332.

aplicador de técnicas cinematográficas. E, além de dirigir, ele atuava. "Nestas primeiras obras parece ter absorvido a lição cameriniana e se saído bem ao reproduzir (não como um perfeito clone, mas como um aluno capaz de se diferenciar pouco a pouco) seus ambientes, situações, diálogos e tratos estilísticos, conseguindo dividir-se e ser com igual eficácia sujeito da ação e da emissão da mensagem."²³⁸

I bambini ci guardano (A culpa é dos pais) é então um marco. Ali De Sica "não se preocupa mais em mostrar ter aprendido bem um ofício, perde-se a mágica cameriniana e toda a experiência do real é vivida por meio dos olhos de um menino. A forte carga afetiva, a capacidade de colocar pela primeira vez a câmera na altura de uma criança, assumindo seu ponto de vista e juízo, assinalam também o primeiro e real momento de individuação de sua personalidade poética, que alcança uma nova forma graças à associação com Zavattini."²³⁹

Nascido em Luzzara, na Emiglia Romana, norte da Itália, em 1902, Cesare Zavattini formou-se em Direito em Parma, mas logo devotou-se a escrever. Em 1930, transferido a Milão, trabalhou para o editor Angelo Rizzoli. Quando Rizzoli se lançou a produzir filmes, quatro anos depois, Zavattini o seguiu, e a partir de 1936 escreveu seus primeiros roteiros. O encontro com De Sica, em 1939, foi narrado naquela mesma homenagem a ele feita pela televisão dos anos 1960. Ele olha para Zavattini, que o complementa no diálogo:²⁴⁰

- *Estava emocionado de encontrar o grande escritor que eu tanto admirava, autor de Parliamo tanto di me, um livro que saíra à época.*
 - *Eu disse a você: "Sente-se!" E você, um pouco embaraçado, se sentou...*
 - *... sobre um quadrinho recém-pintado...*
 - *... todo manchado de cores...*
 - *... e a imagem representada no quadrinho ficou impressa em minha memória. Eu girava (...) em Alassio, enquanto as primeiras tropas se dirigiam para a fronteira francesa. E assim teve início a guerra. Mandei que o pegassem em Boville Ernica. Enviei um caminhão ao local onde você havia se refugiado com sua família, porque tinha medo dos bombardeios em Roma. E você voltou com eles, me parece...*
 ... *à noite, sob algumas bombas. E na manhã seguinte começamos a trabalhar em La Porta del Cielo.*

²³⁸BRUNETTA, 2003, p. 97.

²³⁹Ibidem, p. 97.

²⁴⁰82 DVD *Ladrões de Bicicletas*. 2006, p. 97.

De Sica prossegue, na homenagem televisiva, dando uma ambientação do seu encontro artístico por meio de imagens reais do período. "O pós-guerra foi um espetáculo muito doloroso. Encenado pelos engraxates. Nasceu em nós o desejo de contar a verdade", ele explica. "Sem que soubéssemos, pensávamos no neo-realismo. Estávamos criando o neo-realismo. O Rossellini por um lado, eu e Zavattini por outro. Muitos dizem que o neo-realismo foi uma necessidade nossa de economizar, de gastar pouco. Não é verdade. Foi mesmo a necessidade de contar a verdade, de ter a coragem de contar a verdade. E de levar a câmera não para as velhas construções de Cinecittà, feitas de papel maché, mas para a vida, para a realidade."

E diz: "O neo-realismo é um cinema peculiar, é um modo de sentir. Injustamente, o próprio Chaplin e o próprio Clair colocam o nosso cinema em um plano de realidade, de verdade. Não, não é isso. É uma realidade alterada, uma transposição para o plano lírico, para o plano poético, para um plano elevado. Seria terrível se fosse a realidade, porque a realidade é crônica, e seria uma verdade banal."²⁴¹

Ou, conforme diria Zavattini: "Como deverão ser então os nossos filmes? Os nossos filmes não serão alegres nem tristes (...) Faremos filmes com qualquer conclusão desejada (...) Na expectativa desta grande idade de ouro, nós, homens de cinema, procuramos um denominador comum e podemos encontrá-lo na coragem de aceitar aquilo que somos, não o que desejamos ser."²⁴²

A realidade tem de tudo, ela não é o prato pronto, é o prato de que se pode ou não servir. Vamos escolher. Leveza, humanismo, humor? Nada mais verossímil do que a graça da situação. Mesmo *I bambini ci guardano* a tem. Nas cenas de praia, em que a mãe do protagonista mostra jamais ter-se desvencilhado da distração amorosa, os veranistas surgem como caricatos italianos médios do período, com seus calções de cintura alta e cinto, modos e bigodes de abutres pela conquista *buffa*. O espectador, em condição superior a essa indignidade, ri deles. Mas se os objetos do riso são maus, a princípio, eles têm uma desculpa. São as vítimas do seu papel.

No filme, um menino muito novo assiste ao dilema dos pais (em italiano, *I bambini ci guardano* quer dizer "os meninos olham para nós", ou nos observam) que se distanciam

²⁴¹82 DVD *Ladrões de Bicicletas*. 2006, p. 97.

²⁴²BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano 2 - dal 1945 ai giorni nostri*. Bari: Editori Laterza. 2004, p. 68)

porque a mãe tem um amante e, tensa, em uma Itália fortemente católica na qual o divórcio nem é considerado séria possibilidade (chegaria ao país apenas em dezembro de 1970) ou mesmo discutido no filme, ela reluta em abandonar a família, sob o olhar inquieto do filho de seis anos. Ele é uma criança, vê o que se passa, mas precisa se distrair, às vezes no parque, às vezes na praia, aqueles locais de imensa experimentação onde no entanto o amante se posta para interromper sua infância, ou liberdade.

Enquanto isso, o menino não dá escândalos, ele apenas observa, começa a compreender que sua idade lhe foi roubada, ele é mais que uma criança e jamais será um adulto - não um adulto, pelo menos, como o pai desentendido e emotivo. Onisciente, não age, ele presencia as etapas do abandono com tensa melancolia enquanto a câmera à altura do pequeno corpo um dia corre a seu lado na praia (o cineasta japonês Akira Kurosawa aproveitaria esta descoberta em *Juventude sem arrependimentos*, três anos depois, quando a câmera também correria espetacularmente ao lado da protagonista pelo matagal, que se agita a sua passagem).

O menino é a câmera. Em todos os filmes de Vittorio de Sica, em algum momento o olhar se faz direto de estremecer, e todos os personagens, os protagonistas, os antagonistas, são em alguma medida, ao olhar, meninos além de meninos, criaturas cuja sábia inocência poderá ser capaz de fundar um cinema, um país, um novo momento. Mesmo depois de todo o neo-realismo ter-se dado, quando filmou *O Jardim dos Finzi Contini*, naquele 1970 em uma Itália dividida pelo terror, De Sica mostrou o olhar do protagonista por trás do vidro esfumado, esse que dava para a sauna onde se colocava a mulher amada nua, diretamente a fitá-lo, o amante deitado a seu lado, também nu, mas de olhos fechados.

A dor do abandono é narrada por De Sica de modo a valorizar o olhar dos personagens, muitas vezes em primeiro plano, nos closes em que suas lágrimas são claras, a perturbação, intensa, o difícil dizer diferente do sentir, o inconformismo sempre quase quieto, mas anunciado. É do olhar que trata quase todo o seu cinema, porque seus personagens, de resto, nada parecem ter que seja realmente seu. Eles encenam a verdade, não são a verdade, esta que nunca se encontra. A verdade não está em ninguém, vive em todos como uma sombra de dúvida. São sombras claras aquelas de seu cinema. Há sempre luz e aproximações definidas para preencher o que o teatro fazia de sobra com as palavras. Estávamos em um tribunal e De Sica lutava por nós e olhava para nós.

Uma pena, embora aceitável, que este filme não tivesse representado o marco inicial do neo-realismo na cinematografia. Até porque muitos de seus cenários foram reais (a praia, por exemplo) e seus atores, amadores. É que *Roma Cidade Aberta*, lançado dois anos depois, em 1945, chegara com muito mais força, aquela genial invenção em torno da transparência de Roberto Rossellini, ele que dava ao neo-realismo o cenário merecido, o da fundação sobre as ruínas reais da guerra. De Sica sempre foi mais sensível, como lembrara Bazin, enquanto Rossellini entendia a urgência e sabia olhar as coisas diretamente, de maneira decisiva.

De Sica, contudo, tinha sua própria versão para o nascimento do neo-realismo. Enquanto não havia dinheiro para o cinema e era preciso enfrentar a desilusão no teatro das farsas, em peças como *Catene*, que ele encenara com Paolo Stoppa, ele foi convidado por jovens literatos a integrar a direção de uma pequena revista, a *Cinema Dolce*. A revista durou pouco porque um de seus diretores escreveu um texto no qual se manifestou contra os maiores expoentes políticos daquele período. Contudo, em números precedentes da publicação, houve a possibilidade de que cada um desses diretores escrevesse um artigo, acompanhado de material fotográfico, em que narrariam os filmes que teriam escrito e dirigido.

Escolhi uns personagens que haviam despertado a minha atenção e a minha piedade. Eram dois meninos de apelido Scimietta e Cappellone. Dois engraxates, que segui por vários dias, sem que eles se dessem conta da minha presença. Eles poliam os sapatos dos americanos na Via Vêneto, e regularmente andavam até Villa Borghese, onde alugavam um cavalo para galopar por uma hora pelo menos. Finalmente me apresentei e perguntei a Scimietta: 'O que você quer fazer da vida?' Me respondeu: 'Quero ser pastor.' A Cappellone perguntei: 'E você?' 'Quero ser dono de um haras.' Anos depois, encontrei Cappellone e ele era o garçom em um haras. Havia matado sua mãe, um fato que interessou à opinião pública: o fulano de nome Truzzolino disparou nos jardins de Piazza Vittorio em uma prostituta de nome Babbaini, a mãe de meu Cappellone. Este nome, Cappellone, lhe fora dado porque ele usava um grande chapéu (cappello) de soldado e uma manta pequena verde-oliva, sob a qual estava sempre e completamente nu. Scimietta recebeu seu apelido por ter o semblante simiesco.²⁴³

O artigo chamou a atenção de um jovem produtor que havia formado sociedade cinematográfica com capital do Vaticano, Paolo William Tamburella. No Teatro delle Arti, ele se apresentou a De Sica como interessado em produzir um filme sobre o drama dos engraxates. Deu-lhe duas ou três páginas de um argumento a partir da história para que o

²⁴³DE SICA, 2003, 90.

lesse, mas De Sica o refutou energicamente, solicitando ao produtor que entregasse a tarefa a Zavattini. Depois de alguns dias, o autor tinha escrito um conto de algumas páginas. De Sica se sentiu entusiasmado e eles distribuíram o roteiro a vários profissionais, porque, disse, os dois não queriam ser os únicos a usufruir da possibilidade de trabalhar no cinema. Os três roteiristas contribuintes foram Sergio Amidei (de *Roma Cidade Aberta*), Adolfo Franci e Marcello Pagliero.

De Sica andava por Roma atrás de meninos que pudessem interpretar os inúmeros papéis no filme. Passava uma manhã pela Via Francesco Crispi quando viu Roberto Rossellini sentado junto às grades de um portão. Perguntou-lhe: "O que você faz aqui?" Rossellini lhe respondeu: "Estou esperando uma senhora que deve me dar dinheiro para fazer um filme." Perguntou a De Sica: "E você, o que faz?" "Um filme sobre engraxates. E você?" "Um filme sobre um padre."

O filme sobre engraxates seria *Sciuscià*, de 1946, e aquele sobre o padre, *Roma Cidade Aberta*, de 1945. O movimento, o neo-realismo que se iniciava (segundo o crítico Gian Piero Brunetta, com dinheiro mínimo, foram feitos 26 filmes sob essa inspiração em 1945, e 45 filmes em 1946.)²⁴⁴ "Então eu lhe desejo toda a sorte, que você consiga o dinheiro com esta senhora", disse De Sica ao fim da conversa com Rossellini, ao que o colega respondeu: "Boa sorte pra você também!" Desde então, o cineasta disse ter desenvolvido uma grande admiração por Rossellini, que lhe daria possivelmente o melhor papel de sua carreira como ator, em *Generale della Rovere*, de 1959, um drama no qual De Sica interpreta um colaboracionista que se torna herói da resistência na Segunda Guerra. "Me agrada o homem, o senhor que ele é, e o artista. Nasceu assim, diante das grades de um portão, em uma rua de má fama, o neo-realismo italiano, sem qualquer mesa-redonda, sem programas, somente com um vivo desejo de contar a triste realidade de nossa pobre Itália, depois de um período de retórica, de mau gosto, de estupidez."²⁴⁵

Sciuscià dramatizava a história dos meninos que De Sica conhecera pela rua e sobre quem discorrera em seu artigo. Os atores principais do filme, Franco Interlenghi, que fez produtiva carreira no cinema por duas décadas, e Rinaldo Smordoni, que participou de filmes na infância, não eram atores, apenas meninos de baixo poder aquisitivo com as características que De Sica julgou perfeitas para representar aqueles engraxates. Inicialmente o filme se

²⁴⁴DVD *Sciuscià*.

²⁴⁵DE SICA, 2003, 90.

chamaria *Ragazzi* (Garotos), mas passou a *Sciuscìa*, que designava o modo como os engraxates reproduziam a palavra *shoeshine*, em inglês "engraxar sapatos". A palavra passou a designar, em italiano, a figura do menor de idade que polia os calçados dos soldados americanos. Fazia parte do pretendido por Zavattini "a coragem de aceitar aquilo que somos, não o que desejamos ser", observar a micro-história para desvelar lições maiores. "O homem está ali, diante de nós, e podemos olhá-lo em câmera lenta para verificar a concretude de cada minuto de sua presença".²⁴⁶ Ou, como declarou a Bazin: "Sou como um pintor que diante de uma campina se pergunta por que folhinha deve começar."²⁴⁷

Depois de *La Porta del Cielo*, de 1944, com *Sciuscìa* prossegue a observação da perspectiva infantil iniciada em *I bambini ci guardano*, mas o moralismo e a pesquisa psicológica que havia naquele filme são agora substituídos pela denúncia social. Novamente, De Sica se agacha até o plano de seus protagonistas. Os que vivem de engraxar, nem sempre com a retribuição justa e pronta por parte dos soldados americanos, são os escolhidos para narrar o momento histórico. Uma perspectiva não somente dada pelas palavras de Zavattini - o companheiro fiel, com quem 1 mais 1 era igual a 1, no dizer do historiador Gian Piero Brunetta, ou com quem De Sica exercia "um matrimônio em que não há divórcio", como afirmara o próprio diretor -, mas por seu exercício como cineasta.

Enquanto Zavattini encontra na guerra um empurrão que empreenderá sua fantasia, para De Sica os traumas do conflito acentuam sua natural disposição a observar o comportamento humano com lucidez e participação comprometida. "De Sica sabe colocar a câmera na altura de seus personagens, consegue carregar com forte intensidade emotiva todas as suas imagens, não mais mantendo a abordagem equidistante de Rossellini, procurando, isso sim, fazer-se ouvir em seu próprio envolvimento emotivo, na própria indignação de homem e cidadão."²⁴⁸ Entre os diretores daqueles anos, crê o historiador Brunetta, De Sica é o "menos interessado nas possibilidades linguísticas e expressivas da câmera", o mais tradicional e ao mesmo tempo o mais dotado de uma capacidade natural de ver e experimentar o estupor proporcionado pelo visível.

²⁴⁶BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano 2 - dal 1945 ai giorni nostri*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2010, p. 69.

²⁴⁷BAZIN, 2014, p. 345.

²⁴⁸BRUNETTA, 2003, p. 165.

Sua câmera tem um ritmo e um tempo fisiológicos ligado a seus personagens, a seu objeto narrado. E seus personagens deslocados, como aqueles de Kipling ou Salgari, renovam seu interesse narrativo, permitem-no voar no chão.

*Por que pescar aventuras extraordinárias quando aquilo que se passa sob nossos olhos e o que ocorre aos desprovidos entre nós é tão pleno de uma angústia real? A literatura descobriu em tempo essa dimensão moderna que pontualiza as mínimas coisas, os estados de ânimo considerados comuns demais. O cinema tem na câmera de filmar o meio mais conveniente para captá-la. A sua sensibilidade é dessa natureza, e eu mesmo entendo assim o tão debatido realismo. O qual não pode ser, a meu ver, um simples documento.*²⁴⁹

Na célebre sequência inicial de *Sciuscià*, os protagonistas Giuseppe e Pasquale experimentam a liberdade sobre os cavalos, e a câmera acompanha seu galope na contraluz. Os dois meninos têm a expressão esfuziante, eles sorriem. O prazer de mover-se, que lhes é negado socialmente, por meio dos cavalos se libera. Antes que a possibilidade de experimentar o sublime lhes seja roubada, os dois perguntam a uma velha cartomante, essa que se verá obrigados a enganar, se pode tirar as cartas para eles. Ela retruca que são muito pequenos para ler as cartas. "Mas os pequenos não têm futuro?", eles lhe perguntam. O futuro será a prisão, onde irão parar por conta do desprezo social e da própria família de um deles. Depois de terem sido obrigados a trapacear, a mãe de Pasquale lhe nega o direito de dizer diante do juiz que seu irmão mais velho, um marginal fichado, os levou ao pequeno crime.

A prisão os engana no início, eles estão otimistas, vão sair de lá melhores se não delatarem, e precisam se atar às relações que lhes serão fatalmente prejudiciais. Um retrato da prisão na sua essência, as brigas entre gangues ocorrem sem que De Sica sonorize as pancadas, só os gritos dos meninos. O roubo de comida, o agrado aos delatores, a situação em que são colocados os presos, a brigar entre si, e apesar de sua imaturidade, de sua inocência, sem poder contar com ninguém, descrevem claramente a supressão das identidades individuais promovida pelo cárcere. Tão bem descrita, a prisão deste filme será citada por Rossellini em *Generale della Rovere*, que então terá o próprio De Sica como um dos presos (e o peso desta simbologia, naquele ano de 1959 em que Rossellini e De Sica conheciam o fim da proposta neo-realista, e em que o próprio De Sica vivia de ver seus projetos derrocados, não deve passar despercebida).

²⁴⁹MOSCATI, 2003, p. 71.

O diretor explica a impiedosa realidade com ação. Em uma sequência memorável de *Sciuscià*, depois de negociada liberalidade, os meninos estão autorizados a assistir a um filme no pátio da prisão. Quando a luz apaga, alguns deles ensaiam a fuga. Não os dois protagonistas, eles estão diante da tela. A sessão começa pelo cinejornal, e as primeiras notícias são as da guerra, do avanço irresistível das forças de Mussolini. Enquanto os meninos fugitivos sobem devagar os degraus da escada, os disparos de bala começam na projeção. "O mar!", grita alegre um garoto doente ao ver o movimentar de tropas na praia. O modo de metaforizar a liberdade representada pelo oceano, adequando-a ao modelo bélico, é de grande precisão. Talvez nada mais fosse necessário para reafirmar a impossibilidade de um futuro, mas o roteiro quer, além da poética, do dizer indireto, também exercer a clareza.

Um dos dois protagonistas, Pasquale (Franco Interlenghi), mais velho que o amigo Giuseppe (Rinaldo Smordoni), e que ao contrário dele é órfão, tendo habitado sozinho um elevador de um prédio na Via Lombarda, sentencia ironicamente sobre a prisão: "Aqui eles nos alimentam, eles nos abrigam, eles nos dão roupa, eles até nos dão diversão. O que mais podemos querer? É o paraíso!" Isto foi uma ironia, mas ela é escassa no filme. De Sica e Zavattini concordam em que é preciso deixar a ação correr sem comentários. E mais algo é dito de maneira indireta, com iluminação clara: *a comédia liberta*. A rebelião pega fogo durante a exibição de um filme cômico. A polícia se dá conta de que precisa encontrar os fugitivos e acende a luz, o que anula a imagem da projeção. Começam a pancadaria, a correria que atingirá o menino doente e o incêndio quando a sessão acaba. As trevas que se seguem ao fim do cinema, outra metáfora visível.

O neo-realismo é, assim, pregado à imanência, mas De Sica e Zavattini sempre querem mais, o aprendido pelo cinema anterior, pelo teatro do passado, a riqueza da metáfora literária. Sem especular razões psicológicas, desenhadas no entanto no rosto expressivo dos personagens, eles mostram o que existe com o auxílio dessas figuras da linguagem. O que existe é o pior dos mundos, já se sabe que é um acreditar sem esperanças, mas isto precisa ser reforçado com simbologia cinematográfica. Ela prossegue o passo em *Ladrões de Bicicletas*, o clássico de De Sica, de 1948, um filme seco se comparado a toda a intensidade fílmica anterior.

O projeto seguinte começou depois que Vittorio de Sica ganhou a atenção por *Sciuscià*, vencedor de um Oscar honorário como prova do "triunfo do espírito criativo sobre a adversidade". O filme foi um fracasso na Itália, como seria usual em relação às obras do diretor, essencialmente mal compreendidas, como revela esta crítica de Orio Vergani: "Mas

não poderiam, os quatro roteiristas e o diretor, ter encontrado, como motivo central da aventura, um pretexto mais plausível que aquele da paixão desenfreada de dois rapazes pelo cavalo branco? A vida desgraçada dos dois protagonistas de *Sciuscìa* não comove, porque não comove o motivo...²⁵⁰

O filme foi vendido por valor baixo à Europa e à América, apenas para que o produtor Tamburella, morto um pouco depois da estreia, recuperasse os 12 milhões de liras gastos em sua produção. Na França se deu bem e nos Estados Unidos, onde fora comprado por 4 milhões de liras, rendeu 1 milhão de dólares, um sucesso para a época. De Sica lembra de ter visto um casal com três filhos indignado diante do cartaz que informava sobre a estreia em Roma: “Um filme italiano!”, exclamou o operário pai de família, e recuou.

Giuseppe Amato lhe propôs parcerias, mas De Sica não gostou de suas propostas de roteiro. Foi Zavattini quem chamou a atenção para um livro de Luigi Bartolini cujo título era *Ladrões de Bicicletas* (*Ladri di Biciclette*). Ele propunha retirar o tom picaresco da ficção publicada em 1946 e adaptá-la ao cinema, acrescentando-lhe o tom "humano". Mas De Sica não ofereceu a história a Amato, certo de que ele queria apenas enredos de paixão, amor ou violência. E nenhum produtor italiano se interessou pela história.

Um dia, chegou-lhe uma carta do norte-americano David O. Selznick, que havia lido o roteiro e se movido a filmá-lo. De Sica diz ter pensado: "Finalmente um produtor inteligente entendeu a validade e a profunda humanidade daquele argumento, que ao narrar uma história simples, linear _ como aquela de um operário que procura sua bicicleta roubada e se faz acompanhar do filho por um dia inteiro para reencontrá-la, não consegue, rouba à sua volta outra bicicleta e é surpreendido, capturado, e por piedade do filho que chora desesperadamente o deixam andar _ , repito, uma história simples, reunia em torno desses dois pequenos personagens a dor do mundo, a solidão, o egoísmo de todos."²⁵¹

Mais tarde, Selznick escreveu-lhe dizendo que o personagem do pai deveria ser interpretado por Cary Grant. De Sica ficou atônito. Não porque não gostasse de Cary Grant, mas porque o julgava totalmente inadequado ao papel de operário italiano. O crítico Bazin observa o despropósito: "Cary Grant, com efeito, é excelente nesse tipo de papel, mas fica claro que

²⁵⁰MOSCATI, 2003, p. 95.

²⁵¹DE SICA, 2003, p. 97.

aqui não se trata precisamente de desempenhar um papel, e sim de surpimir essa ideia. O operário tinha que ser a um só tempo tão perfeito, anônimo e objetivo quanto sua bicicleta.²⁵²

Ousou dizer ao grande produtor que, se exigia um ator americano, preferia Henry Fonda, pelo menos o mais simples e sincero entre eles. Mas com Fonda não havia nada a fazer. Bilheteria zero. De Sica não cedeu a Selznick e foi a outros produtores. Na Inglaterra procurou Alexander Korda e Gabriel Pascal, e Pascal o recebeu depois de alguma espera. O diretor lhe contou a história por uma hora, Pascal se convenceu. Ele lhe daria 12 milhões de liras, o mesmo valor que, segundo pesquisara, fora gasto em *Sciuscià*. Mas De Sica disse que, mesmo renunciando a seus direitos, não conseguiria, dois anos depois, fazer um filme com a mesma quantia. E saiu para pesquisar outras possibilidades. Em Paris, onde *Sciuscià* fora bem-sucedido, só aceitavam distribuí-lo. De Sica voltou a Roma e procurou um amigo, Sarazani, que por sua vez indicou alguém de seu círculo, o Conde Cicogna. O diretor falou ainda com seu advogado Ercole Graziadei, que ofereceu financiar outra parte. Eles dividiram os custos ao meio e a produção teve início.

Começou a busca por atores. Centenas de meninos se apresentaram acompanhados de suas mães e pais. Mas eles não correspondiam ao tipo, um até chegou a cantar uma melodia patriótica. Nada a fazer, portanto. O pai de um deles, contudo, parecia ser o tipo ideal. Chamava-se Lamberto Maggioriani, um rosto que interessaria a De Sica pela força emotiva, "os olhos assustados e bons". O diretor o contratou, não sem antes fazê-lo prometer que voltaria a seu posto de operário na Breda Meccanica, em Brescia, quando o filme terminasse. Ele tirou uma licença de dois meses e deu sua palavra de honra de que não deixaria de trabalhar na fábrica, embora tivesse sido demitido depois, tentado uma carreira sem sucesso e regressado a De Sica, que lhe daria dinheiro para montar uma sapataria.

O diretor continuava a testar crianças para *Ladrões de Bicicletas* quando chegou uma jornalista para entrevistá-lo. Lianella Carell piscava os olhos grandes e brilhantes, e ele percebeu que ali estava sua atriz para o papel da mãe. E agora restava o menino, mas as filmagens começariam sem ele. De Sica filmava a sequência em que os pais, desesperados pelo roubo da bicicleta, vão à procura de um amigo comunista que poderia ajudá-los durante os ensaios de sua comédia musical, na locação que representava a sede da célula do partido. A seu lado, enquanto filmava, um menino entre os curiosos respirava ofegante, como se,

²⁵²BAZIN, 2014, p. 323.

acometido de problemas na adenoide, tivesse corrido bastante para chegar até o set. Tinha o rosto engraçado, um nariz empinado, os olhos redondos, acinzentados e amarelados. Com a voz anasalada ele lhe disse chamar-se Enzo Stajola. De Sica o segurou nos braços com medo que fugisse.

Dois dias depois, ao ver o copião dessas filmagens, o Conde procurou o diretor porque se sentia inconformado. De Sica não o avisara de que faria um filme comunista. O pai até mesmo frequentava a célula do partido... "Conde, veja, o pai operário é um comunista, mas que importam suas ideias políticas se vamos narrar a incomunicabilidade entre os homens, o egoísmo de todos, a falta absoluta de solidariedade humana nas condições de miséria moral e material a que a guerra nos reduziu?", argumentou De Sica. O Conde avaliou a situação e disse que poderiam continuar, não sem antes adverti-lo: "Então está bem, mas não me faça ter aborrecimentos com o governo!"²⁵³

O filme não agradou ao público italiano, mas à crítica, que lhe deu seis prêmios Nastro d'Argento. O governo do país também virou as costas para a trama, mas o Centro Católico Cinematográfico, não. Isto porque os católicos entenderam, em uma sequência na qual o pai adentra a missa à procura de um homem que poderia levá-lo ao ladrão de sua bicicleta, uma sátira aos católicos laicos. Eram pessoas que davam mostras de sua fé distribuindo o sopão aos pobres e fazendo sua barba e cabelo, como se sentissem prontos a ganhar as indulgências de Deus para seus pecados. Mas, na Itália de então, havia católicos contra isso.

Naquele 1948, o filme estreou em Paris, e De Sica se perguntava se os franceses entenderiam características e sentimentos tão italianos. À espera da projeção, viu um operário atravessando a rua com o filho no colo, e se tranquilizou. O cineasta Jacques Becker organizou uma sessão na sala Pleyel com nomes ilustres, convicto de que o filme os agradaria. Agradou, e De Sica se sentiu petrificado, conteve o choro, não queria ser "napolitano demais". O escritor André Gide, que passava pela sala, disse-lhe: "Amanhã mando ao seu hotel um livro meu com dedicatória." O diretor René Clair desceu as escadas até onde De Sica estava e o abraçou soluçando. Os atores Madeline Renaud e Jean-Louis Barrault, todos os diretores franceses, de Jean Renoir a Becker e Jean Delannoy, os críticos importantes do país lhe estenderam a mão. E das galerias milhares gritaram "Bravo!" Depois da França, as homenagens em um teatro do

²⁵³DE SICA, 2003, p. 103.

Brooklyn, em Nova York, e um jantar em que os cantores lhe ofereciam melodias. E em seguida o Oscar de melhor filme estrangeiro, o prêmio do British Film Institute.

Para Bazin, trata-se de uma história popular e até mesmo populista, ao descrever um incidente na vida de um operário. Nada de extraordinário lhe acontece, nenhum fato de grandeza que mude o rumo da história. "Vemos que não há nem material para um *fait divers*: toda essa história não merecia duas linhas na rubrica dos cachorros atropelados."²⁵⁴ Então jovem roteirista chamada a integrar o time, Suso Cecchi d'Amico lembra-se que, em pesquisa por Roma, ela e os demais escritores encontraram uma cartomante como aquela do filme, que ouvia histórias terríveis de seus clientes, sobre doenças terminais e falências, e lhes dava conselhos. A cartomante não compreendia que um dos roteiristas, apresentado a ela como cliente, a consultasse sobre o que fazer após terem lhe roubado a bicicleta, um drama tão menor.²⁵⁵

"Devemos evitar a confusão com a tragédia realista do tipo da de Prévert ou de James Cain, onde o *fait divers* inicial é, na verdade, uma verdadeira máquina infernal deixada pelos deuses entre as pedras da estrada", diz Bazin. "O evento não possui nele mesmo qualquer força dramática própria. Ele só ganha sentido em função da conjuntura social (e não psicológica ou estética) da vítima. Não passaria de um infortúnio banal sem o espectro do desemprego na sociedade italiana de 1948."²⁵⁶ Do mesmo modo, a escolha da bicicleta como objeto-chave da trama é característica de costumes urbanos dos italianos. Amadurece-se a bicicleta que o De Sica ator usara em *Gli uomini, che mascalzoni...* Ela não é mais um primeiro e ousado passo para que o homem italiano alcance o bonde que leva a história, a história de amor. Em *Ladrões de Bicicletas*, retrocedemos à desesperança, a bicicleta encena a distopia no pós-guerra. Os transportes públicos, qualquer possibilidade de mover-se socialmente, tudo parece excessivamente caro para o italiano comum. Nada de sonhos ou projetos.

Curioso como, tendo publicado sua crítica em 1949, na revista *Esprit*, Bazin coincida com o Conde Cicogna na apreciação de ser aquele, além de "pura obra-prima", um "filme comunista". É "o melhor filme comunista em dez anos", ele diz.²⁵⁷ Sua clara tese – segundo ele a vê, a de que, para resistir, os pobres devem roubar-se uns aos outros – nunca se vê apresentada como tal no filme. Ela é apenas demonstrada por meio de elementos narrativos

²⁵⁴BAZIN, 2014, p. 316.

²⁵⁵DVD *Ladrões de bicicletas*, 2006.

²⁵⁶BAZIN, op. cit, p. 316.

²⁵⁷Ibidem, p. 316.

que se somam, sugerindo o caráter accidental da história. "De Sica se limita a nos *mostrar* que o operário *pode* não encontrar sua bicicleta e que por isso vai sem dúvida ficar novamente desempregado."²⁵⁸

Embora Bazin goste de demonstrar o caráter accidental dos fatos, nem sempre o filme os considera assim. Por exemplo, quando chove, filho e pai têm de interromper momentaneamente a caça ao ladrão e se abrigar no local onde estão alguns padres. Mas estes são austríacos e conversam em alemão, uma língua a mais para que os dois não entendam. É um recurso para que De Sica aprofunde a ideia de solidão, incomunicabilidade, isolamento dos dois, não apenas uma parada eventual à espera do fim da chuva.

O diretor deixava fluir os acontecimentos de modo a assemelhá-los à sucessão das banalidades cotidianas, mas esperava que aquelas ocorrências se prolongassem na experiência do espectador. *Ladrões de Bicicletas*, como outras de suas obras, precisariam ser menos filmes e mais realidades. Que o roteiro e a edição caminhassem ritmadamente até a obtenção deste resultado.

O cineasta norte-americano Woody Allen crê que se trata do filme italiano supremo e um dos maiores mundiais. "Quando você o vê, parece simples e feito sem qualquer esforço. Quero dizer, o que poderia ser mais simples? Um cara tem uma bicicleta que é necessária a sua sobrevivência, ela é roubada e ele vai a sua procura, acompanhado do filho. A relação do menino com o pai era em parte raivosa, em parte desesperada afeição. (...) Não era necessário pensar em nada, só assistir aos personagens em sua situação de perplexidade. É um filme sem defeitos. Qualquer parte dele funciona perfeitamente."²⁵⁹

O filho Manuel de Sica, que com ele trabalharia em seu penúltimo filme, *Una Breve Vacanza* (1973), conta um episódio ilustrativo. Em uma sequência, a atriz Florinda Bolkan entra em um pátio onde se reúnem alguns médicos e se põe a falar com eles. A cena termina em primeiro plano e Manuel, responsável pelo som do filme, decide naquele momento abaixar o som das falas ao fundo para que seja realçada a conversa principal, a seguir uma convenção técnica. Mas De Sica não quer. "Argumentei que não seria possível entender o que diziam os protagonistas em voz baixa e ele me retrucou: 'Manuel, basta, não façamos cinematografia'.

²⁵⁸BAZIN, op. cit, p. 317.

²⁵⁹ITZKOFF, Dave. *That's amore: Italy as muse _ Woody Allen on Italian Movies and To Rome With Love*. Reportagem publicada em 15 de junho de 2012 no site do jornal *The New York Times*, www.nytimes.com/2012/06/17/movies/woody-allen-on-italian-movies-and-to-rome-with-love.html?_r=1&smid=fb-share.

Este seria um título para o cinema de De Sica." Contudo, dito isto, conforme lembra Manuel, o último filme que seu pai viu na vida foi *Ben Hur*, de 1959, no qual William Wyler mostra um príncipe judeu sedento de vingança após um romano o fazer escravo. Contra a perfeição da técnica ou por ela? Naquele último momento, entre rever *Umberto D* e *Ben Hur*, ele aparentemente abraçou a cinematografia.²⁶⁰

A tese de *Ladrões de Bicicletas*, prossegue Bazin, filme cujo roteiro, a seu ver, goza de "habilidade diabólica", eclipsa-se atrás de uma realidade social perfeitamente objetiva, "mas esta passa, por sua vez, para o plano de fundo do drama moral e psicológico que, por si só, bastaria para justificar o filme". Um drama moral e psicológico especialmente encenado entre pai e filho.²⁶¹ Tudo isto feito segundo o que André Gide e sobretudo Martin Du Gard dizem da prosa romanesca, "que ela deve tender para a transparência mais neutra possível".²⁶² "*Ladrões de bicicletas* é um dos primeiros exemplos de cinema puro. Não há mais atores, não há mais história, não há mais *mise-en-scène*, vale dizer, enfim, na ilusão estética perfeita da realidade: há mais cinema."²⁶³

No final deste filme, o menino chora pelo pai, que em desespero tentara roubar outra bicicleta, e consegue sua liberdade. O recurso foi apontado como sentimental à época, mas o tempo provou sua validade por pelo menos uma razão. É o filho quem cuida do velho pai, sua "testemunha íntima", como quer Bazin. O menino o ama, embora reconheça seu despreparo para a vida, sua impotência, imaturidade, um menino muito semelhante àquele do filme de De Sica de 1943. É ele, o novo, quem precisa armar-se com sentimento, e assim o fará com sucesso para salvar o velho, ao contrário do que ocorrera em *I bambini ci guardano*, quando o cinema dava adeus a velhas crenças, mortas como o pai do filme, não passíveis de salvação nem mesmo pelas emoções positivas e nostálgicas.

Quantas Itália's houve do início da guerra àquele sofrido período posterior? E quantos cinemas? A admiração que a criança tem pelo pai é plenamente sentimental, uma vez que racionalmente ela quase nunca se prova. E não é só encenada neste momento, embora se misture a sua percepção do despreparo paterno. Quando o filho o recrimina no início do filme, por não se ter dado conta de um dano na bicicleta ao resgatá-la do penhor, ele chama sua

²⁶⁰DVD *Sciuscià*, 2006.

²⁶¹BAZIN, op. cit, p. 319.

²⁶²Ibidem, p. 324.

²⁶³Ibidem, p. 326.

atenção para a imperfeição do que ele vê, mas o pai não está em condição de ouvi-lo, ele em verdade não cresceu.

No momento em que escrevia sua análise, Bazin vivia a mudança do cinema no calor da hora, era ele próprio o "filho" a dar adeus a um "pai" cinematográfico sobre quem, contudo, atribuía validade. O crítico não enxerga a história do cinema italiano dentro da armação interior de *Ladrões de Bicicletas*. Não vê o menino diferente do pai, não o situa capaz de enxergar e corrigir os rumos paternos, não destaca sua onisciência. Ele apenas se reconhece em um plano de identidade com o que é velho. E então diz, ao justificar que seria indigno detectar uma concessão à sensibilidade do público naquele final:

*Se De Sica oferece tal satisfação aos espectadores, é porque ela faz parte da lógica do drama. A aventura marcará uma etapa decisiva nas relações entre o pai e o filho, algo como a puberdade. O homem até então era um deus para o filho; as relações deles estavam sob o signo da admiração. Elas foram comprometidas pelo gesto do pai. As lágrimas que eles derramam enquanto caminham lado a lado, os braços pendentes são o desespero de um paraíso perdido. A criança, porém, retorna ao pai através de sua degradação, agora ela o amará como um homem, com sua vergonha. A mão que escorrega na sua mão não é sinal de perdão, nem de consolo pueril, e sim o gesto mais grave que pode marcar a relação entre pai e filho: o gesto que os torna iguais.*²⁶⁴

Ou, outra hipótese _ na presunção de que Bazin, sem o destacar, houvesse acreditado na presença analítica da cinematografia italiana dentro do filme quando viu pai e filho "iguais"_, talvez aquele cinema nascente pudesse ter-se credenciado à altura de ser "igual" a um outro passado que não aquele preso às amarras fascistas. Um passado "igual" ao de Camerini, encenado entre o cinema mudo e a palavra muda. *Ladrões de Bicicleta* abriga um instante do humor que virá na continuidade do neo-realismo em uma sequência que prediz, com eficiência, a encenação da linguagem baixa dentro do filme.

Fora o próprio De Sica quem, naquela sua primeira viagem de navio para a América do Sul, envolvera-se sexualmente com a mulher do administrador da companhia teatral de Tatiana Pavlova, exatamente no decorrer das aulas que ela lhe deu para que "aperfeiçoasse" seu italiano na direção correta (a do norte). Ele bem sabia quanto fazia rir, e amargamente, falar de um jeito diferente e, por esta mesma razão, ser tido como uma caricatura do aceitável em

²⁶⁴BAZIN, op. cit, p. 320 e 321.

sociedade. Ele conhecia o sentimento da exclusão e não resistiria a provar o sarcasmo contra a fera linguística setentrional que dominava.

Na sequência de *Ladrões de Bicicletas* em que o casal de protagonistas vai à célula do partido, seu objetivo é encontrar aquele homem corpulento que, eles esperam, os ajudará a achar a bicicleta roubada. Mas, para que possa falar com ele, o casal aguardará que o amigo saia do palco, lá onde seus companheiros comunistas ensaiam uma comédia. Os dois se postam diante dele e assistem ao ensaio que corre. No palco, o amigo do casal é adestrado pelo diretor, mais velho, irritadiço e frágil, a pronunciar sua fala de uma maneira "correta", sem a acentuação napolitana. O diretor o faz dizer algumas vezes a palavra com a pronúncia que considera adequada. Enquanto olha para o casal aflito, o ator repete o que o outro manda, mas de mau humor (ele pode mais, até fisicamente, que o diretor). Sempre voltará a falar "errado", e depois de algumas tentativas deixará o palco, rumo a socorrer os amigos.

É uma sequência engraçada, bem construída por aquele que conhecera desde seu interior o timing musical do teatro de revista. Foi a primeira sequência de *Ladrões de Bicicletas* filmada por De Sica, como se disse. E era para onde o filme também apontava, para a crítica inevitável e fundada no humor crítico que se seguiria à verdade neo-realista. Ainda que o personagem fadado à comédia fosse obrigado a corrigir sua indesejável pronúncia para que pudesse atuar, neste filme ele ainda conseguiria dar a volta por cima. Porque era bem maior, física e moralmente, do que aquele pequeno ser que a ele se impunha, e não se via rebaixado por ninguém. Nos filmes da *commedia all'italiana*, contudo, os protagonistas, diminuídos pela monstruosidade que deixarão colar a seu caráter, não exercerão o mesmo orgulho diante de quem manda neles em outros palcos. E será exatamente por compreender o que a *commedia* significava que o humanista De Sica, um de seus anunciadores, a deixará passar.

2.7. A realidade não é só isso que se vê.

"Como será o próximo filme de De Sica? O Oscar talvez saiba, mas não vai nos dizer", brincava o narrador de um cinedocumentário ao mostrar os bastidores da premiação de *Ladrões de Bicicletas*.²⁶⁵ O filme seguinte de De Sica realmente aprontaria uma surpresa de fazer corar estatuetas. Porque haveria nele e em Zavattini, artistas de tão sério propósito, a

²⁶⁵DVD *Ladrões de Bicicletas*. 2006.

vontade quieta de exercitar a fábula sobre a qual pesava o tom bem-humorado, e eles talvez tivessem se julgado livres, dado o fôlego de sua empreitada anterior, para voar bem alto, ainda que sobre o terreno inicialmente desbravado e conhecido.

Era De Sica um diretor que, no dizer de Gian Piero Brunetta, além de levar as pessoas encontradas pela rua a realizar atuações memoráveis e irrepetíveis no cinema, também se mostrava capaz de transformar “aventurosa e dramática” uma história de aparência insignificante. O central é que ela discorresse sobre os deserdados, como ele faz em todos os seus filmes, nesses que, segundo observa o crítico Giancarlo Governi, “não há ideologia, seus personagens são todos solitários e derrotados, e eles não encontram conforto nem em uma fé nem mesmo na solidariedade humana: nada mais parecem ter, exceto a solidariedade do autor”.²⁶⁶

Em *Milagre em Milão*, De Sica entra no território da fábula, deixando planar a imaginação zavattiana e pesquisando, como diz Gian Piero Brunetta, uma via de saída para os afunilamentos da realidade. O apólogo, rico de referências ao cinema de René Clair e à pintura de George Grosz e de Marc Chagall, mostra “a impossibilidade para os pobres, mas também para as grandes massas populares italianas, de ver realizados, em breve período, os sonhos de uma distribuição mais equânime de riqueza, e o faz com uma escritura visual, um ritmo e uma leveza inéditos. ‘Nos basta um pouco de terra para viver e morrer’, diz o refrão do hino dos mendigos, mas nem mesmo isso lhes é concedido, tanto que toda a comunidade é obrigada a deixar o lugar que ocupa, em um mágico cabo de vassoura, para um país onde ‘bom-dia queira dizer verdadeiramente bom-dia’. O final do filme é a denúncia de uma derrota histórica, mas também um ato de esperança”. Com *Milagre em Milão*, Zavattini em particular reivindica o poder da imaginação e da utopia com uma fabulação que de qualquer modo não se atrela aos cânones neo-realistas e, “nestes anos em que sobre o realismo se aplicam sempre mais cânones e modelos ideológicos, o seu é um exemplo excepcional e centrífugo condenado e em grande parte recusado”.²⁶⁷

Milagre em Milão foi como umas férias que Zavattini e eu tiramos neste período de cinema social, neo-realista. Era um tributo que eu devia à obra de Zavattini, após a colaboração que ele havia me prestado em Sciuscià e Ladrões de Bicicletas. Eu quis fazer um filme a partir de seus famosos romances e escolhi Milagre em Milão, cujo título original era I poveri disturbano (Os pobres atrapalham). É uma

²⁶⁶GILI, Jean A. *Le Cinéma Italien*. Paris: Éditions de La Martinière, Paris, 2011, p. 132.

²⁶⁷BRUNETTA, 2003, p. 166.

*fábula moderna, um filme que me trouxe muita satisfação. Nele sai totalmente do tipo de cinema de caráter social, humano. Era uma fábula*²⁶⁸

Era também uma tentativa cômica, a única feita dentro do espectro do neo-realismo estrito. E que talvez não tivesse funcionado assim, como suspeita o diretor Mario Monicelli, para quem o movimento jamais teve êxito na comédia. De Sica talvez nem mesmo ousasse dizer que tentava despertar o riso naquele momento em que a denúncia social caminhava pela via única da representação programática e triste. O neo-realismo a que De Sica e companheiros dera início corria então, para algo de seu espanto, como um caminhão de verdades asseguradas a carregar adeptos pela estrada, um veículo cheio de princípios sisudos, um modelo cada vez mais adotado pelas bordas, como se necessitasse, para prosseguir, de rigidez bíblica e adequação a um cânone que o diretor, como um inaugurador da corrente, nem mesmo poderia reconhecer.

Este filme de 1951 seria uma tentativa de ampliação de suas ideias, um corte reflexivo. E o acolhimento à ousadia revelou-se frio, como considerou o ator Paolo Stoppa, que nele atua: "... estou convencido que *Milagre em Milão* foi um dos mais bonitos filmes feitos em todo o mundo. Teve só um pequeno defeito, saiu cedo demais. O talento de De Sica, como o talento de todos os artistas importantes, está à frente de seu tempo."

²⁶⁹

Decerto não haveria como a nova obra fugir da realidade, a realidade se faz na obra em si. Era preciso pensar além do que se entendia. O real está em todas as coisas, também naquelas que nem tão facilmente se vê. O escritor colombiano Gabriel García Márquez dizia ter sido esse o filme a despertá-lo para essa outra possibilidade de realismo, ele que fora a Roma estudar roteiro para cinema em Cinecittà e conhecera Zavattini nos anos 1950.²⁷⁰ Então seria possível fazer assim, mostrar a realidade como cada um a via? O escritor uruguaio Mario Benedetti, no ensaio *García Márquez o la Vigilia dentro del Sueño*, de 1967²⁷¹, procurou cercar esse estranho senso de realismo.

A realidade vive nas coisas, conforme prega o cigano Melquíades em *Cem Anos de Solidão*, mas "as coisas têm vida própria", ele analisa, e tudo é questão de despertar sua *anima*. As coisas, como o relógio do coronel em *Ninguém escreve ao coronel*, ou o clarinete de Pastor,

²⁶⁸DVD *Ladrões de Bicicletas*. 2006.

²⁶⁹DVD *Ladrões de Bicicletas*. 2006.

²⁷⁰PAVAM, Rosane. Nós que nos amávamos tanto, *Carta Capital*, nº 797, São Paulo, 30 de abril de 2014, p. 71.

²⁷¹BENEDETTI, Mario. *El Ejercicio del Criterio - Crítica literaria 1950 - 1970*. Cidade do México: Editorial Nueva Imagen, Cidade do México, 1981.

em *A má hora*, são coisas, por certo, mas muito mais que elas, "instâncias de vida, dados da consciência, censuras ou socorros dinâmicos, quase sempre testemunhas implacáveis". Por certo, à realidade literal corresponde uma outra, mais funda, abismal, que serve para outorgar um sentido definitivo à primeira e mentirosa versão que geralmente as aparências propõem. É preciso despertar as coisas, como os seres e seus fantasmas. E, para fazer isto, diz Benedetti, Márquez propõe a vigília dentro do sonho, este que talvez se deva empreender com uma porção de coragem, "porque a verdade é que nunca se está tão só como no sonho".

Vale para seu filme como para sua disposição de fazer cinema a ideia de que o sonho deve ser expresso, sempre e mais, por meio de seus olhos de artista, sempre tão humanos para os seres e as coisas. De Sica tinha isto como mote, era impossível voltar atrás nessa incansável vigília humanista, uma marca que lhe parecia própria, como os demais diretores teriam tido as suas, especialmente aqueles com o comprometimento da autoria. Pode-se entender isto melhor por meio de um quadro cômico do grupo inglês Monty Python em que os olhos de um dado diretor, sua marca, em verdade estão expressos em seus dentes.²⁷² Durante um programa de televisão, o diretor de incisivos até o peito, e que só pode beber água do copo por meio de um canudo, concede entrevista a um apresentador de tevê. Sua figura deslocada ganha compreensão quando trechos de seus filmes passam no estúdio, ele os explica e o apresentador começa a rir. O diretor não entende a risada, indigna-se, porque nada vê de estranho na projeção. Mas o fato é que todos os personagens de seus filmes têm dentes iguais aos dele.

Ainda mais por ter sido um grande ator, todos os personagens de De Sica ganhavam sua marca interpretativa, os escandalosos dentes de Monty Python impressos em cada atuação. "A técnica de De Sica consistia em fazer os atores o imitarem. Sofia Loren o imitava. Uma vez De Sica deitou-se com Marcello Mastroianni para lhe mostrar como ela deveria fazer determinada cena com ele."²⁷³ No fim da vida, talvez entristecido por tantas impossibilidades de realizar filmes, De Sica se dissesse até mesmo mais um professor de interpretação que um diretor.

O fato é que, do mesmo modo como o Bruno de *Ladrões de Bicicleta* repete De Sica em suas maneiras, qualquer personagem do cineasta se concretizava pelo carinho que ele lhes dispensava. Era um diretor, ademais, a atuar *sotto voce*, concentrado ao filmar, e em seu set

²⁷²DVD *Monty Python's Flying Circus - A Segunda Série Completa*, Sony Pictures, 2008.

²⁷³DVD *Sciuscià*, 2006.

não havia barulho, desde o seu primeiro filme. "Quem fosse habituado a considerar o cineasta aquele indivíduo que se agita por um nada, procuraria em vão pelo diretor de *Rose scarlatte*. Parecia que a câmera e as luzes estavam ali por acaso, que as pessoas a quem se concediam tarefas na realização do filme se encontrassem naquele luxuoso salão para conversar juntas."²⁷⁴

O silêncio, contudo, frequentemente contém a intensidade. Para que Rinaldo Smordani escorresse lágrimas em *Sciuscià*, conta o ator, ele lhe pedira para imaginar a mãe morta, e para que Enzo Stajola se debulhasse de idêntica forma, como mostra o documentário *Vittorio de Sica: Assim é a Vida*²⁷⁵, ele lhe dera um pequeno tapa no rosto, para depois oferecer balas ao menino pela atuação, enquanto Stajola lhe perguntaria, sorrindo, se atuara bem. "O que *Milagre em Milão* e *Ladrões de Bicicletas* têm em comum, apesar de suas divergências mais aparentes que reais (seria fácil demais enumerar), é a afeição inesgotável que o autor tem por seus personagens."²⁷⁶

O título do filme, que inicialmente era o mesmo do livro, *I poveri disturbano*, foi tema de controvérsia. O produtor queria *Totò il buono, Totó, o bom*, por temer problemas ao evocar uma ironia rebelde. Zavattini e De Sica rejeitaram a proposta e decidiram-se por *Milagre em Milão*. Uma das razões para que o filme não tivesse estourado nas bilheterias, acreditava De Sica, era que seu título confundia o espectador, que teria entendido a obra, na primeira hora, como religiosa. "Mas era uma tentativa de levar o estilo neo-realista a todas as formas de espetáculo, da comédia burguesa à comédia musical e à fábula. Não queríamos que o neo-realismo se tornasse uma fórmula, queríamos adaptar o estilo a todo gênero de espetáculo."²⁷⁷ Ele não esperava este nível de incompreensão crítica a seu intento. Leu o artigo de um teórico de cinema, Guido Aristarco, que falava em "involução". Mas, em todo o mundo, o sucesso apareceu logo, ao contrário do que parecia ocorrer com frequência a seus filmes na Itália.

O filme começa quando a velha Lolota encontra um bebê abandonado que chora em sua horta. Ela o acolhe sem pensar duas vezes, muito feliz e abençoada. Recolhe-o à casa e conforme ele cresce mostra-lhe a vida sempre da melhor forma e perspectiva, com incansável otimismo. O menino, Totó, cresce e um dia deixa extravasar o leite que ferve pelo chão do casebre. Ela então larga as compras que fizera, nem pensa em lhe passar um pito, agacha-se e começa a

²⁷⁴Anônimo, *De Sica Regista*, na revista *Cinema*, fevereiro de 1940. In MOSCATI, 2003, p. 127.

²⁷⁵DVD *Ladrões de Bicicletas*, 2006

²⁷⁶BAZIN, 2014, p. 339.

²⁷⁷DE SICA, 2004, p. 107.

desenhar um mapa no chão, como se o leite derramado traçasse um rio natural. Totó vive feliz com Lolota, inconsciente do mal no mundo, quando um dia ela morre. Ele é o único a acompanhar a carruagem com o esquife, vai atrás dele a pé. Sai do orfanato adulto, na Milão fria, e cumprimenta todo mundo, o que causa estranheza em todos, quando não a irritação dos passantes rumo a seu escritório. Tem sua maleta roubada por um velho que passa necessidades, e decide dar-lhe a maleta, ficando apenas com o que está dentro dela. O velho o compensa levando-o até onde mora, um casebre onde há outros, para que ele tenha onde dormir.

Logo o ambiente daquele entorno cresce, e Totó se vê em acampamento num terreno abandonado, a construir um país de coisas e sentidos ao lado de pessoas deserdadas, em uma Macondo diminuta antes que a Macondo de Márquez existisse. Segue-se uma construção de ruas e barracos e praças com o mínimo possível na favela dos sonhos, onde uma estátua quebrada de mulher pode virar mesmo a mulher disputada. Totó lidera o ânimo de todos esses clowns de fábula, recusa-se a que sofram, é capaz de agachar-se diante do homem complexado por sua altura, para que ele não mais a estranhe.

Um dia, ao procurar água no terreno, os deserdados encontram petróleo, e sua vida deixa de ser a de tantas cordialidades. O dono do terreno então se lembra de ter uma propriedade e vem com a polícia tirá-los de lá, mas Totó tem um recurso extraordinário, o poder que lhe dá Lolota, cujo rosto está impresso nas nuvens gigantes, de satisfazer imediatamente o desejo de todos. Totó faz a polícia correr e depois terá trabalho incansável para atender a gana de todas as gentes. Elas querem mais coisas. Por exemplo, um homem negro deseja se tornar branco para estar autorizado a amar uma mulher branca, enquanto a mulher branca, apaixonada por ele e sem conhecer o pedido do amante, vai se transformar em negra. Correm mais de suas bênçãos, tantos acúmulos, e há até mesmo um mendigo que cobra para que os companheiros assistam ao pôr-do-sol, preço que Totó, sem pestanjar, aceita pagar junto com os outros, em nome de que todos sejam felizes.

De Sica é Totó, De Sica é sua velha mãe Lolota, isto fica claro sem medidas, até que comecem a aparecer as intrigas, o avaro que se vê conquistado pelo dono do terreno para desfazer o movimento e a própria comunidade a que ele pertence, em troca de umas moedas. Chega o dia em que Totó, desfeito de seu poder por anjos de maldade, só terá como caminho aquele mesmo das nuvens, pelas quais viajará com todos os seus companheiros rumo a um lugar onde possam ter ao menos um lugar onde viver e onde não seja estranho que todos se

deem bom-dia. Como em todos os filmes de De Sica deste período, *I bambini* quanto em *Sciuscià* ou *Ladrões e Umberto D.*, este acaba com o enigmático ponto de fuga à frente, o protagonista diante de um largo, às vezes terrível e insolúvel caminho a percorrer.

"Só podemos considerar *Milagre em Milão* a tradução, no plano de onirismo cinematográfico e através do simbolismo social da Itália contemporânea, do bom coração de Vittorio de Sica", escreve Bazin para o *France-Observateur* um ano após o lançamento do filme, em 1952. "Assim ficaria explicado o que há de aparentemente esquisito e inorgânico nesse filme estranho, cujas soluções de continuidade dramática e indiferença a qualquer lógica narrativa dificilmente poderiam ser compreendidas de outro modo."²⁷⁸

Bazin escreve que naquele "hoje, a não ser De Sica, ninguém pode reclamar a herança de Chaplin". Sua presença modifica o filme, influencia seu estilo. "Um Chaplin concentra sobre si mesmo, em si mesmo, a irradiação de sua ternura, e isso faz com que a crueldade nem sempre esteja excluída de seu universo; muito pelo contrário, ela tem, com o amor, uma relação necessária e dialética, como podemos observar em *Monsieur Verdoux*. Carlitos é a própria bondade projetada no mundo. Ele está pronto para amar tudo, mas o mundo nem sempre lhe responde. Em compensação, parece que De Sica diretor difunde em seus atores o amor potencial que possui como ator. Chaplin também escolhe seus atores com cuidado, mas é sabido que ele sempre o faz em relação a si mesmo, e para dar mais luz a seu personagem. A humanidade é encontrada em De Sica, mas universalmente repartida. De Sica tem o dom de comunicar uma intensidade de presença humana, uma graça desconcertante do rosto e do gesto que, em sua singularidade, testemunham irreversivelmente em favor do homem. Antonio Ricci (*Ladrões de Bicicleta*), Totó (*Milagre em Milão*) e Umberto D, por mais afastados que estejam fisicamente de Chaplin e de De Sica, nos fazem contudo pensar neles."²⁷⁹

2.8. Um filme para desafiar as leis do cinema.

Em Hollywood para desenvolver com Howard Hughes um projeto que jamais se concretizaria, Vittorio de Sica viu-se em uma sessão particular de apresentação do filme *Umberto D*, que se seguiria em 1952 a *Milagre em Milão*. O novo filme fora ainda mais

²⁷⁸BAZIN, 2014, p. 341.

²⁷⁹Ibidem, p. 342-343.

rejeitado que seus anteriores na Itália, apenas sete dias em cartaz, boicotado apesar das salas lotadas, e os produtores organizavam sessões no estrangeiro para que o interesse por ele não morresse. À sessão especial compareceu Charles Chaplin, entre outros célebres nomes da cena cinematográfica, como o produtor Sam Goldwyn.

O filme transcorreu em silêncio absoluto e, depois da projeção, os aplausos foram entusiasmados, seguidos de congratulações. Somente Chaplin permaneceria sentado em sua poltrona, quieto, o que causaria em De Sica "um sutil mal-estar, uma espécie de pânico", conforme o diretor italiano escreveria dias depois à esposa Maria. Algum tempo após o fim da projeção ele se deu conta de que Chaplin vinha a seu encontro, abrindo os braços, os olhos bem abertos, olhos que choravam. "Chorava feito um bezerro", escreveu De Sica, dizendo: "Grande, De Sica, um grande filme"²⁸⁰.

Entusiasmado em demasia com tais palavras, a ponto de as encenar à família por muitas ocasiões dali para frente, ele decidiu se alongar na conversa com o mestre. Contou-lhe que preparava um filme a partir de um conto do roteirista Ben Hecht intitulado *Milagre sob a chuva* (Miracolo sotto la pioggia). Era a história de um casal jovem e simples que pouco a pouco fazia uma descoberta: a felicidade não estava na aquisição de uma geladeira, de uma enceradeira elétrica ou de uma casinha com jardim. Chaplin ouviu tudo educadamente, como se aquiescesse. Mas ficou escrito em seus olhos, tão emotivos antes, que a história daqueles pobres não lhe parecia verossímil.

Contudo, talvez De Sica se aproximasse de Chaplin em outros momentos além deste. *Umberto D* evocava a produção chapliniana a partir do final dos anos 1940, aquela de *Monsieur Verdoux* (1947). É de imaginar que, tanto quanto a terrível tragédia que encerra, *Umberto D* pudesse ter-se realizado como comédia, naqueles moldes das melancolias do humor chapliniano. O personagem central da trama, um velho mal-humorado de que ninguém exatamente é capaz de gostar, exceto seu cão e a empregada da pensão onde mora, vive abandonado pelo mundo, recusado socialmente, sem que o filme informe a exata razão. Um rejeitado que a certa altura do filme exerce os modos chaplinianos e faz seu cachorro pedir esmola com o chapéu na boca.

O não explicar de motivos para o isolamento torna a sua dor, aos olhos do espectador, ainda mais aguda. Seu caráter exclusivo o distancia de todos à volta, todos os que na Itália, como

²⁸⁰ MOSCATI, 2003, p. 140.

ele, enfrentam de outro modo a escassez de recursos, a aposentadoria de baixo valor, a infâmia da invisibilidade. A forma como *Umberto D* afronta a miséria _ o comportamento amargo _ nem de longe é a de todos os italianos, embora ele experimente a ausência de solidariedade no pós-guerra como qualquer um.

Zavattini escreveu o roteiro para De Sica como uma surpresa, uma vez que no título *Umberto D* está contido o nome do pai do diretor. Teria sido uma maneira de retribuir o presente que lhe dera De Sica ao filmar sua fábula em *Milagre em Milão*. O cineasta se sentiria engrandecido com a possibilidade de filmar o roteiro e faria *Umberto D* de modo a estender o tempo neo-realista até o infortúnio e o suspense. O diretor espanhol Luis Buñuel fez notar certa vez o quanto era incomum para o cinema comercial de então que os personagens no filme de De Sica se alongassem em determinados momentos. "Em *Umberto D*, uma servente, durante uma bobina inteira, ou seja, por dez minutos, cumpre umas ações que pouco tempo atrás seriam consideradas indignas da tela. Nós a vemos entrar na cozinha, acender o fogo, colocar a panela, jogar várias vezes uma jarra d'água sobre um exército de formigas que avançam em fila indiana na direção dos pratos, colocar o termômetro em um velho que sente febre... Malgrado a trivialidade destas situações, aquelas manobras se seguem com interesse e até mesmo com suspense."²⁸¹

O diretor filmava de modo a quase não ser necessário editar os eventos, arranjá-los, concebê-los segundo a técnica cinematográfica. A vida precisava passar e as coisas, ganhar significado por seu sentido, ainda que pregadas à imanência. Era o aperfeiçoamento para quem sabia filmar na rua, com pessoas vislumbradas ao acaso, tornadas grandes profissionais da atuação apenas porque ele as conduziria.

O protagonista de *Umberto D* foi encontrado pela assistente de De Sica, Luisa Alessandri. Ela viu o sexagenário caminhar muito ligeiro e expedito pela Piazza della Minerva, como se tivesse 20 anos. Era Carlo Battisti, um professor de glotologia que fazia o estudo comparado de línguas na universidade. Ele nada sabia de cinema e não conhecia De Sica. Quando a assistente o encontrou, saía de uma reunião com o presidente do conselho do governo italiano, Alcide de Gasperi, durante a qual lhe mostrara os resultados de exames na Universidade de Roma, embora atuasse em Florença. De Sica foi conhecê-lo na universidade. Viu somente nele seu personagem. Pediu-lhe que em um teste diante das câmeras dissesse a frase: "Vá a

²⁸¹ MOSCATI, 2003, p. 103.

senhora ao dormitório público, não eu". Ao final da cena, deveria sair por uma porta, mas retornou emocionado para onde estava a câmera, apoiando-se nas cadeiras. Ele pediria licença de dois meses na Universidade de Florença para filmar.

Faltava aquela que atuaria lado a lado de Battisti no filme. Um rosto para representar a empregada amável, que De Sica queria "dramático e ao mesmo tempo cômico".²⁸² Em um cinema de Áquila, fazia um teste com trezentas jovens, algumas belas, outras maquiadas em excesso, mas sem "aquela característica que eu exigia de grotesco". Atrás de uma coluna, vestida de preto, porque sua mãe morreria, estava Maria Pia Casilio, que depois seguiu no cinema. Ela viera acompanhar uma amiga no teste. Tinha o rosto redondo, os dois olhos esplêndidos, negros e grandes. Com algum empenho, De Sica afastou dos produtores o veto à desconhecida.

O cineasta diz ter feito o filme com ânimo sereno, infatigável em dias e dias, o mais desperto depois das filmagens entre os seus colaboradores, disposto na manhã seguinte a girar com mais entusiasmo. Ao fim, tinha a sensação clara de ter feito seu melhor filme.

Ele alternava as cenas duras com alguma leveza, especialmente fundada nos ensinamentos cômicos, como naquela sequência encenada no hospital católico a que Umberto fora para livrar-se da pressão de sua senhoria e para ter onde dormir e o que comer. Lá, o paciente ao lado de seu leito, interpretado por um ator de máscara cômica por excelência, Memmo Carotenuto, o ensina a fingir interesse pelo terço católico, de modo a que a enfermeira, uma freira, aceite prolongar sua estada no hospital. A trapaça bem-humorada o ajuda a permanecer abrigado. Durante todo o filme, seu pequeno cachorro, o infatigável acompanhante Flike, também proporciona a visão de encantamento e alívio entre as tensões, especialmente na pensão de onde querem expulsar Umberto a todo custo, ele que tem o aluguel vencido.

A vocação do filme à comédia fria parece ser, em momentos como esses, muito evidentes, embora De Sica não tivesse fincado seus pés nela. Talvez por se ver impossibilitado de usar toda a sua expertise cômica para representar situação tão grave, talvez inconsciente de que a comédia, enquanto esclarece, pode também cativar de forma sublime o público a uma causa crítica.

²⁸²DE SICA, 2004, p. 111.

Quando *Umberto D* saiu, seu produtor, Angelo Rizzoli, disse de imediato que De Sica o traía com aquele personagem do velho "odioso", responsável por transformar o filme em desastre. De Sica sempre tivera muitos problemas para convencer homens como Rizzoli da validade de seus projetos. Alguns anos depois, até mesmo diria: "Não posso nunca estar satisfeito com o que fiz como ator e diretor. Aquilo que tem valor para mim permaneceu em mim. Os produtores não conseguem ver qualquer poesia nos sentimentos humanos. Sou inquieto, incomodado. Gostaria de reconquistar a minha independência, a minha separação dos mercadores de película."²⁸³

Contudo, no caso específico de *Umberto D*, talvez Rizzoli o rejeitasse por uma outra razão. Giulio Andreotti, então subsecretário de Espetáculos (ele exerceria a função entre maio de 1947 e julho de 1953) no governo de Alcide De Gasperi, faz publicar em 28 de fevereiro de 1952, em um semanário do partido Democracia Cristã intitulado *Libertas*, um artigo que se tornaria famoso.²⁸⁴

Se o mundo for induzido a acreditar - erroneamente - que a Itália do filme Umberto D seja a Itália da primeira metade do século XX, De Sica terá prestado um péssimo serviço à Pátria, que é também a Pátria de Dom Bosco, de Forlanini e de uma legislação social desenvolvida.

Que ao avaliar um filme se devam ter presentes essencialmente os cânones da arte e da técnica, é para nós uma norma que não se deveria nem mesmo discutir. E nós em particular temos sido sempre contrários às limitações mais ou menos críticas da "política" no campo cinematográfico (...)

É contudo indiscutível que quando uma Nação produz, em qualidade e quantidade, tanto para atrair em todo o mundo a atenção seja dos especialistas seja da larga massa do público espectador, a produção cinematográfica (nas suas expressões mais qualificadas) tenha de assumir uma importância em relação aos valores nacionais que a obrigue a integrar os supracitados cânones com alguma consideração, ou, se quiserem, com alguma preocupação em acréscimo.

Isto explica por que em uma revista de natureza tipicamente política nós nos ocupamos hoje do último filme de De Sica, que narra a história triste de um aposentado. (...) Ninguém se escandalize. Não pedimos realmente que De Sica inspire suas produções nos ensinamentos de Don Sturzo ou nas histórias do Partido Popular (...) Pedimos apenas a um homem de cultura que atenda a sua responsabilidade social, que não se limite a descrever os vícios e as

²⁸³DE SICA, 2004, p. 25.

²⁸⁴BALDI, Alfredo. *Schermi proibiti - la censura in Italia, 1947-1988*. Veneza: Biblioteca di Bianco & Nero, 2002, p. 7 e 8.

misérias de uma geração, mas que ajude a superá-los. A missão imprescindível dos doutos é o ensinamento. De Sica mostra claramente - e quem poderia condená-lo? - que não considera o atual como o melhor entre os possíveis ordenamentos terrenos, sobrecarregado que se encontra de contrastes violentos, de desigualdades amedrontadoras, de explosões de ódio e falsidades. (...)

Consideremos, assim, o aposentado Umberto D. Ele se move em um mundo no qual falta completamente um princípio qualquer, se não de religião, ao menos de solidariedade humana. O Estado dá a seu antigo servidor um tratamento econômico insuficiente para pagar a modesta habitação, e que o faz procurar na Assistência Pública uma refeição que o velho, além disso generosamente, divide com seu velho cão. (...) De Sica quis pintar uma praga social e fez isso com valente maestria, mas nada nos mostra no filme que dê o mínimo ensinamento útil capaz de trazer um amanhã menos frio que aquele ambiente a circundar as multidões, quantos em silêncio se consomem, sofrem e morrem. (...) Era, de resto, o dom divino de um sugestivo raio de sol que fazia sorrir a gente deserdada no precedente filme de De Sica, feito em meio aos mendigos de Milão. Que não desagrade a De Sica se nós o imploramos para não esquecer jamais desse mínimo empenho na direção de um otimismo são e construtivo, que ajude verdadeiramente a humanidade a esperar e caminhar. Parece-nos que o papel mundial de nosso diretor, merecidamente conquistado, nos dê o direito de exigi-lo e, a ele, o dever de perseguir-lo.

Trata-se, como se vê, de uma forma sutil de pressão, exercitada com a relevância de quem detém o poder, sobre um autor que, não obstante os indiscutíveis méritos artísticos, se viu atribuído de culpa ao pintar um retrato negativo e pessimista da sociedade italiana, retrato este que Andreotti nem mesmo negou no artigo. De Sica percebe o perigo embutido nessas afirmações e, a poucos dias de distância, responde indiretamente ao subsecretário com uma entrevista, publicada no número 84 da revista *Cinema*, de abril de 1952, na qual afirma, com o tom obsequioso a transparecer velada ironia, que a censura desenvolve uma "função útil" e que em seu país é exercitada com "sabedoria e moderação".

São quatro os cortes determinados ao filme pelo departamento de Andreotti, mantidos em uma segunda revisão censória, em 1967²⁸⁵:

1 - A cena em que o protagonista Ferrari, que caminha junto a outro aposentado, diz-lhe: "Me aumentou o aluguel, aquela...!!", e o interlocutor responde: "Ah, mas estamos entre homens, diga, diga mesmo! Puta, puta!"

²⁸⁵BALDI, 2002, p. 7 e 8.

2 - A sequência em que a empregada Maria, ao revelar ao senhor Ferrari que está grávida, não sabe responder exatamente quem é o pai, e lhe diz: "Creio que é aquele de Nápoles...", ao que ele comenta: "Mas como assim, crê?" E ela: "Eles dizem que não é!"

3 - A empregada Maria visita o aposentado Ferrari no hospital. Ele lhe pergunta se o pai "é aquele ali", que se posta à distância, fora de campo. Maria responde que não pode jurar, mas que acredita ser. Ferrari então lhe diz que quando sair do hospital falará com os dois e dará um jeito no problema.

4 - Dois homens, no hospital, falam ao lado de um doente que dorme: "Então, me pediu quatro mil liras, logo a mim, que lhe dei o repolho!" Ao que o interlocutor responde: "Fez bem!"

O episódio mais célebre a envolver a censura aos filmes italianos - esta que tem longa data de procedência, desde o nascimento das peças mudas, e que seguiria exercida por toda a gestão da Democracia Cristã, em um longo e obscuro período após o fim da guerra - teria justamente de haver ocorrido com um artista devotado à verdade. Seu filme foi esquecido porque, por pressão de Andreotti, a Itália não o pôde ver. Em Cannes, no ano seguinte, após a exibição de *Umberto D*, a mulher do primeiro-ministro francês Georges Bidault disse a um amigo de De Sica que o júri do festival de cinema havia decidido por unanimidade consagrar o filme, mas que "ordens superiores de Roma" tinham estabelecido que a premiação deveria ser feita a *Due soldi di speranza*, de Renato Castellani.²⁸⁶

*Em torno de Umberto D se organiza uma conspiração de silêncio, uma reticência amuada e ferrenha que faz com que as próprias coisas boas que se pôde escrever parecem condenar o filme a uma estima sem eco, enquanto uma espécie de rabugice surda, de desprezo (inconfesso devido ao passado glorioso dos autores), anima secretamente a hostilidade de mais de um crítico. Não haverá sequer uma polêmica Umberto D.*²⁸⁷

E no entanto, para Bazin, trata-se de um dos mais revolucionários e mais corajosos filmes não somente do cinema italiano como também da produção europeia naqueles últimos dois anos (o crítico escreve ao *France-Observateur* em 1952), "uma pura obra-prima que a história do cinema certamente consagrará". Bazin crê que aquilo a decepcionar os espectadores naquela

²⁸⁶DE SICA, 2004, p. 112.

²⁸⁷BAZIN, 2014, p. 349.

ficção é o abandono que ela pratica de todas as referências ao espetáculo cinematográfico tradicional. A sucessão de fatos relatados por De Sica não responde a uma condição de crescendo dramático. "Que relação causal estabelecer entre uma angina benigna que Umberto D vai tratar no hospital, o fato de ser despejado pela proprietária e sua ideia de suicídio?", pergunta o crítico²⁸⁸.

Ademais, a sina de Umberto D não entenece ninguém. Quando ele faz notar que precisa de alguma coisa, não há simpatia na direção de atendê-lo. O filme mostra aquela classe média "em sua miséria secreta, seu egoísmo e falta de solidariedade". E o herói avança passo a passo para a solidão. "A pessoa mais próxima dele, a única que lhe tem algum carinho eficaz, é a jovem empregada da proprietária, mas sua gentileza e boa vontade não podem prevalecer diante de suas próprias preocupações de futura mãe solteira. Do lado dessa única amizade, só há também motivo de desespero."²⁸⁹

Ao citar a prodigiosa sequência da empregada na cozinha, admirada por Buñuel, Bazin diz que ela comprova o intento de Zavattini e De Sica em anular o sentido da elipse, a "arte da elipse à qual o cinema parece estar fadado". E conclui lembrando o que o roteirista lhe confessara, que seu sonho seria fazer um filme contínuo com noventa minutos da vida de um homem em que nada aconteceria. O cinema passaria então a contar a vida em seu ritmo, a ação sem as consequências narrativas do cinema tradicional. "Para ele, isso é o neo-realismo."²⁹⁰

Do neo-realismo, então, descerá o poderoso fio da *commedia all'italiana*, esta a utilizar sem culpa (antes, com determinação) a figura da monstruosidade pequeno-burguesa herdeira desse pós-guerra, e que se estenderá até a grande avacalhação decorrente do boom econômico. O truque descoberto pela *commedia*, o do humor crítico, frio, que não teme a intensidade, revelou-se mais eficaz junto ao público, acompanhou-o no desvelamento de um estado de coisas. E o riso agregou simpatia à causa, provocando no espectador uma identificação mais imediata. Ao praticar um cinema popular e acessível, aqueles diretores que se seguiram a De Sica puderam desnudar o italiano médio em muitos filmes bem-sucedidos financeiramente, um sucesso comercial que talvez tivesse impedido a crítica de ver na *commedia* até mesmo um movimento cinematográfico, que dirá relevante.

²⁸⁸BAZIN, 2014, p. 350.

²⁸⁹Ibidem, p. 351.

²⁹⁰Ibidem, p. 352.

2.9. Contentar-se com o riso.

Seguiu-se a *Umberto D* uma laboriosa feitura de filmes nos quais, como ator, De Sica usualmente repetiu o tipo napolitano que exercitara na vida e nos palcos no início da carreira. Não raramente, a partir daí, ele interpretaria em obras alheias um grisalho espertalhão ou iludido, sempre, contudo, humanizado, no fundo um perdedor. Era um ator excelente, com *timing* à perfeição, voz clara, e enchia do afeto que naturalmente lhe pertencia o desenho de todos os seus leves vilões.

Seria o surrupião de malas a chefiar uma família de ladrões em *Que pena seja uma canalha*, de Alessandro Blasetti, em 1954, ou o advogado de retórica empolada, inconsistente com seu mísero saber das leis, como em *Bígamo à Força*, de Luciano Emmer, de 1956, ambos ao lado de um Marcello Mastroianni cuja face ingênua é espremida até a última e divertida gota. Como ator, De Sica compactuava com a ideia de que os tipos italianos, mesmo maus, não poderiam ser no fundo nada além de bons, engraçados porque unidos pela inevitabilidade de nascimento, por sua origem napolitana. Sua maldade, se assim lhes pudesse ser atribuída, pareceria apenas circunstancial ao que a sociedade demandava, nada tão grave assim.

Houve Nápoles em todas as direções nos seus filmes posteriores, enquanto ele aguardava, sempre com renovada esperança, que o tirassem do lugar incômodo sob o imenso sol da interpretação. Em uma ocasião nos anos 1970 lhe perguntaram como conciliava esses dois ofícios, os de diretor e intérprete, e o que entre essas duas coisas preferia ser. “Como concilio? Bem, quando o diretor me concede um período de descanso, faço um filme como ator. A atividade que prefiro é a de diretor. Depois de trinta anos de carreira, estou um pouco cansado de ser ator. Além disso, não posso mais. Não posso ser o ator elegante, sorridente e sentimental de antigamente. Tenho cabelos brancos e a própria idade não me permite mais. Mas gosto, isto sim, do papel de diretor.”²⁹¹

Talvez ele não pudesse estar tão certo disso, porque em outra ocasião naquele período, para encerrar a homenagem televisiva que lhe faziam em uma sala de cinema, disse diante das câmeras:

²⁹¹DVD *Ladrões de Bicicleta*, 2006.

*Não agradei a algumas pessoas, porque teriam preferido que eu continuasse a desempenhar a função de diretor engajado, com minhas ideias humanas, sociais, morais, estéticas. Mas ser ator foi sempre uma necessidade para mim. É uma necessidade instintiva que sempre tive desde jovem. De resto é um fenômeno humano, porque o fenômeno do carnaval tem a ver com todos. Todos têm a necessidade, uma vez por ano, de se mascarar, de se desdobrar. E foi isso que me aconteceu. Fui diretor porque precisava exprimir este meu pequeno mundo interior. Permitam que eu o chame também de mundo poético. E assim consegui evadir. Muitos me elogiaram, como fizeram vocês todos, que esta noite tiveram a bondade de me honrar com sua presença neste cinema. Se tenho algum mérito, é o de sempre ter conhecido os meus limites. Fiz o que sentia que poderia fazer e quero continuar a fazer. Só tenho o desejo de ser o que fui e o que sou. É uma aspiração despreziosa, dirão vocês, mas eu sou um burguês. Um burguês como tantos. Boa noite.*²⁹²

Contudo, ao dirigir comédias, Vittorio de Sica se preocupava em fazê-lo na medida de seu humanismo. Suas obras eram de fácil entendimento, os personagens vinham delineados em um contexto que destacava o humorismo implícito na sociedade italiana. Ele não se dispunha a devastá-la, embora se desse o direito de exercer a crítica, apelando às consciências, ainda esperançoso de que estas fossem plenas. Nos anos 1960, os filmes cômicos representariam sua oportunidade de retornar à direção após o fracasso de *Umberto D*. Não haveria naquele momento muitos profissionais capazes de atingir um estado próximo da perfeição ao encenar o gênero. Com Alessandro Blasetti e Mario Camerini, De Sica habitava a casa dos grandes, sabia ressaltar a graça com perfeito ritmo.

“Depois de anos de frenética atividade como ator e de alternância na direção, o diretor reencontra o prazer e a força de conduzir ele próprio uma história, primeiro com *La Ciociara* (1960, do romance de Alberto Moravia), depois com uma série de filmes de episódios com Sofia Loren (*A rifa*, em *Boccaccio 70*, 1962, *Ieri Ogi Domani*, em 1963, e *Matrimonio all’Italiana*, 1964). Em 1961, lança *O Juízo Universal*, que recupera com um pouco mais de cinismo, maldade e desencanto, próprios ao boom econômico, o espírito de *Milagre em Milão*.” Na série de filmes que faz com Sofia Loren e outros atores, destacam-se seus dons como diretor, “a facilidade com que põe sua câmera a serviço da ação e dos intérpretes, sem jamais fazer com que sua presença seja visível, o prazer de narrar fazendo com que seus

²⁹²Ibidem.

atores se movam no espaço, comprimindo ou liberando sua potência dramática, a energia física e a carga sensual”.²⁹³

Quão único será fazer um cinema grande assim? De Sica não duvidava dominar um metiê sem muitos seguidores. "O cinema, este nosso cinema ou arte cinematográfica, como é considerado cada vez mais, oculta em realidade um grande equívoco. É fácil, aparenta ser fácil. Seduz e lisongeia as pessoas de formação cultural e espiritual a mais diversa e sumária. Faz-se facilmente como um jogo. Em aparência..."²⁹⁴

Para o historiador Brunetta, nessa fase o carisma e a capacidade de fabular de De Sica ainda produzem efeitos visíveis sobre todo o território da comédia. Somente depois de ter reencontrado a veia artística e a felicidade narrativa, ao contrário do que fizeram outros mestres, vê "dissipar o talento e a energia criativa" ao servir como artesão para outros diretores. Ele não modifica o próprio estilo, não acompanha os tempos, encerrado em uma espécie de tenda criativa, e para Brunetta “perde as qualidades que o tinham guiado desde o início”.²⁹⁵

Em sua fase de retomada, ainda houve tempo, contudo, de provar a acidez. Usou cenários e estúdios, despreocupado aparentemente da norma neo-realista. E seus atores em maioria foram ultraprofissionais, esses que ele conduziria com determinação, acertando o tom de suas interpretações a partir da própria voz e dos gestos que eram seus. Em pelo menos dois momentos, ao se servir da comicidade sugerida pela língua napolitana e seus tipos, atingiu com serenidade o problema dos desterrados. Aprofundou essa crítica em filmes aparentados à *commedia*, que desenharam personagens engrandecidos de humanidade dentro das contradições e dos contratempos.

Um exemplo é *Ieri, Oggi, Domani* (Ontem, Hoje, Amanhã), de 1963, que lhe deu novamente um Oscar, o de melhor filme estrangeiro. Sofia Loren e Mastroianni encenam os italianos em três episódios não relacionados entre si. Em *Adelina*, escrito pelo dramaturgo e ator Eduardo de Filippo, um casal napolitano, que usa elementos da fala local, precisa que a mulher esteja sempre grávida porque, assim, o governo não poderá permitir o despejo da família. Os dois deixaram de pagar o aluguel faz um bom tempo, e continuarão a nada pagar, porque suas rendas serão insuficientes para sustentá-los e aos filhos, que não param de chegar. Ela é

²⁹³BRUNETTA, 2003, p. 269.

²⁹⁴DE SICA, 2004, p. 79.

²⁹⁵BRUNETTA, Op. Cit., p. 269.

vendedora ambulante e ele não trabalha desde terminado o serviço militar. Por tornar a bela mulher sempre grávida, o marido se orgulha e está sempre a dizer "Presente!" Mas, depois de três anos desse ofício, e ademais sem dinheiro para comer qualquer coisa além de sopa de feijão de modo a se sustentar fisicamente, ele dá mostras de que não mais comparecerá.

É então que a comunidade napolitana, ambientada neste filme em um cenário hollywoodiano, reportará a *Ladrões de Bicicletas*, no momento daquele filme em que o protagonista procurava seu objeto roubado entre os habitantes do bairro, e eles se uniam para impedi-lo. Vista a partir de dentro, a comunidade também se move agora, mas em defesa de sua causa interna, para que não seja executado o despejo de uma família, sempre ajudando o casal no que é possível, por exemplo, ao retirar os móveis e objetos da casa minutos antes que o oficial de justiça chegue. A prisão de Adelina não será evitada, seu marido se sentirá ofendido porque o encarceramento afinal se dará por conta de uma "falha" em sua virilidade, uma bela confusão com canção napolitana ocorrerá até que a situação se resolva, melhor dizendo, se arremede como sempre.

No episódio *Anna*, com roteiro de Cesare Zavattini a partir da novela *Troppo ricca* (Rica demais), de Alberto Moravia, Sofia Loren é uma milionária entediada. A burguesa diz que deseja pôr fim à vida de afazeres sociais enquanto dirige o carro pela estrada, também ocupado por seu amante, interpretado por Marcello Mastroianni. Ela manifesta não mais suportar o marido, e o novo amor procura consolá-la. Mas alguma coisa sugere que ela age por afetação.

Se deseja despir-se da fortuna e dos privilégios por esta paixão, como assegura, por que age pela estrada como alguém inconsciente de sua condição de cidadã, sempre a bater no carro dos outros, ofendendo quem é mais cuidadoso do que ela, dona de um Rolls Royce? A trilha sonora do carro, um jazz sofisticado que evolui para a bossa nova, reforça a impressão de um paraíso impróprio. O carro bate mais uma vez em razão da imprudência da motorista, mas desta vez começa a pegar fogo e ela se desespera. Não usa seu casaco de peles para apagar o incêndio. Para isso ela se servirá da jaqueta do amante pé-rapado. E é aí que começa então a evidenciar a sua monstruosidade, que no entanto, no filme, não é idêntica à de todos, como ocorre na *commedia*, e apenas pertence a ela, à moda das farsas em que se gargalha do rico para de alguma forma destruí-lo. No final, o amante largado na estrada será desenhado como um homem bom, vítima da amante inconsequente e vil.

No terceiro episódio, *Mara*, o mais conhecido entre os três por encenar, sem concluir, um strip-tease da protagonista, Sofia Loren encara a prostituta que tem por amante um mimado funcionário público de família rica, interpretado por Mastroianni. Ele sempre tentará que fiquem a sós ("Você é um jardim, Mara! Infelizmente, quando amo, suo!"), mas Mara terá antes de tudo um problema a resolver. Um jovem padre se postará ao lado de sua casa e, ao descobri-la com pouca roupa e modos de prostituta alegre, naturalmente provocante, decidirá largar a batina por ela. Sua avó, interpretada pela veterana atriz cômica Tina Picca, roga à prostituta que deixe o neto em paz, e ela promete que o fará. A situação de comédia se aprofunda quando, mesmo na condição de pecadora, ela tenta fazê-lo entender a importância do ofício, e vai até uma loja de artigos religiosos com ele, para presenteá-lo. Não à toa o episódio acaba quando Sofia e Marcello oram juntos.

Il boom, de 1963, caminha nesta direção do desvelamento, e De Sica até mesmo escolherá um protagonista identificado com a nova comédia para protagonizá-lo. O ator é Alberto Sordi, que antes ele conduzira, na condição de produtor e consultor, dentro da comédia cinematográfica *Mamma mia, che impressione!*, dirigida por Roberto Savarese em 1951. É um filme que a história subestima (talvez por ter sido protagonizado por um ícone da comédia fria), com o tônus trágico favorecido pelo roteiro de Cesare Zavattini.

Ali, Sordi é Giovanni Alberti, um burocrata que busca enriquecer dentro do milagre econômico, mas que no caminho acumula dívidas. Ele não quer perder a bela esposa, Silvia (Gianna Maria Canale), iludida sobre seu suposto enriquecimento e status social, e precisa sempre satisfazê-la quando quer adquirir bens. Desde a primeira sequência deste filme o toque do diretor se exprime. Ele aproxima e afasta o rosto de Sordi durante um jogo de tênis, fazendo-o chegar à rede - portanto, a seu limite como homem - toda vez que precisa implorar ajuda ao rico oponente. O parceiro, no entanto, está sempre a desacreditar de que Alberti fale sério, de que precise de dinheiro realmente. Ele ri de uma maneira que alcança a expressão do tétrico toda vez que a câmera o enquadra em primeiro plano.

Desde o início não se sabe se o filme é uma comédia ou um disfarçado exercício de terror. A angústia do protagonista cresce com a do espectador. A cada tentativa de se ver atendido em relação à dívida, Alberti recebe uma chuva de negativas. Até que aparece alguém disposto a ajudá-lo, sob uma condição que, aterrorizado, ele busca negociar: a de que venda um de seus olhos a um milionário que precisa deles. Diz-lhe a gorda burguesa, esposa do interessado, que faz a oferta: "O senhor *venderia* um olho? Eu disse o contrário, que o senhor *deve* vender um

olho, pelo amor de Deus! Mas o senhor é livre para decidir, não estamos mais no tempo dos escravos!” Eis a vigente liberdade.

Contudo, Sordi não é, aqui, o vilão que parece interpretar sem dó em outros filmes, mesmo em *O Juízo Universal*, de De Sica, no qual seu personagem compra crianças pobres dos pais com piedosa desfaçatez. Em *Il boom*, o pathos de Sordi se desenvolve na dimensão do trágico. Ele se cega metaforicamente antes que queiram comprar seu olho. Como um grande diretor, De Sica não evita um tema explosivo e atual, pois muito bem sabe que, no *boom* italiano, mora a monstrosidade. Ele apenas não consegue apunhalá-la com o comprometimento do humor. E seu protagonista sempre poderá livrar-se do cruel destino, porque é um homem, não um deus, este para quem tudo está escrito anteriormente. Diante dele restará está a velha estrada dos finais de filme de De Sica, seu enigmático ponto de fuga.

Não que o diretor estivesse tão distante da constatação da monstrosidade em outra peça ainda mais deletéria dos italianos, no caso dele próprio, em *Ouro de Nápoles*, um filme de episódios lançado quase dez anos antes. A obra de 1955, roteirizada por De Sica e Zavattini, reúne atores e dramaturgos da mais alta estirpe napolitana que buscarão tocar na essência de sua natureza contemporânea. Entrarão em cena os malandros com inocentes subterfúgios para burlar as interdições, e alguns inocentes (ainda passíveis de existir em uma sociedade que impele o cidadão a salvar a pele sozinho) serão enganados.

Há entre os personagens alguns dos maiores astros da comédia. Totò, por exemplo, interpreta um pai de família vitimado por um mafioso, este que toma sua casa e manda em sua vida, ridicularizando-o diante da família e da comunidade, até que ele resolva dar um basta. Eduardo de Filippo, memorável sábio dos arranjos para situações complicadas, dará uma aula de “pernáquias” para que a comunidade se livre de um rico prepotente. Silvana Mangano viverá a prostituta inocente, portanto iludida de que o homem misterioso a lhe propor casamento lhe quererá bem.

Porém, o mais agudo personagem vem representado por Vittorio de Sica. Em um conto do filme, ele encena uma risível derrota no confronto social. Em que medida a perda terá sido sempre vislumbrada por ele, De Sica, é o que nos sugere este monstruoso jogo de cartas, uma vez que em sua vida pessoal o diretor perdera muito dinheiro no jogo. “[No episódio] represento um personagem que tem muito a ver comigo. Um jogador”, conta. “No filme *Ouro de Nápoles*, do romance de Giuseppe Marotta, eu interpreto um conde napolitano

interditado pela esposa por ter perdido quase todos os bens em um clube. E que agora se limita a jogar baralho com o filho do zelador.²⁹⁶

O filme repete a ambientação que o diretor Billy Wilder construíra no clássico *Crepúsculo dos Deuses*, de 1950. A história se passa em um edifício entre o fausto e o mausoléu. O conde prepara-se para sair (apropriadamente "descer" em alguma escala, real ou psicológica, por meio de um elevador interno), e seu mordomo será solícito ao ajudá-lo. Mas o conde - e eis a surpresa cômica - precisará do dinheiro do humilde funcionário emprestado. O mordomo fala errado, é pobre e sua mulher deve comprar remédio "americano", que pesa em seu orçamento, mas ele se preocupa em tratar o patrão, em seu vício e loucura, como um menino, negando sem contrariá-lo. De todo modo, diz, a mulher do conde (ou será sua mãe) não o permitirá transgredir outra vez. Antes de partir para aquilo que entenderemos ser seu secreto duelo, o conde querará convencer o funcionário de que domina a situação: "Eu sei jogar!"

Seu oponente brinca no pátio. É um menino inteligente, filho do zelador. A repetir *I bambini ci guardano*, *Sciuscià* ou *Ladrões de Bicicletas*, um menino além do menino. Mas agora não se trata de uma relação entre pai e filho a toda prova. Agora é uma espécie de desafio nas trevas, exercido porque o pai do garoto, funcionário do conde, não pode arriscar perder o emprego e precisa ceder o próprio filho como oferenda a quem *precisa* dele para jogar (ou viver). O garoto, entristecido por se ver retirado da brincadeira com os colegas ao ar livre, enfrentará o metaforicamente vampiresco oponente no soturno "castelo" (quanta propensão haverá em De Sica ao horror?) em um jogo cujas apostas serão seu bolo de figurinhas, talvez o estilingue ("Mas o estilingue eu uso!", protesta o menino) e, do outro lado, um par de óculos escuros do conde de metafóricos caninos.

Contudo, porque parece existir um tom de comédia tétrica no ar, não se tratará apenas de jogar, mas de extrair do jogo a última gota. O menino rirá a cada fácil etapa vencida por sua habilidade (ou será sorte?), como acertado no diálogo que se dá após o garoto ganhar rapidamente a partida.

- Do que você ri? - pergunta o conde. - O que imagina ter feito? Isto só aconteceu porque jogávamos miudezas. Agora aposto o prédio inteiro, da adega ao teto. Avanti!

Logo, depois de se chatear ao ouvir o grito das brincadeiras que correm lá fora, o garoto encurrala o velho em *scopa*.

²⁹⁶DVD *Ladrões de Bicicleta*, 2006.

- É uma bela virada - o menino ri.
- Se não é sorte, o que é? - pergunta-lhe o conde
- A carta sabe aonde deve ir!
- Ah, muito justo! - retruca-lhe o nobre. - Se soubesse como me enervam essas palavras. Que cretino! Tenha paciência! A carta sabe aonde deve ir! Pois sabe? Além do prédio, aposto meu vinhedo.
- Eu sei jogar! - o menino lhe devolve.

Depois do jogo vencido, a criança não voltará atrás na certeza de que conhece a trama das cartas muito melhor do que aquele adulto. O irônico e autodenominado *gentiluomo* sairá revoltado daquela espécie de cela de prisão onde o menino será deixado só, junto a um indefeso filhote de gato que, entristecido, acariciará. O conde só pode acreditar na má sorte. Mimado e insano, ele seguirá raivoso, inconsciente do que houve, direto para seu mausoléu, recusando-se, sem perceber que o pai do menino já lhe devolvera, seu casaco e seus óculos lançados na aposta.

Se não fosse jogar, o que teria feito este gentil cavalheiro De Sica por toda a vida, ele que só veria depois de muitos anos a retribuição a seus esforços por *Umberto D*, seu acreditado melhor filme? "Cada confeitiro com sua especialidade, De Sica!", havia lhe sentenciado o fascista de Cinecittà. Pois então, seria de matutar as razões pelas quais exatamente De Sica teria falhado ao tentar firmar-se em seus ideais cinematográficos. Por que as cartas não teriam chegado até ele? Incompetência ou má sorte? Ou não teria sido natural que um diretor que lutara por "desaparecer" na direção diante do espectador realmente, um dia, desaparecesse do cinema? Em *Ouro de Nápoles*, contudo e pelo menos, ele se tornara visível ao praticar um dos ensinamentos da melhor comédia, a autoderrisão.

E um episódio ainda mais curioso se dera no ano anterior, 1953, quando os italianos aplaudiram no cinema aquele que se tornaria um clássico antecessor da *commedia all'italiana*, o filme *I Vitelloni* (Os Boas-Vidas). Protagonizado por Sordi e pelo crescido Franco Interlenghi, de *Sciuscià*, entre outros poderosos atores, o filme engrandecia de forma até romântica a irresponsabilidade do italiano médio diante do outro em sociedade e de sua própria vida adulta. Seu diretor, Federico Fellini, quis que De Sica encenasse o papel do autor cômico cuja homossexualidade é sugerida no filme. Conta o crítico Vittorio Boarini:

Fellini chega e De Sica o recebe muito cordialmente. E Fellini, como grande escritor que é, além de grande diretor e desenhista, nos dá uma ideia inesquecível de De Sica, com poucos toques: "Com essa sua mão macia e quente, com sua voz pastosa e acolhedora." E ele conta a De Sica o papel que deveria interpretar. Comenta Fellini:

“Em dado momento, talvez tenha cochilado, mas nunca deixou de sorrir.” E no fim De Sica pergunta: “Quer dizer que esse homem é... é...” “Frouxo? Sim, sim”, responde Fellini, titubeando, “é gay”. E De Sica: “Mas é humano, não é? Porque há uma humanidade até nos gays, que certamente não conhecemos, mas deve haver.” E Fellini: “Ah, certo, muito humano, muito!” E De Sica: “Bem, por que não? Entre em contato com meu advogado, porque, claro, sim. Mas, atenção, que seja humano, que seja humano.”²⁹⁷

De Sica talvez não tenha respondido positivamente a Fellini depois disso, porque *Os Boas-Vidas* ficou sem sua atuação. Para o papel, o diretor convidou Achille Manjeroni, um simpático e velho fanfarrão do teatro italiano que nem mesmo desconfiaria, enquanto atuava, ter representado um homossexual, um fato que divertiria Fellini por toda a vida. O diretor não lamentaria a ausência de De Sica no filme, como conta Boarini: "Fellini, que sempre demonstrou uma extraordinária inteligência, um conhecimento extraordinário de seus filmes, portanto uma extraordinária capacidade crítica, anotou: 'Felizmente [Majeroni interpretou o papel], porque em De Sica havia muita simpatia humana. Uma simpatia que era facilmente comunicada ao público. E que não teria sido oportuna neste caso. O ator escolhido foi muito melhor do que De Sica teria sido.'"

No filme, era encenada uma sequência final a demonstrar o enorme talento de Fellini para a solução autoral da trama. O protagonista Moraldo (Interlenghi) dizia adeus à cidade de sua origem, a todos os amigos fanfarrões surgiam diante dele, em seus quartos, conforme corria o trem. Quando ele dá "adeus", é a voz de Fellini que dubla a de Moraldo, porque o diretor quer se colocar envolvido na história, a história do filme é em grande parte a sua. Seria uma sequência a marcar o cinema da Itália, e Mario Monicelli a refaria de um outro modo em *Il Medico e Lo Stregone* (O Médico e o Charlatão), de 1957, com Marcello Mastroianni e Vittorio de Sica nos papéis principais e roteiro de Age e Scarpelli.

Na sequência de Monicelli, De Sica, que representa o personagem Don Antonio, está dentro do trem e olha pela janela uma última vez. Ele será obrigado a abandonar a pequena cidade onde fizera história. Um dia curandeiro de prestígio, ele havia sido desmascarado recentemente e só lhe restara partir, deixando em seu lugar, no povoado, o médico Marchetti, interpretado por Mastroianni, que com Don Antonio travara encarniçada luta pelo poder de curar.

²⁹⁷ DVD *Os Boas-Vidas* (I Vitelloni). São Paulo: Versátil, 2010.

Ninguém se despede do personagem de De Sica na estação, exceto a jovem a quem ele negara promover o aborto, sob o argumento de que seus pais não se envergonhariam de sua condição de mãe solteira. Ele estava certo e ela agora carrega o nenê no colo para apresentá-lo ao curandeiro, enquanto o trem lentamente parte. A jovem acena para ele e lhe dirige um agradecimento. Ele retruca: "Mas neste caso não fiz nada!" Ao que ela responde, apontando para o filho: "Como não fez nada? Olha aqui!" E ergue o bebê, em um emocionante final no qual o convida ao batizado e ele, agradecido, retruca não saber se poderá estar presente.

Monicelli jamais foi um ingênuo pensador. E este filme parece ter sido construído para que ele comentasse a ascensão e queda de De Sica no papel de empreendedor das magias cinematográficas a uma nova geração de criadores. Ninguém então poderia aspirar àquela grandeza em vida dentro do cinema italiano, como a jovem mãe reitera metaforicamente ao curandeiro, lembrando-lhe que ele permitira a caminhada à luz de seu novo rebento. De Sica, no entanto, ou Don Antonio, estava partindo para possivelmente não mais voltar.

À moda da mãe agradecida, o diretor de *O Médico e o Charlatão* prestava seu reconhecimento ao mestre. Mas, como o trem que segue, preparava-se para parir um novo cinema (o filme *Os Eternos Desconhecidos*, do mesmo autor, lançado no ano seguinte, seria o marco de início da *commedia all'italiana*). Nele, reconhecera afiliação ao curandeiro Don Antonio, nosso De Sica. Apenas, naquele momento, toda a sua magia seria destronada por um novo conhecimento, algo científico, também cômico e inicialmente desprezado pelo povoado, transmitido pelo médico oficial. Nesta metáfora de criação cinematográfica, um novo modelo de diretor, preciso como Monicelli, também renderia homenagens ao que parecia ultrapassado mas imprescindível em De Sica. Numa sequência do filme, o médico Marchetti reconhece que um pouco de truque neste mundo, como o pé de coelho, é necessário à vida. O truque vencido de De Sica seria seu inabalável humanismo, sua fé no homem?

O filme aborda o luto em muitos momentos. Encena as infundadas esperanças de Mafalda (Marisa Merlini), a cliente diletta de Don Antonio, de que o marido retorne. Ele partira para a guerra oito anos atrás, mas Mafalda acreditava que ainda lutava, restando a firme esperança de que um dia voltasse para ela. Eis que Mafalda vê seu marido Corrado, interpretado por Alberto Sordi, retornar, não sem logo perceber que voltara apenas para lhe arrancar um dinheiro a mais. "Não morreu, o Corrado?", pergunta-lhe o curandeiro, de quem ela se afastara justamente porque um dia ele resolvera levantar a possibilidade da morte de Corrado. "Não, é vivo, ainda que tenha morrido", ela responde.

O que morria dentro do cinema italiano, tanto que era vivo? Monicelli conta que De Sica, no seu set, era um eficientíssimo intérprete (trabalhara em *Padri e figli...*, lançado naquele mesmo ano), sempre pronto a dizer as falas com absoluto profissionalismo à hora pedida, mas que, excetuados os momentos em que atuava, dormia à distância, desinteressado da filmagem e da movimentação da equipe. Nos anos 1960, De Sica lia pequenas histórias às crianças italianas na televisão, à moda de um avô, para que adormecessem com fantasia. Uma nova geração de artistas engendrava sua revolução enquanto o diretor passava pouco a pouco a representar, nas mentes e corações italianos, o retrato de um sonho antigo. Para o representante da *commedia all'italiana* Luigi Comencini, contudo, que o dirigira em *Pane, amore e fantasia*, De Sica fora fundamental para o gênero. "A sua força essencial foi exatamente aquela de saber ser humorístico também ao narrar as situações mais dramáticas. Pergunta aos críticos: seus filmes pertencem à área da *commedia all'italiana*?"²⁹⁸

²⁹⁸PINTUS, 1985, p. 46.

3. Totò, o melancólico príncipe da risada

3.1. A liberdade com gosto de prisão

As artes do arranjar-se, exercidas por meio da face torta, angelical. Antonio de Curtis, um ser de seu tempo, espelha-se em homens distantes. Várias expressões, em verdade moventes, sobrepõem-se no mesmo rosto, pelo curto espaço de tempo durante o qual se dá a representação. A flexibilidade marca a realização cômica de seu principal personagem, Totò, transmitida por meio de rápidas, às vezes imperceptíveis transformações, como se um segundo "eu" estivesse disposto a revelar-se nele, surpreendentemente trágico, a expressão modificada a cada comentário humorístico ou provocação verbal.

Sua face, como acredita Maurizio Grande, transcende a máscara. O historiador identifica no intérprete uma "fisionomia de medusa", que atrai personagens e identidades em um reflexo de projeções²⁹⁹. Tal versatilidade ocorre não apenas porque o napolitano exercita "o cume da arte interpretativa", antes porque segue um código profissional e ético muito próprio. Aquilo que Totò dá a seu espectador é a capacidade artística de pertencer ao outro, seja um personagem dentro de um filme ou um papel social.

Em Totò (o criador e a criatura se fundem na identificação popular) coube sempre uma tristeza miserável, porém dominada. Nos filmes, ele sobreviveu pelo exercício de um pragmatismo fora de lugar, deslocado diante da exigência social que não compreende. Um rítmico entre os cômicos da palavra italiana, armava-se de improviso e respondia ao que lhe perguntassem, mas, principalmente, perguntava, atrapalhava, aumentando a complexidade dos questionamentos da alma popular.

²⁹⁹GRANDE, Maurizio. *La Commedia all'Italiana*. Bulzoni Editore: Roma, 2003, p. 255.

Uma situação exemplar se encontra em *Totò Le Mokò*, filme dirigido por Carlo Bragaglia, em 1949, como uma paródia de *O Bandido da Casbah*, com Jean Gabin. No filme, Totò faz literalmente barulho. Ele é um napolitano de sete instrumentos, pobre artista de rua, mas se entende um grande músico incompreendido. O roteiro mirabolante (de Vittorio Metz, Arduino Maiuri, Furio Scarpelli e Sandro Continenza) o fará assumir uma banda na Argélia, na verdade composta por gângsteres. Totò está certo de compreender sua própria situação no mundo, mas claramente a ignora.

- Você não entende nada - diz a um colega. - Sou um gênio musical. Se a sorte tivesse me ajudado um tantinho que fosse, eu seria um diretor de banda. A esta hora, estaria tocando na praça! Aquele outro, aquele sei lá, Tosca...
- Toscanini? - responde-lhe o velho.
- Toscanini, Toscanello, Toscanucci... - responde. - Esses toscanos me fazem rir.

Pier Paolo Pasolini dirigiu Totò em 1966, de modo a evocar sua encenação nos palcos, àquela altura abandonados pelo grande ator, que oito anos antes, em seu regresso ao teatro, cegara-se em cena após uma hemorragia ocular e perdera parte de sua visão. (Fora vítima de uma maculopatia, isto é, uma afecção na parte central da retina, que lhe permitia apenas a visão periférica, não aquela direta, de um rosto.) O filme *Gaviões e passarinhos* mostra Totò e seu filho, interpretado por Ninetto Davoli, na periferia romana, onde encontram um corvo, "intelectual de esquerda". O animal lhes conta histórias. Uma delas é a de dois frades malsucedidos em evangelizar gaviões e passarinhos (ou harmonizar classes sociais inconciliáveis), mas levados por São Francisco a retomar a evangelização.

Para Pasolini, Totò se divide em dois, e é preciso olhá-lo pelos dois lados para entendê-lo de frente. "Em *Gaviões e passarinhos* descrevi o mundo em chave cômica e trágica, enquanto Totò trouxe [ao filme] um elemento clownesco, de Pulcinella, mas sempre típico de um certo subproletariado que é aquele de Nápoles", explica Pasolini sobre sua arquitetura neste filme, em que o ator dizia ter seguido as orientações do diretor, sem exercer sua improvisação livremente. "Os polos de Totò são, de uma parte, seu fazer de Pulcinella, de marionete desarticulada; de outra, há nele um homem bom, um napolitano bom - estaria a ponto de dizer neorrealístico -, realista, verdadeiro. Mas estes dois polos são extremamente avizinados, a ponto de se fundirem continuamente. É impensável um Totò bom, doce, napolitano,

bonachão, um pouco crepuscular, longe de seu ser de marionete. É impensável um Totò marionete longe de seu ser de bom subproletário napolitano."³⁰⁰

Um subproletário em essência bom, atingido pela incompreensão generalizada. A quem deveria obedecer? E por que obedecer? Totò parecia ter uma questão principal a fazer, que elevava à condição de uma categoria definidora da existência: somos homens ou cabos do exército? *Siamo uomini o caporali?* Os quartéis, ele dizia, humilhavam o homem bom. Ao recusar a autoridade, o revólver, a patente, Totò acreditava se fazer decente, humano.

Em 1963, o ator explicou à jornalista Oriana Falacci que essa sua tirada não era um jogo. "O mundo, eu o divido assim, entre homens e cabos. E quanto mais o percorro, mais descubro que os cabos são tantos, enquanto os homens, pouquíssimos." Aprendeu a detestar aqueles que o comandavam nas forças armadas quando serviu na Alexandria. "*Caporali*, entenda, são aqueles que querem ser chefes. Há um partido e são chefes. Há guerra e são chefes. Há paz e são chefes. Sempre os mesmos. Odeio os chefes como as ditaduras, os golpes, a má-criação, o desleixo no vestir, a grosseria no falar e no comer, a falta de pontualidade, a ausência de disciplina, a adulação, os agradecimentos..."³⁰¹

Ou, como reformulou em outra ocasião:

*Eu dividiria a humanidade em duas categorias de gente. Os homens e os cabos. A categoria dos homens representa a maioria, aquela dos cabos, por sorte, a minoria. Os homens são aqueles seres obrigados a trabalhar a vida inteira como animais, sem jamais ver um raio de sol, sem jamais ter a mínima satisfação, sempre na sombra cinza de uma existência triste. Os cabos são justamente os que se aproveitam, que usam a tirania, que maltratam, que humilham. Nasce-se cabo, não se vira cabo. Qualquer que seja a classe à qual pertençam, de qualquer nação que sejam, preste atenção, têm todos a mesma cara, as mesmas expressões, os mesmos modos.*³⁰²

Era tido por um príncipe, igualmente, da comédia física. No teatro, evocava um brinquedo de mola. Seu corpo desarticulava-se, o pescoço desprendia-se da coordenação do tronco, como se estivesse prestes a alongar-se para uma bicada. Sabia imitar os pássaros quando aquecem as asas para o voo, e quase se poderia dizer que voava diante do público até fugir pelos fundos

³⁰⁰BÌSPURI, Ennio. *Totò Attore - La più ampia e definitiva biografia artistica*. Gremese: Roma, 2010, p. 15.

³⁰¹FALACCI, Oriana. *Totò intervistato da Oriana Falacci: particolari mai svelati*. No site Leggilo.net, 26 de julho de 2015. http://www.leggilo.net/159575/una-lunga-intervista-fatta-da-oriana-falacci-a-toto-svela-particolari-inediti.html?refresh_ce.

³⁰²BERRUTI, Fabrizio. *Un principe chiamato Totò*. RAI Cinema. Roma: 2007.

do palco, em uma extraordinária saída que nunca repetiria nos filmes. O ator, dramaturgo, poeta, cantor e compositor Antonio Griffò Focas Flavio Angelo Ducas Comneno Porfirogenito Gagliardi de Curtis di Bisanzio, criador de Totò, natural daquela Nápoles que deu régua e compasso à comédia de seu país, encenou a liberdade com um gosto de prisão. Ora entendeu que entre as grades encontraria a paz, como ocorreu em *Dov'è la libertà* (1954), de Roberto Rossellini. Em *Operação San Gennaro* (1966), de Dino Risi, era um bandido servido por policiais, no cárcere napolitano que se transformava em seu escritório central de negócios.

Raramente gargalhava, como explicou a Fallaci. Nas telas, pouco, apenas como reação rápida e instintiva, na vida, ainda menos.

*Não rio, sorrio. E mesmo assim, raramente. Sorrio para a senhora, por exemplo, porque é uma mulher: não se pode jamais falar com uma mulher de cara fechada. Mas veja. Não é exato nem mesmo dizer que eu seja triste. Sou calmo, destituído de ansiedade. Não conheço a ansiedade. Deve influir nisto meu resíduo de sangue oriental, bizantino. Não sei. Ficaria horas e horas parado, olhando o céu, a lua. Amo a lua, mais do que ao sol. Amo a noite, as ruas vazias, morte, o campo escuro, com as sombras, os murmúrios, as rãs que fazem qua-quá, a elegância tétrica da noite. É bela a noite. Tão bela quanto o dia é vulgar. O dia... me enoja! Os automóveis, os varredores de rua, o caminhão, a luz, a gente... que nojo! Eu amo tudo o que é escuro, tranquilo, sem barulho. A risada faz barulho. Como o dia.*³⁰³

Nascido em 1898, na rua Santa Maria Antesaecula, bairro de Sanità, só pôde contar com a mãe, Anna Clemente, em seus difíceis, primeiros anos. Foi abandonado pelo pai, o marquês Giuseppe De Curtis. Passou fome. Por ser repetente, destoou em altura dos colegas. O menino grande aprendeu a defender-se com a tirada rápida. O rosto e o corpo responderam ao cinismo alheio de mil maneiras. O caldo do humorista engrossou por muitos anos, como conta sua filha, Liliana de Curtis:

A primeira experiência como artista, Totò fez nas ruelas de Nápoles, isto é, nas ruelas de seu bairro, Sanità. Porque naturalmente ele ia brincar com seus amiguinhos, e justamente na ruela. E, coitadinho, se apresentava vestido com as calças que lhe faziam a partir das saias da mãe, estampadas de flores multicoloridas. Chamavam-no por isso de femminiello, de menininha. Porém, apesar disso, divertia-se muitíssimo, porque tinha já seu pequeno público. E isso o fazia feliz.

³⁰³FALACCI, 2015.

*Descobria, assim, que era esse o seu caminho. O de divertir as pessoas.*³⁰⁴

Ele talvez não entendesse as coisas exatamente deste modo. “*Em tantas famílias, há quem nasça corcunda, torto. Eu nasci cômico.*”³⁰⁵

Sua origem pobre, como acreditava, o fazia acertar.

Aos 33 anos, famoso nos palcos, despendeu fortuna para fazer valer uma origem paterna que, dizia, remontava ao império de Bizâncio (entendia-se herdeiro direto de Constantino). Documentou-se "príncipe". Em quase cinco décadas de carreira, esteve à frente de cinquenta espetáculos teatrais, encenou 97 filmes, nove telefilmes e vários sketches publicitários. Havia imaginado tornar-se oficial da marinha, mas desentendeu-se com os *caporali*, com a disciplina. Fugiu de casa. E em suas palavras a Luigi Silori, que o entrevistou em 1965, chegou ao teatro porque namorava uma bailarina. Ligou-se às variações que, no período, eram exercidas, nos palcos napolitanos, para a *commedia dell'arte*.

3.2. Um permanente baile de máscaras

Herdeira da comédia latina, dos rituais carnavalescos e da cultura cômica popular, a *commedia dell'arte* fazia largo uso da máscara, adaptada, por sua vez, dos ritos mágicos ou religiosos antigos. Na arte teatral surgida durante o século XVI, a máscara servia para interpretar tipos fixos. Nem sempre representado pelo mesmo comediante, como descreve Mariarosaria Fabris, "apresentava características definidas em termos de vestuário, imitação da fala cênica, gestos e desempenho dramático, sem que isso significasse maior aprofundamento psicológico do personagem. Os tipos da *commedia dell'arte* retomavam - atualizando e ampliando - a tipologia da comédia latina: os enamorados, o marido ciumento, o pai severo, o velho apaixonado por uma bela jovem, o doutor falastrão, o servo frequentemente famélico, o soldado fanfarrão, dentre outros"³⁰⁶.

Era uma dramaturgia exercida por atores, a primeira manifestação de um teatro profissional na história do Ocidente. "Decerto não se conseguirá encontrar este nome *commedia dell'arte*

³⁰⁴FALACCI, 2015.

³⁰⁵FALACCI, 2015.

³⁰⁶BARNI, Roberta. *Em Flamínio Scala - A Loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte*. Editora Iluminuras: São Paulo, 2003, p. 13.

em nenhum dos escritos anteriores ao século XVI, pois o termo foi inventado justamente naquela época para distinguir essa espécie de representação, realizada por gente mercenária, por atores de profissão, cuja arte visava ao lucro."³⁰⁷ Os intérpretes deveriam revelar-se capazes de competências nesses espetáculos teatrais "totais", exercidos dentro de companhias que atraíam para si diversas práticas culturais pré-existentes, como a representação, os cantos, as danças, as exibições de diversas habilidades e acrobacias, criando uma nova realidade expressiva.

Os atores se serviam de um roteiro básico, um *canovaccio*, que esboçava o assunto da peça e indicava os jogos cênicos requeridos. Os efeitos cômicos nasciam das peripécias encenadas, das intrigas, da perpétua comédia de erros, enganos e troca de identidades. Necessariamente, nesses desenvolvimentos, a ampla liberdade de criação e improvisação dos intérpretes era requerida. Com o passar do tempo, as boas soluções encontradas pelos atores se cristalizavam e se viam transmitidas pelas gerações, como uma obrigatoriedade maneirística. Aquele a determinar a condução da trama era o *capocomico*, uma espécie de precursor do diretor, cujas funções se somavam. "... na maioria das vezes, era o responsável pelo arcabouço dramaturgico, mas também a distribuição dos papéis e a própria disciplina da companhia integravam suas atribuições (em última instância, sua voz era a que falava mais alto e os atores lhe deviam obediência)."³⁰⁸

Gradualmente, a *commedia dell'arte* estabeleceu máscaras fixas e a existência, em uma companhia, de até doze pessoas, responsáveis por representar de dois a quatro namorados, dois velhos e dois zanni (criados). Suas máscaras e personagens satirizam os principais componentes da sociedade italiana da época. Segundo Pandolfi³⁰⁹, as máscaras reproduziam as características atribuídas a cada região, de modo a fornecer um quadro completo das classes e das regiões italianas. Havia o mercador da República de Veneza, o carregador de Bérgamo, o pedante de Bolonha, o apaixonado toscano, o capitão espanhol ou napolitano.

Os zanni nascem da figura do carregador que, em um ambiente de pobreza e falta de trabalho, desce da montanha de Bérgamo para a cidade, em busca de fortuna. O acúmulo dessa figura nas áreas urbanas provoca a reação de zombaria e hostilidade, concentrada em seu dialeto, que serve de motivação cômica. De início, havia dois zanni em cena. Supõe-se que, nesse

³⁰⁷DE AMICIS, V. *La Commedia Popolare Latina e la Commedia dell'Arte*. In BARNI, 2003, p. 19.

³⁰⁸BARNI, 2003, p. 21.

³⁰⁹PANDOLFI, V. *La commedia dell'arte, Storia e testo*, In BARNI, 2003, p. 19..

começo, usassem roupas brancas. Brighella, criado esperto e primeiro zanni, tem roupa branca com galões verdes. Arlequim, o criado bobo, é o segundo zanni, "de uma sensualidade infantil, que amiúde se resolve inteiramente na gula, desbocado, preguiçoso, zombado e espancado".³¹⁰ Sua roupa original branca, de tanto ser consertada com remendos de cores diferentes, não mais se vê. Nem sempre os zanni atuaram assim, em oposição. Suas características se inverteram ou se fundiram, "resultando numa mistura de vagabundagem e esperteza, num único papel de zombeteiro e zombado de uma só vez"³¹¹

No final do século XVI, surge Pulcinella, uma das mais famosas máscaras napolitanas. Preguiçoso, voraz, permanentemente esfomeado, oportunista, descarado, falador, a querer bater nos outros, mas frequentemente surrado, traduz a personificação cômica do abandono popularesco a todos os instintos. Com o tempo a máscara evolui e se transforma em um símbolo universal da maneira napolitana de ser, a encarar a exuberância, o virtuosismo mímico e canoro, o espírito irônico, canalha enquanto generoso, pragmático enquanto desencantado³¹².

Para Dario Fo, Totò é o grande Arlequim do Novecento. "E do Arlequim das origens ele soube repetir a versatilidade, a disponibilidade de fazer tudo, tornar-se tudo (...) Tem a natureza do grande cômico porque na base da sua comicidade vivem sentimentos trágicos. Diria, pelo contrário, que a grande comicidade de Totò nasce do fato de todo o seu discurso ser sempre trágico: há nele a morte, o medo, o horror, a miséria, a fome".³¹³

3.3. Mirar o rosto deformado pela concha de uma colher

Entre 1912 e 1920, quando contava entre 14 e 22 anos, depois de ter vivido sem o pai e suportado a mãe, que lhe dera à luz aos dezesseis, "semianalfabeta, violenta e imatura"³¹⁴, Totò lançou-se a duas espécies de espetáculos, as *staccate* e as *periodiche*. As *staccate* eram apresentações breves, em geral realizadas aos sábados e domingos, nos ínfimos teatros napolitanos, por alguns atores, uma cantora e malabaristas. As exibições giravam em torno da música, da leitura de poesias, das interpretações de trechos de peças do teatro ligeiro,

³¹⁰ BARNI, 2003, p. 25.

³¹¹ Ibidem, p. 26.

³¹² Enciclopédia Treccani. <http://www.treccani.it/enciclopedia/pulcinella/>

³¹³ BISPURI, 2010, p. 15

³¹⁴ BISPURI, 2010, p. 47.

geralmente em duetos breves e espirituosos. As *periodiche*, por sua vez, organizavam-se nas casas de ricos burgueses ou de aristocratas napolitanos, ansiosos para entreter seus hóspedes dominicais. Os tenores e sopranos diletantes, músicos e atores cômicos contratados para essas exposições participavam também das *staccate*.

Solitário ou em dupla, Totò começava a realizar seu exercício cômico fundado na *commedia dell'arte*, reproposta nos anos 1910 pelo cômico Ciccio Marzano. O ator havia introduzido em seus espetáculos a *improvvisata*, uma interpretação baseada em um argumento cuja base ligava-se a um *canovaccio*, ao roteiro das *commedie*. Totò passou nesse momento a realizar um número que repetiria por diversos anos, até sua completa autonomia como artista. Ele imitava Gustavo de Marco, seu mestre, por sua vez discípulo de Leopoldo Fregoli, epígono da escola de Pantalena. "Homem-borracha", De Marco promovia contorcionismos e acrobacias à moda de Leopoldo Fregoli, acrescentando-lhes o tom das improvisações de Marzano e de Giovanni Mongelluzzo.

Ao seguir essa tradição do teatro ligeiro napolitano, originada entre o fim do século XVIII e ao início do XIX, Totò construía uma primeira máscara. Para promovê-la, reproduzia os personagens típicos da *commedia* por meio de suas vestes e da interpretação veloz, rica de jogos linguísticos, sustentada pela mímica. Totò contou que, em 1912, superou a timidez e procurou De Marco em seu camarim para lhe perguntar como havia desenvolvido determinado movimento. O "homem-borracha" respondeu-lhe que aprendera sozinho, mirando seu rosto deformado pela concha de uma colher. Totò considerou esta sua primeira lição cômica, que carregou pela vida. O talher seria a medida para a deformação caricatural. Logo a intuição de outro grande artista, Raffaele Viviani, também ecoaria nele. Viviani, ele acreditava, havia conseguido interpretar perfeitamente a alma napolitana. Fora capaz de fazer rir e chorar, exercendo a comicidade a partir do quadro trágico da existência, como ele pretendia empreender.

Nas *periodiche*, Totò teve a ocasião de primeiro exercitar-se como cômico, à moda de seus mestres. Mas, entre 1912 e 1914, apresentou-se também em teatros arruinados da periferia napolitana, nas proximidades da ferrovia. Às vezes construídos em tendas, com mobiliário frágil, constantemente ameaçados pela chuva e pelo vento, os teatros Orfeo e Sala Napoli abrigavam as exposições de Totò nas quais ele imitava De Marco por um lira e oitenta centavos. Seu nome de arte era então Clerment, um afrancesamento do sobrenome da mãe, Clemente, que à época também era o seu.

O amigo, dramaturgo e ator Eduardo di Filippo descreve sua atuação nesse período em um texto publicado no jornal romano *Paese Sera* por ocasião da morte de Totò, em 1967.

Eram mais coloridas as ruas de Nápoles então, mais ricas de ambulantes, de quiosques onde a água era negociada. Mais cheias de pessoas prontas a sorrir. Às dez da manhã, eu, aos catorze anos, as atravessava a passos ágeis, para me encontrar pontualmente no teatro Orfeo. Um pequeno, tétrico e imundo lugar da periferia onde, num cubículo de camarim, de paredes inchadas de umidade, me aguardava o meu colega de dezesseis anos que trabalhava lá, pra bater um papo entre um espetáculo e outro.

(...) subo lentamente a via Chiaia (...). Entro pela porta do palco daquele lugar imundo que me parece belo e suntuoso, alcanço o camarim, me sento e enquanto espero escuto à distância sua voz, as notas da miséria que o acompanham. O furacão de aplausos partido da plateia exigente e implacável a cada gesto, cada salto, cada contorsão. (...) Dou uma olhada em torno: o pequeno fraque verde, sumário, é enganchado em um prego. Ao lado, está um outro, negro. O vermelho, o verei vestir daqui a pouco, quando tiver concluído seu número. Os ridículos chapeuzinhos (...), todos alinhados na parede em frente. (...) O bastãozinho de bambu não está aqui. Ele o levou para o palco. E ali, sua mesinha de maquiagem? O que há naquele embrulhinho feito com papel de jornal? É seu lanche, pão e fritada.

E a miserável música continua, e sua voz se torna mais e mais ansiosa de transportar para outro lugar aquela pequena orquestra, de multiplicá-la. Do canto onde estou não consigo enxergá-lo, só ouvi-lo e imaginá-lo, como é, como eu o vejo, como gostaria que os outros o vissem. Não como uma curiosidade teatral, mas como uma luz, que miraculosamente assume o aspecto de uma criatura irreal, que tem dificuldade de rasgar, picotar e fazer cair ao chão seus gestos e recolhê-los depois para novamente os recompor. E parecer-se com todos nós. E que vai e volta, volta e vai, e depois volta, lá pra Lua, de onde desceu.

Agora os aplausos são arrebatadores, e os gritos de entusiasmo daquele público. O ato terminou. Um ruído de passos lentos e cansados se aproxima, a portinha do cubículo é empurrada pelo lado de fora. Ele deve abrir e fechar as pálpebras várias vezes, para livrá-las das gotinhas de suor que lhe descem pela testa, para conseguir me ver e reconhecer. E finalmente me dizer: "Edua', stai cca!" Um abraço fraterno. Enquanto nos segurávamos agarrados por um instante, tínhamos a certeza de sentir, ambos, um contato de raça. O bate-papo, aquele era nosso, e o tivemos a vida inteira, até poucos dias atrás."³¹⁵

³¹⁵ BÌSPURI, 2010, p. 48 e 49.

3.4. A criação de Totò

Aos 17 anos, Totò fazia já parte de um grupo de artistas napolitanos, composto entre outros pelo amigo Eduardo di Filippo, por Armando Fragna e Cesare Bixio, e que se exibia durante as *periodiche* e as *staccate*. Mas interrompeu sua trajetória no grupo em 1915 para servir por dois anos, como voluntário, na Primeira Guerra Mundial, durante a qual se indispôs com seus comandantes, estes sempre dispostos a ridicularizar os inferiores. Contava Totò que uma noite, diante de seus camaradas, exibiu-se sobre dois pedaços de madeira entre duas cadeiras, imitando um militar superior bastante conhecido de todos, e foi aplaudido calorosamente. Era um primeiro público espontâneo para sua atuação. Acreditava que "aquilo era já teatro".³¹⁶

Após o fim da guerra, Nápoles voltava à rotina dos cafés cantantes, do cinema e dos teatros. E Totò mergulhava novamente nas apresentações encomendadas e nas exibições em pequenos palcos. Mas, agora, havia assimilado a grande lição da *commedia dell'arte*. Improvisava. O cômico principal era Pulcinella. Os ensaios, brevíssimos. Como narra o historiador Ennio Bispuri, Pulcinella, o chefe da companhia cômica, sentava-se no centro de um círculo com outros atores e lhes apontava: "Você é o ciumento, você, a amante, você a dama que trai, você descobrirá a tramóia, você ameaçará." O importante era entender completamente as situações e o caráter dos personagens. E o resto seguia sem roteiro. Os atores interpretavam segundo essa combinação que se ligava "à grande capacidade dos napolitanos de exercer a fantasia"³¹⁷.

Segundo a complexa e mal documentada formação teatral de Totò, ocorreu em 1918 sua admissão na Sala Napoli, situada na praça Carità, cujo cômico principal era Francesco de Marco, sem parentesco com Gustavo, mestre de Totò. O papel pelo qual fora contratado o limitava a estar em um lado do palco sem dizer palavra. Toda noite, contudo, acontecia de o público morrer de rir a cada vez que o jovem ator se movia em seu canto. E a apresentação de De Marco, conhecido pelo nome artístico de *Nfru*, passava a segundo plano. Totò se viu descartado da companhia em razão de seu primeiro, comercial, invejável sucesso, que apagava as luzes alheias. E passou à modesta companhia de Mimi Maggio no teatro Orfeo.

Na época, interpretava o *mametto*, um tipo criado por Vincenzo Cammarano, no século anterior, com o objetivo de prosseguir, a seu modo secundário, a tradição da *commedia dell'arte*. *Mametto* era um *figlio di mamma*, um filho de mamãe, a viver na maciota, um tonto,

³¹⁶ Ibidem, p. 49.

³¹⁷ BISPURI, 2010, p. 49.

em suma, merecedor de eventuais tapas na cara. Para se ver contratado, Totò deveria submeter seu talento ao rigor da disciplina teatral. O exercício desse domínio lhe fez bem, como disse depois. E disciplinado prosseguiu, até que em um dia de 1920, aos 22 anos, veio-lhe a inspiração.

*Eu tive a ideia de criar uma roupa que acentuasse a minha real situação de vestuário. Um paletó largo demais, uma camisa lisa de colarinho baixo, um cordão de sapato como gravatinha, um par de calças que deixava as canelas de fora, sapatos negros e meias coloridas. Assim nasceu o traje do Totò. Quanto ao chapéu-coco, aconteceu no palco. Eu tinha um velho chapéu-coco empoeirado e, certa noite, muito inspirado, o coloquei na cabeça. As pessoas começaram a se esborrachar de rir. Aquele malandro vulgar no palco, pronto a piscar o olho, e movimentar-se como um boneco, agradava ao público. Chamei-o de Totò. O diminutivo de Antonio, Totonno em Nápoles.*³¹⁸

Ennio Bìspuri especula se já naquele momento Totò não buscava uma aproximação com outro nome bissílabo, o de Charlot, o Carlitos, uma vez que sua própria vestimenta evocava Chaplin. Mas o fazia de modo diverso, talvez consciente da necessidade de portar humildade diante de um ídolo. Suas calças não eram aquelas avantajadas, largas, presas por um suspensório, como as vestidas pelo cômico inglês em tantos filmes. Ainda que se travestisse da maneira cinematográfica chapliniana, ao portar calças curtas tornava-se de certa forma "menor" do que Carlitos. "Se a América tem Carlitos, nós temos Totò", declarou o pintor De Chirico. Ou, como dizia o crítico Gino Visentini, a invocar um paradoxo: "Totò é o Carlitos dos pobres".³¹⁹

O sucesso fora inesperado. Em 12 de janeiro de 1921, a revista napolitana *Cafè chantant* exibiu uma fotografia sua de smoking, os cabelos penteados com brilhantina e as costeletas à moda do visual adotado pelo ator Rodolfo Valentino. E o batizava de *Totò il comiccissimo* (Totò, o supercômico). *Comiccissimo* ficou, ainda ligado à Sala Napoli, mas não mais no papel de *mametto*. Seu talento era por demais evidente e começava a ser lucrativo como Totò, que o acompanhou por toda a vida, misto de Pulcinella e Carlitos.

Eu devo tudo a Totò. E se um dia não o tivesse encontrado pela rua, e o reconhecido como o único amigo de minha vida, só deus sabe qual seria o meu destino. Primo de Pulcinella, sobrinho de Arlequim? Eu nunca fiquei sabendo, e escreveram tanto sobre ele. Claro que é um

³¹⁸ BERRUTI, 2007

³¹⁹ BÌSPURI, 2010, p. 77.

*palhaço seriíssimo, que, como todos os palhaços de respeito, nasce da razão à loucura, ou da loucura à razão. Passamos juntos por cada uma! Disse-me que eu tinha a cara que serviria a ele, e que, se o seguisse, morreríamos de fome juntos. (...) Fui o primeiro espectador de Totò, é como falar de mim mesmo.*³²⁰

No teatro Orfeo, *comicissimo*, passou a ser entendido por Totò, mesmo que não se travestisse para compor o personagem. Um de seus sketches famosos era a paródia da canção *Vicolo* (em italiano, beco), de E. A. Mario. Ele a intitulava *Vipera* (víbora), vestindo-se de modo exagerado para caricaturizar uma *femme fatale* de então, Francesca Bertina. *Vipera* originou outra paródia, *Biscia* (cobra), na qual Totò imitava os movimentos de uma serpente. O corpo se enrolava, a cabeça parecia desprender-se dele e os braços se desarticulavam. A sequência acabou por se tornar sua marca no teatro e no cinema de início. Ainda em 1921 ironizava "vulgarmente", como diz Bispuri³²¹, um ícone italiano, o navegador genovês Cristóvão Colombo. De calças verdes, paletó azul de colarinho branco e chapéu com plumas, atravessava o palco enquanto dizia: "Aquele Colombo me parece simpático. Um grande homem, incompreendido. Para arranjar três caravelas fedidas, trabalhou como uma mula e, ninguém me tira da cabeça, dormiu com a rainha da Espanha. O que não faz um homem para descobrir a América".

Naquele 1921, submetido ao diretor da companhia, era constrangido a repetir seus quadros à exaustão. E o público começava a se cansar. Houve ocasião em que lhe deu as costas e vaiou a performance exigida por De Marco. Um comediante é feito de suas decepções, como Totò declarou, anos depois:

*Eu conheço a miséria de cor. E a miséria é o roteiro da verdadeira comicidade. Não se pode ser um verdadeiro ator cômico sem ter lutado a guerra contra a vida. Não se pode fazer rir se não se conhece bem a dor, a fome, o frio, o amor sem esperança, o desespero da solidão de alguns esquálidos camarins mobiliados ao fim de uma apresentação num teatrinho de subúrbio. E a vergonha das calças furadas, o desejo de um café com leite, a prepotência exorbitante dos empresários. A maldade do público sem educação.*³²²

Em 1922, ele decidiu mudar de cidade. Encenaria sua própria marcha para Roma, com o intento em nada semelhante àquele dos camisas-negras fascistas, que chegaram à cidade de modo a fazer valer seus métodos violentos e o ideário opressor. Em Roma, Totò buscava

³²⁰ BERRUTI, 2007

³²¹ BISPURI, op. cit, p. 51.

³²² BERRUTI, 2007

afirmar-se pelo verdadeiro teatro, e o *capocomico* Umberto Capece interessou-se por ele, como por outros atores napolitanos. Sua companhia realizava as encenações no Salone Elena, um teatro de madeira com cadeiras dobráveis na praça Risorgimento, a poucos passos do Vaticano. Ali Totò interpretou papéis secundários, sem direito a fala, em três dramalhões, *A cega de Sorrento* (*La cieca di Sorrento*), *Os mistérios de Nápoles* (*I misteri di Napoli*) e *A sepultada viva* (*La Sepolta Viva*). Mas encontrou um modo próprio de enfrentar o público romano, frio em relação aos esforços da trupe. Mais uma vez, servia-se da *commedia dell'arte*. Exercia a improvisação cômica sobre a tragédia, jogando cacos de uma fala não-autorizada sobre os diálogos principais. Surpreso, o público respondeu com risadas. Enquanto falava, Totò se movia de maneira inaudita pelos cantos do palco a que fora relegado. Era hora de pedir mais.

*Eu morava na Piazza Indipendenza e tinha de fazer ida e volta, da praça Indipendenza até Sololella, em Borgo Pio. E como era um pouco distante, pedi ao diretor um dinheirinho para o bonde. Eram 14 dinheirinhos por semana. Fiz essa solicitação e o diretor [Umberto Capece] me demitiu.*³²³

Seu próximo patrão, o empresário Giuseppe Jovinelli, orientou-o a voltar às imitações de De Marco. Mas ele se sentia pronto para outros exercícios de comicidade, que ultrapassariam os maneirismos do mestre. Em poucas semanas, os cartazes que indicavam o "Grande sucesso do cômico Totò em imitações de Gustavo De Marco" mudaram para "Grande sucesso do cômico Totò". Pouco a pouco, outros palcos se abriram e ele passou a dialogar com o público na base da ousadia. Desafiava-o. De que modo os espectadores gostariam de rir? "Pelo estômago, pelo peito ou pela garganta"?³²⁴

O momento era de rasgar a tradição. Logo Totò criava os próprios tipos, *macchiette* autorais, recebidos com fervor pela audiência dos teatros romanos. Os personagens nasciam de sua observação direta da realidade, como na infância, quando imitava os napolitanos das ruas. Interpretava o professor da escola elementar, o míope que lia com os olhos grudados no papel, o conquistador que olhava as mulheres de alto a baixo, o burocrata a irromper histérico com o carimbo na mão. Intitulava "complexo dos irmãos siameses" seu procedimento de repetir a

³²³ BERRUTI, 2007

³²⁴ BISPURI, 2010, p. 51.

realidade com acento caricatural. Após a Segunda Guerra, disse que sua prática ao evocá-la representava o "verdadeiro neorealismo".³²⁵

Habitual frequentador dos espetáculos de Totò, Giovanni Testori descreveu, no conto *Sì, ma la Masiero*, a movimentação de um público extasiado com a performance do ator: "Uma cavalgada de pernas, seios, ventres, ombros, olhos, olhadelas, suspiros, beijos, perfumes, desejos, piscadelas, nomes gritados, aplausos, nomes repetidos; todos estavam de pé e procuravam seguir com os olhos aquela passagem fulminante, continuamente diversa de estímulos."³²⁶

Por muitos anos ele seria acusado de se valer do contorcionismo para agradar ao público. Em 1928 provaria ao espectador romano seu domínio sobre outros recursos. No dia 25 de janeiro, por indicação do ator Macario, que se tornaria seu par no teatro e no cinema (assim como Mario Castellani, integrante da companhia), foi chamado a substituir o adoentado ator Eugenio Testa na Sala Umberto, de Roma, pela Compagnia Isa Bluette, dirigida por Achille Maresca. Na primeira parte do espetáculo *Madama Follia*, o público permanecia indiferente a seu modo de representar, baseado na mímica e na elasticidade corporal. Na segunda, contudo, seu vendedor de sorvetes, acompanhado de música, lançou-se a uma dança cômica, e o ator recebeu aplausos em cena aberta. Escreveu no dia 26, sobre sua atuação, o crítico anônimo de *L'Impero*: "Ótimo intérprete, cantor, contorcionista de habilidade excepcional, rico daquela inexaurível e inata comicidade que poderia anotar-se sobre o passaporte como marca de nascença".³²⁷

Naquele ano, exibiria-se em numerosas revistas nos teatros italianos. No Al Sistina di Roma, debuta em 3 de fevereiro com *Il Paradiso delle donne*; no dia 11, com *Mille e una donna*; dia 16, com *Girotondo*; e depois, sem uma data precisa, *Baraonda*. Sobre *Paradiso delle donne*, o jornal *La Tribuna* escreve em 4 de fevereiro: "La Bluette e o comicíssimo Totò foram particularmente aplaudidos. Os bis e as chamadas ao palco, numerosíssimos." Sobre *Mille e una donna*, escreve um crítico anônimo em 12 de fevereiro, no *L'Impero*: "Se ontem à noite os aplausos foram sinceros e calorosos, isto se deve unicamente à simpática e humana comicidade de Totò. Ele obteve um sucesso francamente pessoal na bem-sucedida e original

³²⁵ Ibidem, p. 53.

³²⁶ Ibidem, p. 54.

³²⁷ BISPURI, 2010, p. 55.

criação de *Otello*, uma *macchietta* de não indiferente valor, toda baseada na comicidade do artista, que não recorreu à maquiagem vulgar e palhacesca." ³²⁸

No final de 1928, morreu inesperadamente o ator napolitano Gennaro Della Rossa, diretor artístico do Teatro Nuovo di Napoli, definido no ambiente teatral como La Porta d'oro (A porta de ouro), pois qualquer cômico, em passagem por aquele palco, teria meio caminho andado para o sucesso. O empresário Eugenio Aulicino não queria que essa reputação definhasse. Aproveitou a ocasião da morte de Della Rossa para revitalizar o teatro, que a seu ver sofria de andar para trás. Ele desejava mudar o repertório da companhia Molinari, muito distante da nova comicidade. O teatro napolitano patinava em releituras clássicas e, repetitivo, deixava de trilhar o caminho atualizado da sátira de costumes. Não que Aulicino esperasse abraçá-la sem restrições, pois vetava qualquer referência à política da época nas encenações. Ainda assim, esperava tocar seu espectador com o realce de certos aspectos da vida que corria.

Aquele teatro nascera vocacionado para o novo. Inaugurado em 1724, tornara-se trampolim para vários representantes da ópera bufa, como Niccolò Piccinni, Domenico Cimarosa e Giovanni Paisiello. Na primeira metade do século XIX, a prosseguir a transformação de pensamento operada pela Revolução Francesa, abriu-se para a dramaturgia dialetal napolitana. O teatro transmitia os preceitos de interpretação do mestre Gennaro Pantalena numa escola particular. Teve, portanto, um passado honroso de pesquisa e de mudança. Naquele momento, Aulicino achou que o *comicissimo*, astro nascente da comédia, pudesse ajudar na guinada cômica de seu grupo.

Aos 31 anos, portanto, Totò não somente adentrava a Porta d'oro, como enfrentava o papel de diretor artístico, *capocomico* da companhia Molinari, que ali se responsabilizava pelas encenações. Realizou seu trabalho entre setembro de 1929 e janeiro de 1930, uma experiência que classificou como muito produtiva. Seus espetáculos no Teatro Nuovo di Napoli se sucederam incessantemente, com brevíssima duração, às vezes de uma semana, conforme atesta o crítico Ennio Bispuri ao listar as revistas de que o intérprete participou por todo o ano de 1929: ³²⁹

³²⁸ Ibidem, p. 55.

³²⁹ BÌSPURI, 2010, p. 57.

1-1 de fevereiro, *Monna Eva*, de P. Reni, no Teatro Lirico, de Milano.
 2-19 de março, *La Giostra dell'Amore*, de Chrubini, no Teatro Adriano, de Roma.
 3-18 de setembro, *Messalina*, de Mario Mangini e Maria Scarpetta, no Teatro Nuovo di Napoli.
 4-18 de outubro, *Santarellina*, de Henry Meilhac e Ludovic Halévy, no Teatro Nuovo
 5- 25 de outubro, *Amore e cinema*, de Carlo Mauro, no Teatro Nuovo
 6- 9 de novembro, *Il Processo di Mary de'Can*, de Carlo Mauro, no Teatro Nuovo
 7- 19 de novembro, *Li nepute de lu sinnaco*, de Eduardo Scarpetta, no Teatro Nuovo
 8- 22 de novembro, *Miseria e nobiltà*, de Eduardo Scarpetta, no Teatro Nuovo
 9- 24 de novembro, *Monna Eva*, de Mario Mangini, no Teatro Nuovo
 10- 29 de novembro, *'Na criatura sperduta*, de Eduardo Scarpetta, no Teatro Nuovo
 11- 2 de dezembro, *Metteteve a ffa' l'ammore cu' me*, de Eduardo Scarpetta, no Teatro Nuovo
 12- 10 de dezembro, *'O balcone 'e Rusinella*, de Eduardo Scarpetta, no Teatro Nuovo
 13- 14 de dezembro, *Bacco, Tabacco e Venere*, de Mario Mangini e Carlo Mauro, no Teatro Nuovo

As resenhas críticas foram sempre positivas para sua comicidade, mesmo que ressaltassem outros aspectos tidos por não recomendáveis em sua encenação. No *Corriere della Sera* de 2 de fevereiro, sobre o espetáculo *Monna Eva*, o crítico anônimo destacou Totò como bastante engraçado, "embora nem sempre de bom gosto". O crítico de *La Tribuna*, em 19 de março, sobre *La Giostra dell'Amore*, exaltou-o "irresistível em seus contorcionismos". Em *Amore e cinema*, o ator construía *macchiette* nas quais imitava Chaplin. E o *Corriere di Napoli*, de 26 de outubro entendia as sequências "hilariantes, interpretadas de maneira desenvolta por Totò".³³⁰

Sua saída daquele grupo deu-se por motivos esperados. A tradição do Teatro Nuovo de certa forma o condenava a um imobilismo pouco criativo. Totò se lançaria então a uma grande atividade teatral nos meses seguintes, da qual restaram pouquíssimos documentos. Isto porque a imprensa da época tinha pouco interesse em seguir os espetáculos cômicos, excetuados de ambientes tradicionais como o Teatro Nuovo, e os jornais dedicados ao assunto não pareciam inclinados a comentar as peças de que Totò fazia parte. Em março de 1930, suicidou-se Liliana Castagnola, a namorada que, intensamente apaixonada, fora abandonada por Totò (e o nome de sua única filha seria uma homenagem à atriz). Ele decidiria, então, viajar pela

³³⁰ BÌSPURI, 2010, p. 51.

Companhia de Cabiria em turnê a Padova, da qual restariam pôsteres publicitários onde era possível ler a inscrição "Com o irresistível cômico Totò".

Em junho daquele ano, interpretou as peças *Le donne sono tutte bugiarde* (As mulheres são todas mentirosas), *Vicolo... Vicolo!* (Beco... Beco!), *Il Prestigiatore* (O Prestidigitador) e *Totò Charlot per amore* (Totò Carlitos por amor), que havia sido encenada no Teatro Nuovo e também no Eldorado di Napoli, em 25 de outubro de 1928, com o título *Amore e Cinema* (Amor e cinema).

Nesta peça de ato único, um diretor está no set à espera do cômico Pirolini, famoso pelas bebedeiras, e que fará o papel de Chaplin no filme. Na trama atuam a mulher do diretor, o personagem que faz a sogra e o cômico. Sua esposa, contudo, tarda a chegar ao estúdio, assim como Pirolini. O diretor começa a especular que os dois a traem. Antes, em seu quarto, o diretor vira um botão de cueca que não era do tipo usado por ele. Especula que o câmera possa ser seu rival. Ordena que abaixe as calças, mas constata que não há nada. Logo entrará Totò em cena, enamorado pela protagonista, mas quem deseja apossar-se dele é a sogra, que ele rejeita por ser velha. A protagonista, que o roteiro intitula Diva, não o conhece, mas ele a ama. O diretor chega, apercebe-se dos dois e observa que a cueca de Totò tem o botão aguardado. Enfurece-se, mas o põe a atuar. O câmera começa a achar que aquele roteiro de trapalhadas, quedas, passado num restaurante do porto de Xangai, em que atrizes chinesas almejam a bons partidos europeus, é extraordinário. Tanto mais se atrapalha Totò, melhor para o câmera, que gasta mais filme do que deve. Logo o equívoco é desfeito, e chega ao set, atrasado demais, o verdadeiro cômico Pirolini, que deveria ter interpretado Chaplin.

Em 28 de junho, escreveu o crítico anônimo do jornal *L'Impero d'Italia* sobre esta encenação: "Totò compreendeu perfeitamente a amarga ironia de seu grande colega das telas; penetrou-lhe o espírito, imitou-lhe a maquiagem de modo impressionante, evocou perfeitamente os gestos consagrados em quilômetros de películas de filmes difundidos pelo globo."³³¹

A encenação bem-sucedida foi prosseguida de muitas outras merecedoras de aplauso público. Em uma ocasião, Totò interpretou uma marionete dentro da macchietta *Pinocchio e Lucignolo*, recuperada em 1941 pela revista *Volumineide* e em uma sequência do filme *Totò a colori*. O ator tornava-se, assim, o próprio Pinóquio da fábula de Carlo Collodi.

³³¹ BÌSPURI, 2010, p. 58.

Os intelectuais da época começam então a exaltar a admiração que têm por seu trabalho surpreendente, em declarações e textos. O roteirista e escritor Cesare Zavattini, o pintor De Chirico, o escritor Achile Campanile, entre outros, tonam-se fãs de suas encenações. Um dos mais importantes críticos da época, Umberto Barbaro escreve em outubro de 1933 um texto que pela primeira vez parece legitimar sua atuação para além do terreno do vulgar em que parece encerrado. Na revista *Italia Letteraria*, onde se publicam artigos sobre escritores italianos, Barbaro descreve a atuação de Totò: "Os movimentos de um remador de gôndola, o agitar-se das patas traseiras de um inseto, uma estúpida e trágica parada, o ato de quem tira o higiênico e purificador pulôver, os movimentos de uma marionete comandados por fios invisíveis, e por fim um balé cadenciado". Em *Qui lavora Totò* (Aqui Trabalha Totò), sua apreciação vira apologia: "Dizer que Antonio de Curtis, de nome artístico Totò, é um grande fantasista, o maior hoje na Itália, e talvez não só na Itália, constitui uma constatação fácil, a que qualquer espectador pode permitir-se com superficial tranquilidade. (...) O personagem, a *macchietta*, a anedota, transformam-se, por sua criação, em elementos de uma harmonia superior."³³²

Tornavam-se claros ao público, àquela altura, os atributos estilísticos de sua interpretação teatral, conforme os relaciona Bispuri: "... suas capacidades excepcionais para a mímica, mas também sua inspiração para o improviso, o domínio sobre a cena, a capacidade de síntese e dosagem do tempo para a obtenção do efeito cômico, acompanhados de mil outros recursos, entre eles a força imitativa, a contaminação entre a paródia e a sátira, entre a reelaboração em chave teatral do cinema mudo e a capacidade dramatúrgica em sentido estrito".³³³

3.5. O cinema não tem pó

Um homem de teatro, Totò tardou a aceitar o cinema como meio de expressão profissional. Para ele, enquanto ator, o mundo fílmico era frio, distante, mecânico e repetitivo, por prescindir da relação direta, plena de vitalidade, com o público. Ele explicava assim a diferença entre o teatro e o cinema:

O cinema não tem pó. Se encontrá-lo na sala, fuja. O teatro vive no pó, e nele se empoa. Eu queria morrer lá, como Molière. Sustentado

³³² BÌSPURI, 2010, p. 59.

³³³ Ibidem, p. 60.

*pelo camareiro e o ponto que me passa as últimas piadas, aquelas para a posteridade, sobre uma cama de papel machê e contra um céu ensopado de estrelas pintadas. Depois o pó se levanta, se levanta e me carrega entre os anjos de barro*³³⁴

Em 1930, convidado pelo produtor genovês Stefano Pittaluga, fundador da Cines, Totò faz um teste para o cinema. Intitulada *Cinegiornale Cines n.4*, a filmagem de um minuto e 25 segundos de duração não segue um roteiro. O locutor anuncia que muitos jovens desejam candidatar-se ao lugar de Rodolfo Valentino, entre eles o "famoso cômico Totò". O ator chega pelo fundo do palco, como se presenciasse uma movimentação. "Oh que bela festa, oh que bela festa", diz. O locutor prossegue: "Vocês já devem ter adivinhado. É o famoso cômico Totò, vejam como é bonitinho! Parece querer concorrer com o homem-serpente". O ator move o corpo sinuosamente, gesticula com as mãos, mexe o pescoço para os lados, a cabeça imita a de uma ave, contorce os lábios, e, ao movimentar a testa, o chapéu-coco muda a posição na cabeça. Diante da câmera, desce a escada. E improvisa uma fala: "Eu, quando criança, tive meningite. De meningite, ou a gente morre ou permanece estúpido. Eu não morri."³³⁵

Em 1931, Pittaluga chama-o para um novo projeto, *Il ladro disgraziato* (O ladrão desgraçado), jamais realizado. Três anos depois, o diretor Mario Camerini, que preparava *Darò un milione* (Daria um milhão), escrito por Cesare Zavattini, pede, por insistência do roteirista, que Totò se integre ao projeto no papel de Blim, o mendigo ingênuo que salva o magnata Gold (Vittorio de Sica) do suicídio. Mas esta tentativa igualmente dá em nada. Camerini contrata, em seu lugar, Luigi Almirante, considerado mais concreto que Totò, mais uma vez tido por excessivamente surreal para o cinema. Um quarto projeto, ligado à dramaturgia de costumes, naufraga em 1936, depois que um incêndio consome as instalações de Pittaluga na via Veio. Na sequência, Carlo Ludovico Bragaglia pensa em Totò para um papel em *Calandrino*, uma adaptação do *Decameron* roteirizada por Ermanno Contini e Corrado Pavolini. Neste caso, apesar de o resultado do teste ter sido positivo, Totò deplora o papel que lhe concedem, o de um crédulo e ingênuo rapaz impossibilitado à reação contra quem o humilha. Em direção contrária, Totò se entende capaz de interpretação dinâmica, rebelde, contrária ao abuso das instituições. Recusa o papel.

Eu descendo dos imperadores Foca, imperadores de Bizâncio. Gregos e elíseos, depois passados a Constantinopla. (...) O tribunal de Roma explicitamente reafirmou o que a magistratura de Nápoles com quatro

³³⁴ BERRUTI, 2007.

³³⁵ No site youtube, inserido em 17 de agosto de 2016 https://www.youtube.com/watch?v=8UHcT_bcXYI.

*sentenças validou, os meus direitos, isto é, declarando-me único descendente de todas as dinastias bizantinas. (...) Eu sou um tanto burro e um tanto cavalo de raça. Mas as diferenças são inúteis, porque um grande senhor pode ser um mendigo na alma e um pobre pode ser tão nobre quanto um príncipe.*³³⁶

Até 1937, Totò permanece irredutível ao cinema, que se revela, contudo, onipresente, tentacular em sua trajetória. Ele resiste a sucumbir, vê-se como um profissional eternamente enamorado do teatro coberto de pó. O diretor Alessandro Blasetti declarou, naquele momento em que o cinema sonoro começava a deslanchar: "Qualquer ator de teatro, quanto maior seja no palco, tanto mais pálido e insignificante será na tela, porque lhe faltará aquela vitalidade a que o público está habituado."³³⁷ Para fazer esta afirmação, possivelmente baseara-se em insucessos como o do cômico Macario em *Aria di Paese*, de Eugenio De Liguoro.

Contudo, malgrado as predições, Totò continuava a ser literalmente perseguido por produtores e seus contratados roteiristas, plenos de argumentos destinados a dissuadi-lo. O cinema, que lhe pagaria mais e sempre, seria apresentado a ele como um destino inescapável. E os espectadores também mantinham a expectativa de vê-lo eternizado nas telas. Os produtores enxergavam um excelente caminho comercial para Totò, especialmente se o eternizassem na máscara cinematográfica de um "pobre Carlitos", conforme ele próprio promovera no teatro, em *Amore e cinema*.

Fermo con le mani (em tradução livre, algo como "Tire as mãos de mim"), de 1937, dirigido por Gero Zambuto, é a estreia de Totò no cinema. No longa a partir de roteiro de Guglielmo Giannini, sua revivência caricatural de Carlitos torna-se plena. Ele literalmente não consegue desgrudar-se dela, embora, em tantos momentos, deseje caminhar em sentido contrário. Totò não é exatamente o vagabundo, em todo caso, nunca um enganado, sabe seus direitos e apenas espera a situação exata para reavê-los. Enigmático ocupante de um terreno abandonado, dorme vestido com sua indumentária típica. Ao acordar, coça o chapéu-coco que veste, como se o chapéu fosse uma extensão de sua própria cabeça oca, uma gag genialmente reverencial. Banha-se da água a cair de baldes, numa simulação de chuveiro, sem tirar a calça curta e os sapatos. Está todo o tempo a citar Carlitos, embora o infle de certezas e insolências. Totò argumenta em tom alto contra os proprietários do terreno, que desejam, por direito de patrimônio, removê-lo pelo uso de um trator. Por que não conservaram o terreno para que ele pudesse ocupá-lo com conforto?

³³⁶ BERRUTI, 2007.

³³⁷ BISPURI, 2010, p. 74.

Por todo o filme, Carlitos é a referência física, e as situações neste filme falado evocam a tradição muda. Numa sequência Totò foge em correria por uma rua vazia, muito distante da metrópole enlouquecida de carros nos filmes de Chaplin ou, especialmente, de Harold Lloyd. Um ano depois de *Tempos Modernos*, Totò apresenta-se, então, como um desterrado do novo mundo do trabalho. Somente busca algo dentro dele porque precisa sustentar a uma menina sem lar. Ele se sente obrigado a socorrê-la, à moda do que Chaplin faz em relação à garota órfã interpretada por Paulette Godard.

Uma risada, para ser verdadeira, deve esconder sempre uma lágrima, disse Totò.³³⁸

Em *Fermo con le mani*, ele se vê contratado por um balneário, como funcionário da limpeza. Logo precisará fazer o trabalho de um barbeiro. Diante de si estará um homem careca, os pés metidos em sapatos malcheirosos, que ele não tolerará retirar sem se dirigir à janela, em busca de ar. Não vemos o rosto do cliente, então irresistivelmente similar a um tipo mussoliniano, que Chaplin ironizará, igualmente durante uma sequência no barbeiro, no longa *O Grande Ditador*, lançado três anos depois. No balneário, Totò não sabe exatamente a que tarefa se dedicar. Falta uma massagista, ele a substitui, travestindo-se de mulher, com uma peruca loira. Precisa disfarçar o deleite aflitivo em vê-la nua. Ali, exercita uma de suas deliciosas paródias de uma língua estrangeira, a macarronear sua língua natal. A massagista, por ser "espanhola", faz os plurais com o final em "s", diferentemente do que ocorre na língua italiana. Encarna ainda um maestro exasperado, à moda daquele ironizado pelos desenhos animados americanos, como os da Warner Brothers, que ele reencenará em *Totò le Mokò*, numa sequência extraída do final do filme.

Fermo con le mani é já bastante, embora, como nota Fabrizio Sarazani em crítica na edição de 24 de abril de 1937 de *Il Giornale d'Italia*, o ator não tenha abandonado, neste longa, a máscara que fez seu sucesso no teatro, suas tiradas falsamente improvisadas, sobre tipos de desenvolvimento conhecido pelos espectadores dos espetáculos de revista. "Infelizmente suas qualidades não puderam sobressair-se dentro do argumento cômico do filme, mais avizinados à ribalta que ao cinema", disse o crítico.³³⁹

Mais enigmática seria sua inclusão em um filme posterior, *Animali pazzi*, com argumento de Achille Campanile. O filme, de baixo orçamento, mostra Totò como o miserável escolhido

³³⁸ BERRUTI, 2007.

³³⁹ BISPURI, 2010, p. 80.

para substituir um oportunista, seu sócia, que deseja manter o relacionamento com a amante enquanto herda a fortuna da futura esposa. No início do filme, Totò tenta o suicídio nos trilhos do trem, mas é malsucedido. Experimenta novamente matar-se, com estricnina em pó jogada sobre a água, diante de um espelho de um restaurante, contudo hesita. Não tomará a poção venenosa, mas verá seu reflexo tomar a água borbulhante. Contudo, no caso do reflexo, não se trata de veneno, mas de um antiácido, que a imagem consome.

O reflexo começa a conversar com o suicida. É uma situação surreal. O reflexo se materializa diante dele, atravessando o espelho. O sócia oportunista lhe proporá substituí-lo no casamento, enquanto ele fica longe, com a amante, e se aproveita do dinheiro herdado. Totò aceita o negócio porque quer ganhar dinheiro para matar a fome. Ele diz que substituirá seu contratador no casamento. A cerimônia precisa se dar rapidamente, ou uma clínica de animais (os loucos animais do título italiano) herdará a fortuna que a noiva deve amealhar de um parente morto.

Escritor, jornalista, comediógrafo e roteirista, o romano Campanile (1899-1977) exerceu o humor nonsense. Foi introduzido como roteirista, nesta obra de 1939, por seu pai, Gaetano Campanile Mancini, um dos maiores autores do cinema mudo italiano, que assina a escrita da trama junto com ele. Sua qualidade, dentro dos filmes, esteve nos rápidos diálogos em que exercitou trocadilhos e paradoxos linguísticos. O curioso, aqui, é que tenha sido chamado a contribuir para a construção de uma figura cinematográfica da qual grande parte dos críticos, na Itália, reclamava realismo.

No filme, Totò, despido da feição chapliniana exibida em *Fermo con le mani*, exerce seu jogo de corpo, o rosto flexível, a rápida movimentação dos olhos, a repetir momentos de suas célebres atuações no palco, e "termina sempre por triunfar", como observa o roteirista Ennio Flaiano no jornal *Oggi*, em 26 de agosto de 1939³⁴⁰. Contudo, a estrela do filme parece ser mesmo a capacidade de Campanile de movimentar o absurdo. Entre as interessantes sequências do longa, feito com precariedade de recursos, mas inventividade gráfica (há na sequência do casamento, por exemplo, uma montagem que faz aumentar o número de figurantes na cerimônia, apenas trinta, quando o roteiro pedia cem convidados), estão aquelas encenadas pelos animais "loucos", sem, contudo, a presença de Totò.

³⁴⁰ BISPURI, 2010, p. 83.

Na clínica Duroff, um cachorro gane por temer que tenha machucado o pé do homem que o chutou. Um carneiro está deprimido porque desconfia que a mulher o trai. Um peixe-martelo desespera-se porque não existe o peixe-prego. Um touro entra pela janela ao surpreender a mulher com o amante. Uma macaca que toca piano crê-se uma grande instrumentista porque, sozinha, faz um concerto a quatro mãos. Outro macaco, vestido de fraque, crê-se diretor da clínica, e vê os humanos como seus pacientes. Um gato late, uma tartaruga salta como canguru, um cão prostra-se por não recordar o próprio nome. Entre os medicamentos disponíveis na clínica, estão soníferos, mas também suoníferos (em trocadilho com o verbo *suonare*, que em italiano significa soar), responsáveis por providenciar, aos pássaros, o ímpeto de cantar. No filme, Totò "permanece vítima de seu próprio jogo e surge tão-somente como *macchiettista*, incapaz de ligar-se a outros personagens, de emulsionar-se na história", como Flaiano observa.

3.6. Dois vagabundos - Totò, espelho de Carlitos

A existência de Chaplin no cinema fora essencial na carreira de Totò, embora o ator italiano não tivesse realizado, como seu cômico de inspiração, a direção dos filmes, o que o deixaria distante de determinar os rumos da própria atuação na maior parte de sua carreira. Por toda a vida, Totò representou no cinema um subproletário do bem, como o descreveu Pasolini. Malandro da palavra, contudo, não se parecia sempre com Carlitos. Aliás, em muito diferia. É preciso acompanhar a semelhança entre os dois e os rompimentos silenciosos que promoveram em seus tipos bem-sucedidos no cinema para entender onde se tocaram na história cinematográfica.

Charles Chaplin criou comédia para o cinema. Não somente sua própria comédia, seu modo de fazer rir, mas seu próprio cinema, um contínuo modo visual, físico, de dizer as angústias e glórias humanas. Nos primeiros filmes, não havia roteiros, mas uma difícil arquitetura composta a partir de desenhos de cena que descreviam as gags, como os fez para *O Circo*, de 1928. E os desenvolvimentos vinham de um longo trabalho de repetição, às vezes setecentas tomadas para uma sequência, como aconteceu naquela do Carlitos equilibrista, no mesmo filme.

Seu personagem central ofereceu-se ao mundo, e toda a comédia passou a ser pensada, a partir daí, em conformidade ou (rara) contrariedade a suas leis. Chapéu, bengala, bigode, calças, sapatos, o caminhar pelos lados, os braços acanhados, femininos, unidos para que ele escapasse de uma saia justa, o constrangimento que fazia deslizar pelas escadas rolantes e pelas portas giratórias, tudo se tornou não somente o desenho de um personagem, mas da imaginação humana refeita à semelhança dele e de sua capacidade de autoironizar-se. "Um homem que ri de si mesmo libera todos os homens da vaidade", escreveu o poeta Elie Faure sobre Chaplin em 1922. "Imagine isso, fazer as pessoas rirem da fome, até da fome."³⁴¹

Chaplin submeteu a realidade a seu exagerado domínio. Mas sempre houve, antes de tudo isso, a realidade a propiciar a criação. Uma lição que Totò também aprendeu, embora se visse acusado, na Itália, de tê-la desconsiderado em seu trabalho de início, no teatro. Em 1965, dois anos antes de morrer, teve a oportunidade de se defender da crença generalizada, entrevistado por Luigi Silori. "Sim, efetivamente não era uma coisa abstrata [o trabalho como comico]. Vinha sempre da vida. Da sátira, da caricatura. Dos homens de todo dia. Não recuso a realidade."³⁴²

Totò reconhecia a importância de Chaplin. Jamais se ombreava a ele, embora tantos de seus interlocutores provassem fazê-lo, como Silori. "Em primeiro lugar, preciso agradecer-lhe por ter-me dado a grande honra de igualar-me a esse grande mestre que foi Chaplin (Charlot). Todos sabemos quem é Chaplin." Em 1966, em um depoimento sobre a comédia, detalhou esse maravilhamento, contrariado que andava com o gênero, a seu ver tornado muito intelectualizado na Itália, distante de todos, incapaz de fazer rir.

*A comicidade não pode ser limitada a este ou àquele período. A comicidade é aquela de sempre, antiga e moderna ao mesmo tempo. Peguemos por exemplo o mestre de todos nós, o grande Charlot [Carlitos para os franceses e italianos]. Charlot criou para si uma máscara, um tipo, um personagem. Em qualquer argumento, era sempre ele, o mesmo. A realidade andava de encontro a Charlot, não Charlot se adaptava à realidade.*³⁴³

³⁴¹ CHAPLIN, Charles. "Em busca do ouro". In *Chaplin - Obra Completa*, Disco 11. Caixa de DVDs São Paulo: Versátil, 2013.

³⁴² SILORI, 1965.

³⁴³ Programa Anteprema. RAI: 1966. Inserido no youtube em 12 de dezembro de 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=-9U-rAMviNI>.

Ser em outra esfera. "Carlitos é um personagem mítico que domina cada uma das aventuras em que está envolvido", escreveu André Bazin.³⁴⁴ "Chaplin sempre empurra os limites da intransponível contradição cujos termos ele próprio colocou, espaçando cada vez mais os filmes, desde os anos 1920, para melhor destacar o desafio de uma proposta que só pode alcançar ao que visa na ascese do prazer de filmar".³⁴⁵

O amargo cinema cômico italiano, realista, nasceu daquele ponto no qual Chaplin o multiplicou em amargura. Enquanto o diretor abandonava Carlitos e passava a desenvolver sua crítica amarga a um estado social, a partir de terríveis máscaras entre o cômico e o trágico, a *commedia* dava primeiros passos para continuá-lo, uma década depois. Mas a desconstrução operada por Chaplin em *Monsieur Verdoux*, de 1947, no qual a centralidade da trama é ocupada por um senhor que mata as mulheres com quem casa e das quais extrai seu dinheiro, em busca de viver uma existência confortável, gentil e de boas maneiras com sua própria família, não começou de repente. Ela teve início dezesseis anos antes, com *Luzes da Cidade*.

Datado de 1931, foi o último filme mudo de Chaplin. Mudo porque não havia palavras a ser proferidas por seus personagens. Chaplin birrava contra a necessidade da articulação oral para que o cinema fizesse sentido. As palavras poderiam atrapalhar tudo. Contudo, era um filme sonoro também, porque a música e o som incidental surgiam o tempo todo como comentário, às vezes ácido, das situações do filme, a exemplo da sequência em que Chaplin, depois de ter engolido um apito, esguicha por ele em lugar de falar. No início da trama, os políticos proferem blablablás incompreensíveis, em uma perfeita ilustração de suas grotescas apresentações públicas, durante o evento de inauguração de um monumento, que Carlitos usa como dormitório. Ele se apaixona por uma florista cega e a ajuda a romper o estado de cegueira. Ela não o vê, mas, quando sua visão lhe é devolvida, reconhece seu benfeitor pelas mãos, que toca. "Você agora me vê?", pergunta-lhe Carlitos no letreiro. E ela: "Sim, agora [com a visão e o toque, mas sem o som] posso lhe ver."

O escritor brasileiro Guilherme de Almeida assistiu ao filme à época de seu lançamento e escreveu sobre ele na coluna *Cinematographos*, que mantinha no jornal *O Estado de S. Paulo*. Ele disse que antes desse filme não ligava Carlitos (que ele chama Carlito) ao humor. "*Luzes da Cidade* - a obra-prima de Charles Chaplin e, talvez, do cinema - obriga-me a acreditar

³⁴⁴BAZIN, André. *Charles Chaplin*, tradução Luis Carlos Velho dos Santos. São Paulo: Marigo Editora e Distribuidora, 1989, p. 15.

³⁴⁵VEILLON, Olivier-René. *O Cinema Americano dos Anos Trinta*, tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Editora Martins Fontes: 1992, p. 55.

numa coisa que eu, há tempos, tinha publicamente negado: o humor de Carlito. Agora acredito. E, porque vejo no humor a suprema estilização do aperfeiçoamento humano, neste filme, que é todo humor, tenho também que ver, coerentemente, a mais perfeita criação do celuloide".³⁴⁶

Guilherme de Almeida enxerga, a partir deste filme, toda a serventia do humor. Sua razão de ser. O cinema começava então a refletir o que éramos. A nos destruir, ansioso para reconstruir o que houvesse restado de nós. Ele prossegue:

"Eu tenho uma teoria, talvez minha, do humor. Ele é a última etapa, o mais alto grau de sabedoria. Esta assim se desenvolve: primeiro, é a alegria da curiosidade; depois, é a dor de aprender; em seguida, é o remorso de saber; e, afinal, é o sorriso para esquecer. E, pois que o esquecimento é uma destruição, há, no fundo de todo humor, um permanente sentimento de melancolia ao lado de uma constante ideia de aniquilamento.

Ora, *City Lights* vem bem marcado daquela shakespeariana *melancholy of mine own, compounded of many simples, extracted from many subjects* [segundo a fala do personagem Jacques em *As you like it*, na tradução de Ivo Barroso, "melancolia muito particular, composta de vários elementos simples, extraída de vários objetos"]. Sim: *of mine own*. Carlito pode bem dizer isso; é sua, toda sua e só sua essa melancolia, pois o filme é seu, todo seu e só seu. É sua produção, seu o argumento, sua a direção, sua a interpretação, seu o arranjo musical. É a primeira, absoluta, completa afirmação pessoal que o cinema produz.

Profundamente melancólico como o humor, o filme de Carlito é também, como o humor, profundamente destruidor. Destrói como só o humor sabe destruir: pelo ridículo, pela deformação, pelo processo da "redução *ad absurdum*", de Novalis, e sempre como "o sorriso na neblina", sempre com "*die lachende Thraene im Augen* [a lágrima que paira, sorridente, no olho]. Destrói todas as coisas mais ou menos sérias em que alguns homens ainda acreditam. Destrói a sisudez das estátuas e das comemorações cívicas, com aquela sequência inicial em que o pequeno vagabundo da grande cidade aparece como uma triste mancha humana escorrendo por toda a estrutura do monumento. Destrói o patético do suicídio, em todo aquele episódio burlesco em que o "*little tramp*" [pequeno vagabundo] salva a vida do milionário *blasé*. Destrói o pseudoencanto das reuniões sociais quando descreve, ironicamente, aquela

³⁴⁶ ALMEIDA, Guilherme de. *Cinematographos - Antologia da crítica cinematográfica*, org. Danny Correia e Marcelo Tápia. São Paulo: Editora Unesp e Casa Guilherme de Almeida, 2015, p. 341.

soirée mundana em que Carlito engole um apito. Destrói o boxe, o "nobre esporte", com a calma análise e exposição de todos os ridículos que podem caber num ringue. Destrói a polícia; os vertiginosos dramas da *Gangland*, com os grotescos todos do episódio do roubo e da injusta prisão do triste herói. Destrói o "sublime sentimento da amizade", mostrando aquele neurastênico e generoso senhor que, só quando está bêbado, fora de si, é que sabe ser amigo de um pobre diabo. Destrói o amor, mostrando como ele nada mais é do que uma cegueira, uma inconsciência, uma inocência comovedora. Destrói o frouxo sucesso do cinema falado, negando a necessidade de qualquer voz humana no filme e substituindo-a vantajosamente, como nos desenhos animados, pelo comentário cômico-musical (os discursos inaugurais da primeira cena: o gramofone mudo no quarto da florista cega; o cantor que não canta nada na reunião social etc.). Destrói o próprio cinema, quer contrariando-o, tecnicamente, nos processos da *continuity*, que Charles Chaplin não reconhece (ele não se preocupa com a *nuance* entre as cenas, que emenda, esbate e amacia a ação); quer caricaturando todo o *hokum* das situações habituais, o *poncif*, os lugares-comuns de todas as fitas...

E mais coisas destruiria também, se não fossem coisas já tão destruídas por si mesmas..."³⁴⁷

Era Carlitos quem dava um jeito em tudo, embora nada mais tivesse jeito, como observa Bazin. "Nenhuma situação o deixa desamparado. Ele encontra solução para tudo, ainda que o mundo, e talvez mais ainda o mundo dos objetos que o dos homens, não tenha sido feito para ele".³⁴⁸ Os filmes de Chaplin poderiam ser vistos continuamente. A surpresa, esgotada de uma primeira vez, poderia ser revista sem a diminuição de um prazer, para dar lugar a "um prazer bem mais requintado, vale dizer, o da expectativa e reconhecimento de uma perfeição"³⁴⁹.

O maravilhamento se fez de forma diversa nos filmes em que Carlitos foi deixado de lado, sob toda a incompreensão da crítica. Chaplin confessara a um repórter do *Petit Parisien*, em 20 de fevereiro de 1931: "Na verdade, essa figura, tão parecida comigo como um irmão, mas que não sou eu, é para mim uma terrível responsabilidade."³⁵⁰ Em *O Grande Ditador*, o bigodinho volta como citação irônica, no rosto daquele que, Chaplin irrita-se, roubou-o dele. Ele mostra o ditador a brincar com o mundo à moda de um balão de ar que se joga para cima, com os glúteos. "A fórmula é poderosa e imperativa: resistam a Hitler antes que seja tarde demais,

³⁴⁷ALMEIDA, 2015, p. 341-343.

³⁴⁸BAZIN, 1989, p. 15.

³⁴⁹Ibidem, p. 18.

³⁵⁰VEILLON, 1992, p. 59.

esvaziem a bola antes que ela esteja fora de alcance e que vocês a confundam com um novo astro."³⁵¹ Verdoux é um assassino também, mas de boas maneiras.

"Ao abandonar os sapatos cambetas, o chapéu-coco e a bengalinha do pobre homenzinho esfarrapado, cujo olhar patético nos fazia derreter o coração, Chaplin entra deliberadamente em um mundo mais terrível, por ser mais próximo ao que vivemos. Seu novo personagem, com as calças bem passadas, o nó da gravata bem feito, elegantemente vestido e não podendo mais fazer apelo à nossa piedade, não se adapta mais às boas e velhas situações desenhadas com grossos e vigorosos traços onde o rico oprime o pobre de uma maneira tão evidente que o público mais primário pode perceber imediatamente a moral da história. Podíamos, anteriormente, imaginar que as aventuras de Carlitos se passavam em um mundo reservado ao cinema, como se fossem contos de fadas. Em *Monsieur Verdoux* não existe mais equívoco possível. Trata-se de nosso tempo, e os problemas expostos na tela são nossos próprios problemas."³⁵²

Chaplin foi longe demais. Ou caminhou até onde pôde. No filme, "aponta a contradição principal da América: ter conquistado o mundo sob o domínio de uma moral que não ultrapassa o limiar da casa do cidadão americano. Em nenhum momento Verdoux sente qualquer forma de culpa. Poderia ele ser condenado por só ter sabido opor sua felicidade privada a um mundo onde o exercício do crime permite o bem-viver?"³⁵³

3.7. O cinema realista de Totò

*Fui um menino pobre com os desejos frustrados de confortos que não me podia permitir. Não sei como, mas aquele menino permaneceu sempre dentro de mim. Eu o levo pela mão como um amiguinho invisível, e me divirto em presenteá-lo com todas as coisas boas, roupas elegantes, doces, perfumes, objetos refinados. Todos esses presentes não são adequados a sua idade, mas sim à minha.*³⁵⁴

³⁵¹Ibidem, p. 62.

³⁵²BAZIN, 1989, p. 81 e 82.

³⁵³VEILLON, op. cit., p. 66.

³⁵⁴BERRUTI, 2007.

Totò deu ao cinema sua face, sua representação ligada à meninice, e jamais pareceu sentir necessidade de ultrapassar essa condição. O diretor Federico Fellini, que nunca o utilizou nos filmes, assim o definiu:

"Era um feito natural, um gato, um morcego, algo de completo em si mesmo, que é como é, que não pode mudar, no máximo se deixar fotografar. Um daqueles produtos secretos revelados na medida do que são, se se está bem atento para não os alterar. Totò não tinha necessidade de histórias. Que valor poderia ter uma história para um personagem como esse, cujas histórias vinham escritas na própria face? (...) Totò não podia fazer nada além de Totò. (...) O resultado de séculos de fome, de miséria, de doenças, esse era Totò."³⁵⁵

Para compreender a multiplicidade deste ator-personagem, o historiador Maurizio Grande joga com duas possibilidades de sua figura interpretativa. Uma delas é a de um fantoche, acionado pelo mecanismo humano, através das mãos do manipulador. O boneco move-se preferencialmente de lado, no palco forjado de um teatrinho. Espalha-se pela "terra" e permanece em contato com o solo, com a energia proveniente da reação à força de gravidade. Outra possibilidade dá-se pelo "ar", enquanto a desengonçada figura de aspecto humano se deixa manobrar pelo alto, por fios imaginários, no teatro de marionetes.

Na raiz da comicidade de Totò, há, segundo Grande, "o curto-circuito entre as pulsões primárias e as frustrações do sujeito, entre o enraizamento do corpo na terra e a dificuldade de satisfazer os instintos elementares da vida (fome, sexo, refúgio das intempéries)".³⁵⁶ Nele existiriam ambos, o enraizamento e a estranheza do mundo, o impulso de voar, realizado, contudo, como um rasante sobre a dureza terrena. Totò angelicalmente não se liga à realidade, mesmo quando existem nele a vontade e a necessidade de pertencer a este mundo, de se posicionar em um lugar digno em sociedade.

"Totò carrega em si o halo trágico de uma comicidade não-feliz; uma comicidade que nasce da necessidade de transformar-se e de vestir as máscaras múltiplas da adaptação social para sobreviver. A comicidade nasce da maneira pela qual concebe e veste essa máscara, enquanto seu objetivo jamais é alcançado, e ele se vê descoberto".³⁵⁷ Sob a máscara, flagra-se um rosto que revela a transgressão satisfeita, a incapacidade venturosa de vestir máscaras.

³⁵⁵BISPURI, 2010, p. 35.

³⁵⁶GRANDE, 2003, p. 257.

³⁵⁷GRANDE, 2003, p. 257.

"De um ponto de vista técnico-formal, Totò tem a habilidade única de mudar a máscara sem que ela jamais possa aderir a seu rosto. Assim como é um artista incomparável ao fazer penetrar seu rosto na máscara. Ou, para ser ainda mais preciso, ele é único ao confundir o rosto e a máscara em um balé incomparável entre o truque e o desvelamento, entre o travestimento e as revelações da identidade mais inacessível"³⁵⁸.

O historiador acredita que para compreender a peculiaridade da arte cômica de Totò não baste colocá-lo em linha direta de hereditariedade em relação à *commedia dell'arte*, ao teatro de variedades e à tradição, ali incorporada, da inócua zombaria e do grotesco que explode no nada, da comicidade gratuita que engole a si mesma. É necessário, em lugar disso, compreender seu modo de assinalar a estranheza do real sem no entanto renunciar ao real. Ele não abre mão da realidade, pelo contrário, reforça sua interpretação literal, plenamente, contudo, fundada no equívoco interpretativo.

Em Totò, o rosto, a figura física e a expressão verbal resultam em uma representação articulada, elástica e flexível, mas sempre inadaptada, com a "intransigente vocação para o desastre". O personagem sonha, trapaceia, sua máscara se desfaz. Mas será preferível desfazer-se a sucumbir à pressão social. Servil e exageradamente, ele buscará assimilar modos e regras de comportamento, enquanto negará ser englobado pelo mundo, o que produzirá efeitos desastrosamente cômicos ou tragicamente farsescos na interpretação de suas narrativas. Ele preferirá a catástrofe do sujeito à sofrida manutenção de uma "identidade de serviço", pessoalmente intolerável.

"Há em Totò uma forma exasperada de 'narcisismo cômico': o ator é a máscara que afirma a si própria através do repúdio contínuo de si mesmo e de sua imagem, que comporta, igualmente, a negação do real".³⁵⁹ Um procedimento que ocorre quando ele macaqueia a linguagem culta, ferindo-a, ou quando mimetiza a seu modo inesperado, confuso, as regras que determinam o acordo social. A adaptação do sujeito à máquina de integração ocorre por meio de uma máscara de identidade pré-construída. Totò busca encontrá-la, mas a destrói antes que realmente possa começar.

Entre mim, como sou na vida real, e Totò, como aparece no palco, há uma diferença abissal. Eu odeio minha máscara, que uso somente para atender ao público, mas, ao mesmo tempo, sinto que ela faz

³⁵⁸Ibidem, p. 258.

³⁵⁹GRANDE, 2003, p. 261.

*parte da minha alma. Jamais imaginei, nem por um segundo, ficar sem Totò. E lhe sou grato não uma, mas cem vezes. Antes de tudo, porque me trouxe o sucesso. E depois, porque, mesmo sendo a antítese do Antonio de Curtis, ajuda-me a ser verdadeiramente eu mesmo. Eu sei, falo em enigmas, conto uma história escrita por Pirandello, mas essa é a minha história*³⁶⁰.

Ou como declarou em 1963 ao jornalista de tevê Lello Bersani, que estranhou não encontrar, na residência do ator, um quarto onde guardasse seus figurinos, chapéus, relíquias: "A minha casa é semelhante à de um tabelião, de um advogado, de um médico. Aqueles trapos e aquelas roupas pertencem a Totò". Sobre a diferença que existiria entre ele e seu personagem, respondeu: "Há uma grande diferença. Sou De Curtis e ele é Totò, o palhaço, o bufão. Eu sou uma pessoa honesta. Na realidade, em minha casa, ele normalmente come na cozinha, enquanto eu, na sala de jantar. Eu o escravizei. Desfruto de Totò. Ele trabalha, eu como."³⁶¹

3.8. A realização pela palavra

Ser um exímio improvisador, treinado na palavra, talvez tenha empurrado definitivamente Totò ao cinema, embora ele considerasse o meio frio, limitante para sua atuação. No teatro, contava com parceiros de mesma escola e sua interpretação, por esse motivo, vinha exercida de maneira incontrolada, criativa. "O cinema exigia método, precisão de movimentos, regras de iluminação, de planos, de focalização, e de falas exatas que para ele constituíam um pleno obstáculo a sua exuberância", como acredita Bispuri³⁶². Para o crítico, contudo, Totò se saiu bem nas provas cinematográficas porque jamais desconsiderou sua origem no espetáculo de variedades (exercido continuamente por quase trinta anos), na direção contrária do que fizeram muitos de seus parceiros de interpretação no palco, como Macario.

O crítico Gian Piero Brunetta diz que os filmes de Totò podem ser vistos como "o diário de uma transformação lenta mas inexorável de comportamentos e modos de vida a que o ator alternativamente se opõe e se adequa".³⁶³ Inesperadamente, Totò aceitava trabalhar em produções nas quais os diretores sabiam recolher-se humildemente ao papel de espectadores.

³⁶⁰BERRUTI, 2007.

³⁶¹MOLLICA, Vincenzo. *Totò - Parole e Musica*. Lati Side Editori: Perugia, 1982, p. 25.

³⁶²BISPURI, 2010, p. 43.

³⁶³BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano vol. 2 - Dal 1945 ai giorni nostri*. Editora Laterza: Bari, 2010, p. 139.

Na maior parte dos casos, servia-se da longa experiência como ator de variedades, bem-sucedido em criar o momento.

Todavia, diz Brunetta, graças aos roteiristas seu personagem tornou-se testemunho de um mundo em mudança. "Os seus filmes andam no encalço da crônica com a lógica e sob o ponto de vista do homem comum, *qualunque*. Ele se sente condenado, mesmo sob a democracia, a sofrer toda espécie de malversação partida de uma sociedade e de uma história que seguidamente exaltam a hierarquia, o poder burocrático e o fazer triunfar a idiotia sobre a inteligência, a arrogância dos chefes, o *caporalato*, sobre o humanismo."³⁶⁴ *Totò cerca casa* (Totò procura casa), de 1949, é o primeiro filme que se liga a temas do momento. Filmado em quatro semanas e meia, mostra a urgência da reconstrução da Itália no pós-guerra. Totò ilude-se sobre ter feito um bom negócio na aquisição de uma casa, que ele descobre, após uma sucessão de trapalhadas cômicas, situar-se em um cemitério.

Para Bìspuri, o cômico transferiu-se completamente ao cinema sem desperdiçá-lo, sabendo, pelo contrário, adaptar-se ao meio, interpretando ali com as mesmas técnicas do teatro. O ator, diz o crítico, considerava cada parte do contexto narrativo uma sequência em si, que deveria ser interpretada à perfeição, desconsiderando o resto e deixando ao diretor a tarefa de montar o filme de forma coerente. Ele fora beneficiado pelo cinema sonoro, que na Itália expressou-se inúmeras vezes pela comédia realista. Mas teve de sucumbir ao diretor. O crítico Osvaldo Scaccia observara no número três da revista *Film*, em 1941: (Bispuri, p. 13) "Dos nossos atores cômicos Totò é ainda o mais cinematográfico, aquele capaz, por seus dotes artísticos naturais, por sua máscara original, de dar ao nosso cinema um tipo cômico e francamente divertido. Quem deve descobrir esse personagem? Totò ou o diretor? Eu penso: o diretor. Totò é ligado demais ainda ao teatro de variedades e, mais que a ele, ao sucesso obtido nesse teatro para esquecer de si mesmo e dar à luz um novo Totò, cinematográfico, de uma comicidade menos dialetal, mais elaborada e consistente."³⁶⁵

Queriam vê-lo falar, mas não sua língua origem. De todo modo, Totò jamais reclamou de usar um italiano padrão no cinema, com entonação napolitana, porque sua divergência era outra. Lamentava, isso sim, que se falasse demais nos filmes, como declarou em uma entrevista televisiva nos anos 1960.

³⁶⁴Ibidem, p. 140 e 141.

³⁶⁵BISPURI, 2010, p. 13.

*De modo a economizar, alguns diretores baseavam-se e baseiam-se no diálogo para fazer o filme cômico. Portanto, palavras, palavras, palavras, palavras... Eis por que, no exterior, o filme cômico não emplaca. Deixa de lado o sentido que tem em nossa língua, e a piada acaba se perdendo.*³⁶⁶

Para Chaplin, talvez se pudesse colocar a situação nestes termos: "Eu não precisava ler livros para saber que a vida era conflito e sofrimento. Para mim, a mímica foi uma forma de comunicação universal. Com pantomima eu podia dizer qualquer coisa, passar da farsa ao patético, da comédia à tragédia, com muito menos esforço do que com a palavra."³⁶⁷

3.9. Só a gag salva

O diretor Mario Monicelli via mais intensidade nos filmes mudos, a que assistia antes das sessões dos longas, nas salas de cinema. "Essa coisa extraordinária que era poder ver tudo com os olhos, sentir e experimentar tudo, começou a corromper-se e a banalizar-se com a palavra. No cinema mudo, a ator se exprimia por meio de toda a sua pessoa - o ator era um boneco -, com a figura e as expressões faciais. Usavam-se os primeiros planos, porém muito mais as figuras inteiras. E tudo se podia dizer: chorava-se, ria-se. A comicidade era a verdadeira matéria do cinema mudo: o movimento, a técnica, o desenvolvimento, os tempos do cômico foram longamente os tempos do cinema mudo."³⁶⁸ E faz um mea culpa: "(...) junto a meus amigos, servi-me muitíssimo do diálogo, sou consciente disto, e das armadilhas do diálogo. Uma verdadeira traição: tanto é que, se se tira o diálogo de meus filmes, resta bem pouco. Essas comédias tão divertidas, desprovidas de fala, creio que percam uns setenta por cento... salvo algumas."³⁶⁹

No final de sua vida, Monicelli sentia incômodo em relação ao empreendimento bem-sucedido que realizara com Totò nesse contexto do cinema realista falado. Na metade dos anos 1940, ele era um roteirista que atuava em dupla fixa com Stefano Vanzina, o Steno, para os filmes de Totò. Carlo Ponti os procurara no final dos anos 1940, porque sabia de sua

³⁶⁶DE CURTIS, Antonio *Totò in Arte: Interviste Varie*. Inserido no site youtube em 23 de março de 2008. https://www.youtube.com/watch?v=TAxGaw_iHmk.

³⁶⁷CHAPLIN, Charles. "O circo". In "Chaplin - Obra Completa", Disco 12. Caixa de DVDs Versátil: São Paulo, 2013.

³⁶⁸FOFI, Goffredo. "Mario Monicelli - Con il cinema non si scherza". Bolonha: Editora Cineteca di Bologna, 2011, p. 52.

³⁶⁹FOFI, 2011, p. 54.

especialidade. O produtor tinha contrato de dois filmes com Totò, e não encontrava cineasta para um deles. Decidiu então lançar os dois roteiristas como diretores, uma vez que eles conheciam o tipo como ninguém. Nasceu então *Totò cerca casa*, o primeiro longa do diretor, conduzido na companhia de Steno. Conta Monicelli:

"Totò vinha de uma escola de atuação surrealista, com um humorismo, diria, muito abstrato. Era uma coisa muito peculiar naquele tempo, mas não funcionava tanto no cinema. Minha tarefa e a de Steno era transformá-lo em uma figura, ainda que sempre cômica, mais humana. Tínhamos de fazê-lo abandonar esse seu lado surreal. Aquele foi também um erro, porque havia uma comicidade extraordinária, novíssima, nele. Se houvesse restado um documento, um filme, alguma coisa [do que ele fez no teatro], teria sido muito interessante. Em lugar disso, Totò viu-se humanizado, teve sucesso, tornou-se popularíssimo. Pasolini tentou mostrar isto [sua atuação surrealista ou futurista] no cinema, mas Totò já estava muito mal [de saúde] no fim, cego, depois doente, e não foi capaz de fazer quase nada nesse sentido. Então, no fundo, sinto arrependimento de ter feito filmes de certa qualidade com Totò, mas de alguma maneira haver ocultado, mantendo nos bastidores, essa sua veia surreal, abstrata."³⁷⁰

Ennio Bispuri credita a Monicelli a construção de um relevo realista para a atuação do cômico. Graças a seu empreendimento, diz, Totò liberou-se de uma "couraça restritiva" e pôde ver-se colocado em um plano interpretativo mais humano. Contudo, conforme a filmografia de Totò crescia, Monicelli mudava seu parecer sobre o sucesso desta operação, talvez influenciado pelo surgimento de certos filmes, como os do diretor Carlo Ludovico Bragaglia (*Totò Le Mokò*), que o traziam de volta ao "leito do futurismo".³⁷¹

"Quando Totò estreia no cinema, substancialmente, o cinema italiano estreia na comédia", acredita o produtor Massimo Cristaldi. "As primeiras tentativas de fazer comédia, as mais brilhantes criadas por Monicelli, Steno, Mattoli, Mastrocinque, passam por ele." Ou, como diz o jornalista Vincenzo Mollica: "Quando ele chega ao cinema, o cinema começa. O cinema era ele. Os filmes de Totò eram Totò."³⁷² A humanização do cômico fora celebrada finalmente com o lançamento de *Yvonne la nuit*, de Giuseppe Amato, em 1949, embora não se possa classificá-lo como uma comédia (mesmo Totò o via como um "filme sério"). Sobretudo, com

³⁷⁰*Totò e i re di Roma*. DVD Ripley's Home Video, s/d.

³⁷¹Conforme entrevista com Ennio Bispuri concedida por email a esta autora em 3 de novembro de 2015.

³⁷²BERRUTI, 2007.

Guardie e ladri, de Monicelli e Steno, em 1951, Totò realizou um dos mais importantes feitos fílmicos.

Sua comicidade cinematográfica se exprimia amplamente nas duplas, a repetir a situação clownesca que vivenciara nos palcos da *commedia dell'arte* e dos espetáculos de variedades. "Em geral, trabalhava em contra-ataque, de surpresa, pegando de rebote as falas e situações oferecidas por seu *spalla*", diz o ator Mario Castellani, que trabalhou com ele nesta função no teatro e no cinema, entre 1927 e 1967, ano da morte de Totò. "Se o jogo pegava, ele aderiu à onda de aceitação do público e somava uma série de invenções que o roteiro não previa nem de longe."³⁷³

Em suas atuações, Totò, "clown augusto", opunha-se ao "clown branco", como lembra Bispuri.³⁷⁴ O clown augusto que o cômico representa resalta-se diante de um *spalla* como Peppino de Filippo, com quem atuou em diversos filmes, o mais famoso deles *Totò, Pepino e La Malafemmina*, dirigido por Camillo Mastrocinque em 1956, no qual a canção de Totò, *Malafemmena*, ganha relevo. A personalidade ranzinza, carrancuda e um tanto antipática é a do clown branco. O portador da desordem, do desrespeito, um causador de confusão cinicamente sádico em relação a seu partner é o clown augusto.

Malafemmena fora o título de uma canção que, conta sua segunda esposa, Franca Faldini, o ator escrevera em Formia, no verso de um pacote de cigarros Turmac. Ele a fizera publicar em 1951, pela editora La Canzonetta, embora desconhecesse notação musical e precisasse de um maestro para transcrever suas ideias. "*Malafemmena*, no dialeto napolitano, não significa uma mulher de má fama, mas, especialmente, uma mulher que não se comportou bem, que fez [o homem] sofrer", explica o produtor Dino de Laurentiis. "Com muita dor, muito drama, [Totò] me fez entender que ele tinha escrito esta canção pela dor que sua mulher [a primeira esposa, Diana, ou a atriz Silvana Pampanini, com quem atuou em *47 morto che parla*, embora a versão mais aceita seja a primeira] lhe havia causado."

Nas canções, ele exercia sua porção melancólica: "As lágrimas estão para um cômico como uma Rolls Royce para um pobre. Um luxo que não podemos nos permitir", dizia Totò, ciumento de sua esposa enquanto se permitia escapadelas amorosas, o que Diana não teria tolerado. Deveriam viver juntos, o casamento anulado, até que a filha completasse 18 anos,

³⁷³MOLLICA, 1982, p. 122.

³⁷⁴BISPURI, 2010, p. 24.

mas ela se cansou da situação e casou-se antes, com seu advogado, o que teria deixado Totò em absoluto desconforto.³⁷⁵

Como diz Franca Faldini, *Malafemmena* tornara-se "um hino de Bizâncio" a cada passagem de Totò por evento ou cidade, e objeto de muitas homenagens e regravações, como aquela feita por Lucio Dalla. Mas, como ela conta em entrevista³⁷⁶, ao mostrá-la a seu chofer pela primeira vez, Totò teve de ouvir sua apreciação: "Que coisa horrorosa, maestro." Um meridional, Totò nasceu poeta, como acredita a escritora milanese Alda Merini. "E, portanto, tem a canção no coração, até o grito no coração. Quer salvar a pele, mas não a física, aquela da alma." A letra da canção não condiz com o jogo do palhaço:

*Se eu tivesse feito a outro o que você fez para mim
Este homem teria lhe matado
e você quer saber por quê?
Porque nesta terra toda
Mulheres como você
Não têm de estar ao lado de um homem
Honesto como eu
Femmena
Você é uma malafemmena. Uma mulher má.
Tão doce como o açúcar
Mas essa cara de anjo lhe serve para enganar
Femmena
Você é a mais linda femmena
Amo e a odeio
Não posso lhe esquecer.*

3.10. Jamais enganar um italiano

Em *Polícia e Ladrão* (*Guardie e Ladri*), Totò é o clown augusto e o branco, Aldo Fabrizi. Este surge como uma espécie diferente de clown branco, ressalta Bispuri, porque, apesar de interpretar um segundo papel dentro do filme, opõe-se a seu opressor, e ainda que não leve exatamente a melhor, sente a determinação de extinguir o abuso. Monicelli conta que, para a preparação de seu papel neste filme, Totò agiu como de uso, com muita concentração, capaz de poucas tomadas (a primeira ou as duas primeiras eram sempre as melhores). Adotou maquiagem mínima. Foi mais atento ao figurino a incorporar do que às caretas a estudar em sua expressão. Os sapatos tornaram-se o mais importante a ser observado para ele em *Guardie*

³⁷⁵BERRUTI, 2007.

³⁷⁶Totò e i re di Roma. DVD Ripley's Home Video, s/d.

e ladri, ou a posição dos pés. No set, dedicou-se inteiramente ao trabalho. Terminado o dia, como em todas as filmagens que Monicelli empreendeu com o ator, este se tornava uma outra pessoa, muito gentil, inteligente, espirituosa com a equipe, e se relacionava com ela de modo diferente, em outro tom. "Quando em casa se via em seus filmes, ria como se fosse um observador estranho."³⁷⁷

Em relação ao filme anterior dirigido pela dupla, *Totò cerca casa*, "a mecanicidade da farsa cede lugar à dimensão humana".³⁷⁸ *Guardie e ladri* registra um dos maiores entre seus públicos na data de lançamento, em 1951: 5,82 milhões de espectadores³⁷⁹, quando o usual era a metade disto. Em muitas entrevistas Totò declarou ser o melhor entre os 97 filmes em que atuou. Nele exerce sua complexidade além da máscara, o mover de sua expressão rápida, surpreendente, flexível. É um ladrãozinho que passa a perna nos americanos, vendendo-lhes falsas moedas antigas, em meio às ruínas romanas. "Jamais enganei um italiano, só americanos", como diz ao policial ingênuo no momento em que busca escapar da prisão.

Fabrizi interpreta o guarda trapalhão que deseja prendê-lo, metido em uma urgência: ou entrega a cabeça de Totò, pedida à autoridade policial por um americano ludibriado, ou não terá jamais o aumento pretendido, ele que precisa honrar o sustento da família. O caso é que Totò também tem a sua, que seguidamente abandona, para ir "trabalhar" em pequenos furtos e habilidosas trapaças (como "pescar" com uma vara de arame o salame no andar de baixo de sua casa), seguindo a tradição do pai. A história será a da caça, sem que os dois atores atuem juntos durante grande parte do filme, exceto em situações como a da corrida pela periferia, na qual Fabrizi tenta prender Totò em desabalada correria, à moda dos filmes mudos.

O roteiro, premiado com a Palma de Ouro em Cannes, em 1952, foi composto pelos mais ilustres representantes da escrita cômica no período, Ennio Flaiano, Brancati e Ruggero Maccari, ao qual se aliam o próprio Fabrizi, Steno e Monicelli. O primeiro diretor para esta história teria sido Luigi Zampa. Ele declinou do empreendimento após as pressões da censura, incomodada com a plena ridicularização da figura do policial, ademais condoído do pequeno ladrão que se via forçado a prender. Fabrizi, astro de *Roma, Cidade Aberta*, foi escolhido para o papel pelo produtor Carlo Ponti, que intuiu o bom funcionamento da dupla a partir das

³⁷⁷SETTUARIO, Adriana. "L'espressione triste che fa ridere - Totò e Monicelli". Graus Editore e Centro Sperimentale di Cinematografia: Nápoles, 2007, p. 15.

³⁷⁸MONDADORI, Sebastiano. *La commedia umana - Conversazioni con Mario Monicelli*. Milão: Gruppo Editoriale il Saggiatore: 2005, p. 15.

³⁷⁹BÌSPURI, 2010, p. 152.

diferenças entre os dois atores, um gordo, outro magro, um romano, o outro, napolitano, um honesto, outro desonesto por necessidade. Segundo Bispuri, era um reviver de *Ladrões de bicicleta*, de Vittorio de Sica (o título inicial pensado era *Guardia e ladro*, polícia e ladrão, no singular, mas foi mudado para um plural que evoca os ladrões neorrealistas). Ao cruzar "duas situações familiares especulares e um desencontro entre pobres numa chave ora cômica, ora dramática, fotografa todas as dificuldades da vida naqueles anos".³⁸⁰

No filme, Totò vive de pequenos ilícitos, e em Roma está a ponto de promover seu famoso e manjado primeiro golpe: vender, como se fossem antiguidades, falsas moedas do antigo império, em meio às ruínas da cidade. Logo um americano se aproxima e cai na cilada, comprando dele, que atua com um parceiro, uma dessas unidades monetárias de araque. O americano se dá conta do truque e sai no encalço da dupla, sem sucesso. Na sequência, Totò, de posse de uma falsa família, meninos da rua que aluga para o empreendimento, tentará obter pacotes de presentes da caridade municipal. Fabrizi estará lá, como um servidor da guarda municipal, para orgulho de sua família, a quem atende, pondo-se visível na foto oficial que registra o evento. O americano, filantropo envolvido na doação, depara com Totò, e ordenará que Fabrizi o prenda.

Começa o martírio do policial, que não vê razão para perseguir um ladrão de galinhas, ainda mais por aplicar um golpe tão manjado. Os americanos, uns tontos! Em fuga, Totò pega um táxi que o levará à periferia, seguido pelo americano, que obriga o policial a cuidar da detenção do ladrãozinho. Vendo-se preso ao trânsito, Totò deixará o táxi sem pagar e sairá em corrida por um terreno baldio, seguido por Fabrizi, o americano e o taxista ludibriado. Totò para de correr, depois de arrastar a seu favor, no processo, até mesmo um cão que ladra para assustar Fabrizi. Os dois, polícia e ladrão, conversam, Totò a insinuar que doi seu fígado, embora ponha a mão sobre o órgão em lado anatomicamente errado. Param em um estabelecimento, e Totò quer tomar o café do policial, que não o autoriza a isso. Na tentativa de convencê-lo a soltá-lo (está preso por algemas), Totò diz ao policial que jamais enganou um italiano, somente americanos.

Finge querer ir ao banheiro, e foge por uma janela, inalcançável. O policial precisará usar de todo o ardil para pegá-lo nos dias que se seguem, porque seu chefe se vê pressionado à detenção pelo americano, tipo influente na Roma do pós-guerra. Ou Fabrizi captura o ladrão

³⁸⁰BÌSPURI, 2010, p. 153.

ou não será promovido. Ele pensa em como fazer isto e decide-se pela aproximação "inteligente". Chega-se a sua família, fingindo interesse em tirá-la da situação de pobreza, dando-lhe pequenas coisas, alimentos, roupas. Força a amizade de seu filho com o filho de Totò, de proeminente nariz, a evocar semelhança com o pai, desinteressado pelo estudo, já versado no arranjar-se. Na casa de Totò, onde ele raramente está, vivem, além do filho menor, um cunhado, seu pai, sua mulher, sua outra filha. A proximidade entre as famílias fará com que a filha de Fabrizi se aproxime do cunhado de Totò, entre outros efeitos colaterais, cômicos, da atrapalhada caça sutil.

Na sequência final, os dois se veem cara a cara no saguão do prédio onde mora Totò. Ele não sabia ser o policial o convidado de sua mulher para um almoço em família. Fabrizi se vê diante do desespero do ladrão, que tem a responsabilidade de sustentar os seus, tanto quanto ele tem. É uma sequência iluminada de modo a evocar o drama neorrealista, e Totò, em uma fala, atribui deslealdade a seu oponente. Almoçam (momento sagrado, que nem polícia nem ladrão ousam interromper) antes da captura, com as consequências risíveis dessa aproximação. E logo sairão os dois pela rua, enquanto Totò ouve ao longe uma canção situada na cena como uma citação dos espetáculos musicais feito pelo ator na companhia da atriz Anna Magnani. Fabrizi está a ponto de desistir da detenção, mas Totò o encoraja a levar a resolução até o fim.

É um filme a marcar as condições para uma *commedia all'italiana* vindoura. Contudo, ao contrário do que fará esta, impiedosa contra a monstruosidade pequeno-burguesa, ainda harmonizará as forças sociais. A novidade, aqui, estará em destacar a condição marginal, sem demonizá-la ou puni-la com a inviabilidade. Há o ladrão aceitável, igualado, em dificuldades ascensionais, à própria polícia que o persegue. Filmado na periferia, na rua romana por excelência, o filme expõe as dores da cidade em sua miserável porção provinciana, até rural. Os atores são exímios na naturalidade realista, e Fabrizi, ao opor-se a Totò, frequentemente gagueja, perde-se, trapaceado como o policial nos filmes de Charles Chaplin. A ternura entre eles, o drama exposto do ladrão, e suas justificativas para a vida errante, não compactuam com a crueldade que se veria nos filmes de Monicelli dos anos seguintes. Trata-se, ainda, de comédia a arrebrantar-se em risadas quentes, a garantir o restabelecimento da ordem injusta em um irônico final feliz, no qual o mais fraco concede temporariamente sua liberdade para provar que o frio (seu sofrimento) foi-lhe dado na medida de sua capacidade de vencê-lo com seu mísero cobertor.

3.11. Onde está a liberdade?

No ano posterior à realização de *Guardie e ladri*, destacam-se duas entre as obras mais importantes da carreira cinematográfica de Totò, *Dov'è la libertà* (Onde está a liberdade) e *Totò e i re di Roma* (Totò e os reis de Roma). A primeira, sob a direção de Roberto Rossellini, une as duas máximas expressões artísticas italianas de então em um mesmo empreendimento. Favorecido por sua associação com Dino de Laurentiis, o produtor Carlo Ponti julgava ter acertado novamente um sucesso ao unir polos impensáveis de atuação cômica e dramática. Desta vez, Ponti quis obter de Totò todo o drama, por estar seguro de sua capacidade de se adaptar à atuação realista. Desejava que o filme conquistasse as plateias saxônicas, em especial as norte-americanas, para quem Rossellini era então um mestre absoluto.³⁸¹ Totò também considerava esta sua oportunidade de se ver reconhecido internacionalmente para além dos limites farsescos de sua atuação italiana.

Contudo, faltou combinar a operação com Rossellini. O diretor não via, neste filme, um turning point em sua carreira, como imaginava Ponti. A seu ver, a obra representava apenas a possibilidade um ganho fácil após fracassos comerciais como *Stromboli* (1949) e *Europa '51* (1951), em que a estrela fora sua mulher e atriz Ingrid Bergman. A ideia de Ponti de que Rossellini ajudaria Totò a se afirmar como ator "de série A" e de que, com Totò, Rossellini sairia do terreno da atuação excessivamente filosófica, fracassou, embora o filme contivesse elementos de escândalo a alimentar uma publicidade "positiva". Nele, trabalhava Leopoldo Trieste, o astro do primeiro longa de Fellini, *Lo Sceicco Bianco* (1952). E Franca Fialdini, a amante do ator-protagonista, era igualmente atriz do filme, o que ajudava a publicizá-lo pelo escândalo.

Dov'è la libertà seria uma espécie de continuação de *Guardie e Ladri*, um retrato dos dias difíceis passados pelo ladrão no cárcere. Contudo, alguns comentadores da época viam no filme apenas a reprodução ficcional de um fato da crônica de época. Enquanto na obra de Rossellini um barbeiro era preso, acusado de ter assassinado o amante de sua mulher, havia nos jornais, ainda a ser lembrada, a história de um rapaz que violentamente havia matado uma jovem em Castelfusano, na região de Ostia. O roteiro ficou a cargo de Vincenzo Talarico, que interpreta um advogado no filme, e ao futuro diretor Antonio Pietrangeli, que havia escrito

³⁸¹ BÌSPURI, 2010, p. 178.

Ossessione (1943) e *La terra trema* (1948) para Luchino Visconti. Posteriormente, dois outros roteiristas, Ennio Flaiano e Vitaliano Brancati, encarregaram-se de diálogos, todos substituídos por Rossellini conforme a filmagem corria, a seguir sua característica como diretor desde o neorealismo.

Às duas da tarde, quando Totò chegava ao set, quem o dirigia, após a saída de Rossellini, mas sob suas ordens expressas, era Lucio Fulcio, um auxiliar de Steno e Monicelli em *Totò e i re di Roma* e *Totò e le donne*. Nos créditos do filme, não consta a direção de Rossellini, mas sua "realização". Muito se especulou que Monicelli houvesse participado de parte das filmagens, o que ele prontamente negaria em entrevistas posteriores. Fellini, então com 22 anos, teria, em lugar de Rossellini, conduzido algumas sequências. A Fellini, o ator teria pedido que não fosse chamado de príncipe, mas de Antonio, como o diretor de *Oito e meio* contaria com orgulho a jornalistas em décadas posteriores, uma vez que jamais dirigiu o ator em uma obra de sua autoria. O filme foi distribuído apenas dois anos depois de realizado, com um público então pouco entusiasmante de 2,25 milhões de pessoas.

Pouco depois do fim da Segunda Guerra, Salvatore Lojacono, o modesto barbeiro interpretado por Totò, sai da prisão. Ali se vira confinado durante duas décadas por matar um amigo que teria assediado sua mulher. Quando deixa a cadeia, o barbeiro não sabe onde viver, mas a família de sua mulher, já morta, estranhamente o acolhe. Pouco a pouco, Salvatore descobre que a família enriqueceu graças ao dinheiro roubado de judeus deportados pelos nazistas. Sua então esposa e o homem que matara em verdade eram amantes. E a jovem a quem lhe apresentam em seu retorno, por quem o barbeiro se interessa romanticamente, na verdade está grávida de outro homem (um casamento com Totò, segundo a perfídia familiar, a livraria da desonra). Amargurado e desiludido, ele então planejará seu retorno ao presídio, onde enxerga acolhimento dos companheiros e desfruta de alimentos, roupas, uma cama.

A mais famosa sequência do filme tem aproximadamente três minutos, transcorrida no cenário de sua cela. Totò prepara-se para barbear um jovem presidiário interpretado por Giacomo Rondinella. Ele cantará *Casa Mia*, composta em napolitano pelo ator, em torno da nostalgia de sua origem. Por dois minutos e meio nos quais se dá a interpretação, Totò chora a seu lado, um feito brilhante dentro do filme e de sua cinematografia, ele que havia vertido lágrimas antes apenas no contexto paródico de *Totò e le donne*, de 1952. "Não há nenhuma discrepância entre a minha profissão (que adoro) e o fato de que componha canções e deite nelas algum verso cheio de melancolia. Sou napolitano e os napolitanos são bravíssimos em

passar do riso ao pranto." Como diz Vincenzo Mollica, "uma melancolia, porém, que tem como equivalente a saudade brasileira, aquela estranha sensação que faz conviverem alegria e nostalgia e ao mesmo tempo a saborear o tempo que passa".³⁸²

Para Totò, era mais fácil, dizia, fazer chorar do que sorrir. Jamais cantava suas composições em público, todas elas tristes. Os temas tratados por Totò nas suas cerca de quarenta canções giram em torno de suspiros, lágrimas, paixões, exceto duas, *Tapioca* (uma elegia à dança tapioca, que, "como o café moka", revigora o coração) e *Miss, mia cara Miss*, escrita como elogio divertido a dama inspiradora, para o filme *Totò em Paris* (Totò a Parigi).

O tom é sempre de uma tragédia anunciada, e a reviravolta, a pacificação do personagem, se dá quando ele retorna à prisão, a emular uma solução irônica encontrada por Chaplin em *Tempos Modernos*, de 1936. O filme não se esquece, contudo, da comicidade. Em uma sequência na qual Abramo Piperne, o judeu interpretado por Leopoldo Trieste, adentra a casa da família para reclamar sua riqueza, sem que Totò se dê conta da apropriação indevida, dá-se o diálogo, composto à moda das improvisações da *commedia dell'arte*:

- Vocês se deram bem - diz Piperne. - Enriqueceram com meu sangue.
- O senhor é doador de sangue? - pergunta Totò. - Qual é seu grupo? A? B? Sente-se, Senhor Sanguíneo.

Rossellini identifica no rosto do ator as melhores possibilidades do filme, destacando-o em closes. Em uma sequência no tribunal, o promotor interpretado por Mario Castellani faz seu arrazoado de modo a desenhar na face do réu os traços lombrosianos de um criminoso: "A orelha enorme, o nariz torto, indício de muito grave desvio moral, o queixo prognata..." E, enquanto a descrição corre, Totò reage às características citadas de seu rosto, de modo a confirmar, pela interpretação, os traços que antecipadamente o "condenam". Na longa sequência, ainda reclama do público, como se fosse ele próprio o juiz: "Silêncio! Dissemos silêncio!" E, por desejar voltar ao cárcere, briga com seu advogado de defesa: "Que objeções são essas? O que estás fazendo aqui, quem te procura, quem te chama, quem te paga?"

³⁸²MOLLICA, 1982, p. 125.

Para Fernando Di Giammatteo, que escreve sua crítica para *Rassegna del Film* em janeiro de 1954, Rossellini exercita no filme um procedimento distinto do usual e consagrado. Normalmente, ele desenhava o anticonformismo oposto ao conformismo, em meio à ação realista. Mas, aqui, parece praticar "um verdadeiro mas não confessado 'medo da realidade'"³⁸³, enfrentando-a de modo atrevido, agredindo-a e subvertendo-a ingenuamente, na personificação entre malandra e doce de Totò. Ainda, contudo, será um filme no qual o protagonista desentendido do funcionamento social, dele alijado, recuperará sua capacidade de harmonizar o real fazendo-se prender, isolando-se portanto da crueldade social, esta com a qual joga às avessas, seguro de seu acerto, em um final acreditado feliz. Em *Totò e i re di Roma* (Totò e os reis de Roma), de Mario Monicelli e Steno, de 1952, com 3,6 milhões de espectadores, está-se a um ponto de romper qualquer crença de convívio ou mesmo compreensão social. O filme foi acompanhado com muito interesse pela censura italiana daqueles anos.

É interessante observar como a censura o perseguira, à maneira do que ocorrera em *Totò e Carolina*, de Monicelli, em 1953. Mario Castellani conta um episódio curioso ocorrido no teatro, onde eles encenavam um quadro de sucesso, intitulado *Il paese dei balocchi* (O país dos brinquedos). "A certa altura, Totò e eu tínhamos duas falas: 'Ah, aquele tem cabeça dura!'; e 'Muito bem! Quer dizer que o faremos ministro!'. O público se matava de rir, talvez por pensar que se tratava de algum ministro fascista com a fama de não ser muito inteligente. A censura da época, contudo, nunca se incomodou com isso. Mas um dia chegaram os aliados em Roma e nos trouxeram a liberdade. Naturalmente, continuamos a representar o quadro, sempre com idêntico sucesso. Mas ele não foi bem com a censura democrática: em realidade, viu-se proibido depois da primeira apresentação."³⁸⁴

Totò também sofria às vezes condenação da parte do público por conta de sua irreverência. Tinha seu modo de resolver o problema. Politicamente, via-se como um conservador, já que se documentara "príncipe de Bizâncio". Como ator cômico, contudo, acreditava ter o direito a não professar qualquer ideia. "O cômico deve ser um homem que exaspera e por isso põe em ridículo as palhaçadas desta vida", dizia.³⁸⁵

³⁸³BÌSPURI, 2010, p. 185.

³⁸⁴MOLLICA, 1982, p. 9.

³⁸⁵MOLLICA, 1982, p. 125.

Fiel a esse princípio, depois da liberação de Roma ele e Castellani se encaminharam ao norte da Itália. Fizeram uma parada em Florença, onde Totò se permitiu uma fala que arriscou lhe custar a pele, como conta Castellani³⁸⁶. Ele imitava Napoleão, e a certa altura um ator lhe perguntava: "Companheiro?" Ele respondia: "Não, camarada", arremedando a palavra em francês de modo a fazê-la parecer-se com *camerata*, usada pelos fascistas. Um outro ator lhe perguntava então, admirado: "Camarada?" E Totò: "Tudo bem, faça como quiser. Camarada ou companheiro é tudo a mesma coisa." Florença, então, ainda era plena de *partigiani*, combatentes do fascismo. Um deles, ao terminar o espetáculo, apresentou-se diante de Totò com a desculpa de pedir um autógrafo. O ator se preparava para concedê-lo quando o *partigliano* perguntou: "Para o sr., *camerata* e companheiro são a mesma coisa?"

Pego de surpresa, Totò respondeu: "Bem, não sei..." O partigliano não o deixou terminar e socou-lhe o rosto. Por sorte, as pessoas presentes apartaram os dois. Assustadíssimo, Totò correu para avisar a polícia. No dia seguinte foi chamado à delegacia. "Prendemos seu agressor", disse o delegado. "Não lhe quero mal", retrucou Totò. "Se me pedir desculpa, não apresento queixa." O policial tocou uma campainha, chegou um policial. Disse-lhe: "Traga-me o detido tal e tal." E o funcionário: "Não posso. Acabou de sair para tomar um café." Totò pediu então para ser protegido. Deram-lhe dois policiais que se revezariam em sua escolta diuturna. Certa noite, enquanto ele e Castellani atravessavam um cruzamento, viu a cena: um dos homens designados a escoltá-lo e o agressor que saíra para tomar café andavam juntos pela rua, abraçados e alegres. Sobressaltado, Totò deixou a cidade imediatamente.

Totò e i re di Roma fora uma operação ousada de Monicelli e Steno. O roteiro unia dois contos de Tchecov. "Um deles, *A morte do empregado*, me agradava particularmente", conta Monicelli. "Era a história de um funcionário que, durante uma apresentação teatral, cuspiu na cabeça de um superior no ministério onde trabalhava. Desculpava-se tanto com ele que, no final, o superior tinha de demiti-lo, por não ser mais capaz de suportá-lo. O outro conto era *Exame de Promoção*, em que, para ser promovido, um funcionário necessitava passar por um teste de conhecimentos do ensino elementar, embora tivesse 50 anos de idade. Havia ainda a citação de um roteiro de ato único de Peppino De Filippo, *Quale onore!*, de 1931, e ideias de um argumento de Dino Risi."³⁸⁷

³⁸⁶Ibidem, p.125 e 126.

³⁸⁷*Totò e i re di Roma*. s/d.

O roteiro, costurado por Ennio de Concini, Monicelli e Steno, era um prato cheio para Totò, com quem Monicelli dizia ser "facílimo" trabalhar. O ator lia todo o script e sabia do que tratavam suas cenas ao chegar ao set. Mas não vinha com as falas sabidas. Durante os ensaios, as decorava, e rapidamente. "Fazíamos poucos ensaios, porque depois se tornava tudo mecânico e perderíamos muito da espontaneidade, de sua inventividade", conta Monicelli.³⁸⁸ Ainda não se dera a primeira ocorrência de sua cegueira total, surgida em 1956 após uma pneumonia viral. "A verdade é que Totò era meio cego já nos anos 1940, quando deu ao teatro de revista o melhor de si", conta o ator Mario Castellani, a desfazer, em parte, sua fama de doente imaginário na intimidade, como alegava a segunda esposa, Franca Faldini. "A realidade era dramática", diz Castellani. "Ele havia perdido completamente o olho esquerdo (por isso, em cena, queria que eu me colocasse sempre à sua direita). Escondeu a gravidade de seu mal até mesmo da filha." No dia em que, alarmada, Liliana descobriu o fato, Totò lhe disse: "Por que preocupar-se? É uma bobagenzinha de nada. Depois, a mim basta um olho." Daquele dia em diante, usaria regularmente, em casa, um par de óculos com uma lente só.³⁸⁹

Em *Totò e i re di Roma*, Totò é Ercole Pappalardo, arquivista que mal consegue sustentar financeiramente a si mesmo, à mulher e às três filhas. Uma promoção no ministério seria decisiva para ele melhorar a vida, mas seu chefe o informa que, para continuar a trabalhar, precisa conseguir o diploma do ensino elementar. Ele obtivera o emprego por indicação de uma pessoa próxima, durante o fascismo, e por isso prescindira de titulação. Mas, agora, sua situação se complicara porque se interpusera entre ele e a promoção uma figura incansável, como antes fora o policial de Aldo Fabrizi. Sua situação, agora, lembrava aquela vivida por seu antagonista em *Guardie e Ladri*.

Um professor, interpretado por Alberto Sordi, vai ao ministério requisitar um papagaio que pertencera a uma celebridade no seu local de nascimento. Falta o animal para que o museu da cidade, a ostentar o nome do grande vulto, possa garantir ao visitante sua plena autenticidade. O papagaio era o bicho de estimação daquele que dá nome à instituição e Totò precisará encontrar quem o detém. Ocorre que durante uma apresentação teatral Totò cuspa sem querer na cabeça de seu superior Langerozzi Schianchi, que está abaixo, ao lado do solicitante do papagaio, que visualiza o autor da grosseria e passa a persegui-lo.

Será Sordi, também, a lhe aplicar o exame final. Até que ele se dê, Totò estará metido na

³⁸⁸Ibidem.

³⁸⁹MOLLICA, 1982, p. 124 e 125.

barafunda de sua sobrevivência. Sua mulher não poderá admitir que ela e as filhas, ao contrário do que ocorre às famílias vizinhas, sejam os únicos da vizinhança a não viajar nas férias. Numa sequência, eles deixam a casa de malas prontas, para que os vizinhos os entendam a caminho do veraneio. Mas logo retornarão, escondidos na residência por quinze dias, certos de convencer a todos, com seu desaparecimento, que se transformaram em turistas. A família, à moda do que ocorrera em *Guardie e Ladri*, usa a ocasião de um atrapalhado almoço para reconciliar-se com quem lhe promove o sustento. O pobre arquivista quer agradar ao chefe sobre cuja cabeça cuspiu. Para abrilhantar a ocasião, Totò adquire um papagaio substituto, porque aquele original, procurado por Sordi, havia sido morto. Mas o novo animal, ao contrário daquele procurado pelo professor, nada fala, exceto, desgraçadamente, xingar inesperadamente seu chefe.

O filme remete a um amplo contexto cinematográfico precedente, em longas como *Le miserie del signor Travet* (Mario Soldati, 1945) ou *La Famiglia Brambilla in vacanza* (Carl Böse, 1942), nos quais os autores, inspirados nos clássicos russos de Tchecov ou Gogol, apresentam os funcionários dos escritórios italianos como perdedores, sofredores, frustrados e infelizes, mergulhados em corrupção, parasitismo e condescendência ao poder, invejados por quem deseja seu lugar. De *O Capote*, de Gogol, *Totò e i re di Roma* extrai o dito "Quando sua excelência chega, música!", em um contexto da comédia de erros com atmosfera surreal farsesca.

Não há saída para o protagonista, exceto a morte. Ela lhe trará a possibilidade de fazer com que sua esposa, sozinha para alimentar três filhas, ganhe na loteria. No céu, Totò saberá os números vencedores do sorteio de antemão e os transmitirá em sonho à mulher. "O cemitério, a morte, a vigília fúnebre são sempre fontes de uma grande comicidade", diz Monicelli. "Não inventamos isto, eu e o Steno, vem de tempos remotíssimos. Na cena surreal do filme, Totò vai ao cemitério, morto, sozinho, caminhando, com a faixa na cabeça. Vai a pé porque não tem dinheiro para pagar o cortejo fúnebre. A cena tem belíssima música de Nino Rota, que captou perfeitamente o tom desse funeral absurdo."³⁹⁰

Não deixa de haver mais uma vez, no trecho, uma menção à arte muda, adaptada cruelmente à situação italiana. O "Carlitos dos pobres" nem mesmo se concede o luxo de experimentar atrapalhadamente a era dos automóveis, mecânica e veloz. Em 1915, no curta *Carlitos*

³⁹⁰Totò e i re di Roma. s/d.

Limpador de Vidraças, Chaplin fizera o surreal papel de um cavalo a puxar uma carroça pela cidade, especialmente em uma subida para a qual lhe faltavam forças, chicoteado por seu condutor. Agora, Totò andava a pé, na condição de defunto miserável, uma carroça sem cavalo.

A censura italiana não pôde admitir a morte que se encenasse em um filme cômico. Tampouco aceitou a negociação que Totò travava no céu para obter furtivamente, distante dos olhos de deus, os números vencedores do sorteio da futura loteria, a ser passados em sonho à mulher. Os censores então impuseram ao filme um letreiro final, em que se diz que tudo (a morte, a chegada ao céu, o perdão que deus lhe concede pelo pecado de ter obtido irregularmente no paraíso os números, ao reconhecer que o personagem vivera uma existência de castigo como funcionário público) não passou de um sonho vivido pelo personagem.

"Tínhamos de discutir com a censura. Às vezes deveria me opor, às vezes deveria ceder", conta Monicelli. "A censura não era nunca política, era sempre de caráter, digamos, moral. Era a exigência da Democracia Cristã. Por diversos meses proibiu-se a exibição deste filme em salas de cinema. Depois chegamos a um acordo." No filme, um dos examinadores quer ajudar o arquivista, e à pergunta sobre o que seria um paquiderme, ele lhe faz a mímica de um grande nariz; Totò então acredita ter entendido a dica e grita sua resposta, "Gasperi", em referência a Alcide de Gasperi, fundador da Democracia Cristã, primeiro-ministro em oito governos de coalizão entre 1945 e 1953, alguém que realmente parecia ter uma tromba no meio da face. "De fato, durante o exame, à questão 'Sabe me dizer o nome de um paquiderme?', Totò, inspirado em seu nariz proeminente, deveria responder De Gasperi. Na versão definitiva, contudo, o nome foi mudado para [o do ciclista] Bartali."³⁹¹

Totò era já Totò, como diz Monicelli, e Sordi apenas começava a trilhar o estrelato cinematográfico, depois de bem-sucedido no teatro e no rádio. "Era um ator desconhecido, mas agradava muito quando aparecia. Não fazia o papel de protagonista, embora fosse já muito popular. Os dois se tornaram amigos. Sordi era fascinado por trabalhar com Totò. Muito atento, estava contente (como Vittorio Gassman) de atuar ao seu lado. Não sei bem o que um ator rouba de outro, isto não me diz respeito."³⁹² Mas alguma transmissão de proeminência se deu ali.

³⁹¹Ibidem.

³⁹²*Totò e i re di Roma*. s/d.

3.12. Janelas abertas ao cômico cruel

Totò, assim como Fabrizi ou Macario, pertencia a um mundo no qual o cômico era uma vítima. Quando a *commedia all'italiana* chegou, exigiu que a comicidade se alterasse. "Os novos cômicos encenam sua condição, frequentemente tornada agressiva. Agora, é o abuso a suscitar a risada. Arrogante com os débeis, deferente com os poderosos, a nova figura do cômico dribla o espectador e o impede de ser ingênuo."³⁹³ Sordi começava, ali, a delinear o tipo ideal à nova situação. Homem "mau", via-se golpeado pelo "bom", Totò, que saía por cima do embate. "Sabe que coisa *signifique* paliatone?", perguntava ele ao examinador Sordi, que, sorrindo, garantia ser a palavra inexistente. Totò então liberava-se para exemplificá-la diante dele, dando-lhe um *paliatone*, isto é, uma cabeçada ao peito, em uma rara, a partir daí, demonstração de vitória do cômico principal.

Sordi é o cômico que, entre outros, substituirá Totò em protagonismo nas duas décadas seguintes, razão pela qual o filme se torna exemplar para a *commedia*, um de seus mais próximos antecipadores. "Ao atuar, [Sordi] revelava a mesquinhez, a hipocrisia, o egoísmo, de modo a destacar os personagens antipáticos, senão simplesmente odiosos", diz Monicelli. "Mas Totò não poderia ser antipático. Era uma máscara." Segundo o diretor, ao despir o homem diante de seus próprios vícios, o novo cômico encenava sua humanidade, por mais baixa que fosse. "Rindo dos vícios, encarando os tabus de um ponto de vista irônico, a *commedia all'italiana* foi a forma expressiva que mais contribuiu para mudar a antropologia do italiano do pós-guerra."³⁹⁴

Embora ainda fizesse grande sucesso nos filmes, Totò passaria, após esta realização, a ser lembrado mais e mais como uma figura da memória, reverenciado representante de um tempo evanescente, em que a malandragem pequena do subproletário se fazia necessária, inofensiva e aceita por todos. O presente tornava Totò uma figura do passado, capaz de fazer rir, contudo, por acessar a lembrança infantil do espectador deslocado e miserável, humano, nunca um *caporale*. "E depois reclamam quando a gente vira de esquerda", dizia para se defender do desprezo do zelador do ministério, assim como em outras situações de *Totò e i re*

³⁹³MONDADORI, 2005, p. 25.

³⁹⁴MONDADORI, 2005, p. 25.

di Roma, sedento de que a história lhe fizesse justiça, à medida premonitória do que o próprio Antonio de Curtis viveu.

"Totò estava convencido de que de sua arte nada ficaria, por ser este o destino dos atores, e era inútil desgastar-se para desmentir o seu pessimismo fundamental", conta o amigo Mario Castellani. "De resto, só lhe interessava o teatro verdadeiro, aquilo que inventava noite após noite diante de seu público: no cinema e na televisão via unicamente máquinas de fazer dinheiro, destinados a pagar seus vícios e a sua dourada tristeza de príncipe vindo ao mundo em século errado."³⁹⁵

*O rapaz à procura de glória que fui tantos anos atrás parece-me tão distante do homem que me tornei. Mesmo que uma parte sua esteja sempre dentro de mim. Eu não deixo nada, como não deixa nada nenhum ator. Um marceneiro deixa um móvel, eu deixo algumas palavras, que depois de uma geração não lembram mais. Um marceneiro vale decerto mais do que nós, pelo menos uma mesinha que fabrica permanece no tempo, depois dele. Mas de nós o que fica? Nada. Não podemos viver sem pão, mas sem ir ao cinema, sim.*³⁹⁶

³⁹⁵MOLLICA, 1982, p. 127.

³⁹⁶BERRUTI, 2007.

4.Os homens sem palavra na cidade em movimento - uma tragédia social em palco grotesco

4.1.Lições emudecidas

O cinema italiano conquistou as palavras. Totò as manipulou com improviso, desde o teatro. De Sica as desenhou em formato realista, igualmente iniciado nos palcos. Houve ritmo e silêncio naquilo que pronunciaram, uma crença na possibilidade humanista para seus personagens e enredos. Os filmes em que atuaram tiveram um fim, um horizonte, uma alegria, inquietude, aceitação. Eram filmes de palavra, com ela, sobre homens proletarizados ou subproletarizados que usavam o recurso afirmativamente, de modo a expressar uma condição social, uma aspiração de futuro. Foi preciso que chegasse a *commedia all'italiana*, com *I Soliti Ignoti*, de Mario Monicelli, em 1958, justamente enquanto se dava um boom econômico, o acesso do italiano a uma sonhada condição de pequeno burguês, para que o dizer dos personagens ganhasse às vezes a força de onomatopeias, as únicas capazes, por momentos, de retratar com amplitude sua tragédia social colada ao grotesco. O homem médio se encontrava atônito. Enrolava-se. Julgava-se merecedor de um instantâneo posicionamento, embora mal compreendesse o que estava em jogo socialmente, e a *commedia* ecoava suas exclamações, incompreensões, gritos, burlas, sacudidelas, atropelamentos de ética e moralidade em busca desse objetivo. O cinema passou a usar as palavras enquanto desconfiava delas.

Em *Um Americano em Roma* (1954), de Steno, essas palavras foram antecipadas, esgarçadas, urradas, ainda que se navegasse no terreno da aceitação carinhosa do protagonista, algo que a *commedia*, posteriormente, jamais promoveria. Italiano natural do Trastevere, o protagonista Nando Moriconi (Alberto Sordi) vive de macaquear os americanos, seus gadgets, fotografias, flâmulas, taco de beisebol (que a mãe do personagem confunde com rolo de macarrão). Em uma sequência célebre, indigna-se porque os pais lhe deixam pasta e vinho como refeição. Ele quer substituí-la por pão com leite e pasta de amendoim, porque assim fazem os americanos fortes, mas, depois da primeira mordida, cospe tudo e dá as porções aos eventuais gatos e

ratos que passarem pela cozinha, enquanto se põe a "destruir", como um irado caubói, o prato de macarrão que sua mãe fez.

Afetado por sua participação atrapalhada na II Guerra Mundial (julgava defender os americanos, mas eles queriam executá-lo por imaginá-lo ao lado dos nazistas), Moriconi sobe no Coliseu e diz à aglomeração na avenida que só sairá de lá depois que lhe derem o passaporte para os Estados Unidos. Poucas vezes o cinema italiano foi tão contundente sobre a percepção de que seu habitante médio perdia uma identidade. Ele buscava anexar-se a uma utopia de engrandecimento que, o filme brincava, havia começado em Cristóvão Colombo, "o primeiro italiano a sonhar com a América". "Shut up! (Cale-se!)", dizia em inglês Moriconi, de nome artístico Santi Bailor (porque bailarino a imitar Gene Kelly), ao lanterninha do cinema vazio onde, em Roma, ele acabara de assistir a um western, a propósito dublado em italiano. A ordem se transformava, no filme, em caos de palavras. Santi Bailor não sabia falar inglês, embora acreditasse dominar a língua. Ao explicar um caminho a um turista americano, diz "all right" tantas vezes que o estrangeiro realmente imagina ter sido instruído a andar à direita (right) pela estrada, terminando, contudo, em um precipício. Nesta situação, resta uma ironia política.

Parecia necessário personalizar a derrota do boom econômico do pós-guerra no tipo pequeno-burguês. Ele acreditara nos americanos. Ele fizera da vida uma elegia ao consumo. Ele se ligara aos objetos (carros, refrigeradores e televisores), quando antes, no imediato pós-guerra, parecia clara a aposta nos homens. O ideal burguês ameaçava espalhar-se, como uma unanimidade, destruindo as diferenças, aquelas mesmas de que a Itália, como país, era sabidamente feita. Construída pouco a pouco a partir do desencanto, da incompreensão, da vilania, da morte, a *commedia* encenou o épico cômico dos homens sem palavra, ou para os quais ela perdera uma articulação, um senso de ordem, otimismo, futuro.

Por que encenar as palavras, se são hipócritas? Monicelli se arriscava ao palpite. "A palavra serve também para não fazer ver, porque às vezes narra uma coisa e não a mostra: no cinema mudo não poderia ser assim, devia-se, obrigatoriamente, mostrar. Agora tudo é direto, porque existe a palavra. Pense no balé que fazia Chaplin na noite de Natal em *A corrida do ouro*, quando adormecia e esperava a jovem: como era tenro, que ato de amor em relação à jovem. São todas coisas desaparecidas, não existem mais. O que existe é a fala que lhe causa o solavanco, se causa, ou a música: uma outra coisa tremenda do cinema de hoje é que no

momento culminante explode um trecho musical, e mesmo que seja a música de um grande autor serve apenas para dar peso a qualquer coisa que visualmente não existe em verdade."³⁹⁷

O cinema mudo alertara sobre a inconsequência verborrágica. Até mesmo lutara contra ela, com sarcasmo, como fizera Chaplin em *Luzes da Cidade*. Mas muitos outros filmes empreenderam seus manifestos contra o erro verbal. Harold Lloyd fez isto em *Menina tímida* (*Girl Shy*), de 1924, dirigido por Fred C. Newmeyer e Sam Taylor. Um filme que é um tratado sobre a aceleração dos tempos e a incapacidade do homem em se adequar a ela com um ritmo próprio. Nele, Harold Lloyd é aprendiz na alfaitaria do tio. Muito tímido, ele gagueja ao deparar com mulheres. Será preciso o tio soar o apito, a funcionar como um solavanco, para que retome o fio da conversa. Apesar disso, usará as palavras para escrever um livro em que "ensinará" a conquistar as fêmeas. Ele as dividirá, pelo texto, em vampiras ou moderninhas, e ensinará como submetê-las amorosamente.

No caminho para Los Angeles, onde encontrará um editor, o ingênuo rapaz se vê diante de muitas mulheres. A mais importante delas está no trem porque seu carro, como Lloyd, "engasgara". Ela é rica e esconde um pequeno cão, que não poderia viajar entre os passageiros do transporte público. Para que o bilheteiro não desconfie ao deparar com os biscoitos caninos que ela carrega, o alfaiate, de olho na menina, os comerá. Todas as outras mulheres, exceto esta, o farão provar humilhações, porque na vida ele não saberá ser o que escreve em seu livro. Contudo, sonhará, enganado, com uma posição social de respeito. Correrá atrás dela literalmente, ao manejar todos os veículos, carroças, bicicletas, bondes (segura-se nos cabos) que começam a circular pelas avenidas americanas. Seu objetivo, que é o de se fazer ouvido pelos editores, principalmente pela jovem rica, não se perde, apesar das aparências de perdição. E ele continuará a gaguejar, até ser curado pelo apito do amor correspondido.

A *commedia all'italiana* se fez de palavras e movimento, os carros a pretender cortar as ruas em uma simulação de atropelo social. Mas não apresentou, a seus protagonistas, a conciliação do amor, da aceitação, do perdão. A *commedia* exagerou o cinema mudo de Lloyd, enquanto negava harmonizar os enredos e os personagens marginais. O que se temia dar errado dentro das perspectivas aceitáveis e realistas das comédias mudas, as *commedie* não hesitaram em promover, assumindo outra realidade, a da derrota. Não houve finais felizes, acordos, e os rostos dos personagens se desfizeram em máscaras diante do público, um carnaval de horrores

³⁹⁷FOFI, Goffredo. *Mario Monicelli - Con il cinema non si scherza*. Bolonha: Cineteca di Bologna, 2011, p. 56.

à moda anunciada por Federico Fellini em *I Vitelloni* (1953), no qual o personagem vivido por Alberto Sordi (Alberto) perde-se de si mesmo depois que o baile finda. A necessidade da morte. A *commedia* é o cinema mudo despreparado para a felicidade, para o arranjo do sonho. Uma locomotiva que desandou.

O risco da palavra, no cinema, está em que tantas vezes, deixada sozinha, não consiga dizer suficientemente as coisas. O diretor Marco Bellocchio acompanhou a *commedia all'italiana* e a viu bastante diversificada em autoria. De um lado, diz, sua visão profundamente pessimista da sociedade a fazia descrever os italianos mal. De outro, quando positiva, corria o risco de não se tornar convincente. "Porém não nos esqueçamos que de qualquer maneira, coisa muito importante, aquela *commedia* naqueles anos falava contra o poder. Seus autores eram de esquerda, falavam contra o poder democrata-cristão. A *commedia* tinha sua potência de crítica social. Porque, de qualquer modo, apresentava um poder corrompido que comandava a Itália. Depois perdeu a sua natural dimensão crítica contra o poder." Para Bellocchio, repetida hoje, em filmes como os vividos pelo personagem Checco Zalone, criado por Luca Pasquale Medici, a *commedia* perde seu efeito, sua potência, por trabalhar apenas sobre a palavra. "É um discurso geral, mas na Itália dos anos 1950 e 1960, a sátira, a comédia, era de costumes. Aquilo ainda fazia parte do comportamento italiano." Pessoalmente, diz Bellocchio, ele não privilegia o humor, embora esteja presente no seu cinema. "Não, porque sarcasmo é próprio do derrotado, do vencido. E eu não me sinto assim."³⁹⁸

Talvez houvesse razão para que os diretores da *commedia* absorvessem enquanto parecessem estraçalhar os princípios mudos. Suas palavras (quase não-palavras) eram aceleradas como os trens. Nem tudo poderia ter sido mostrado, nem tudo, visto, dentro de um quadro social de desconcerto. Um cinema sobre a falência, lidava com a complexidade, com o exagero, a intensidade, os sinais de alerta, a coragem. A rua era mostrada sob movimento. E o movimento era o responsável por calar os homens. Restava-lhes gritar, embora se grito se abafasse na convulsão geral. A sociedade em mudança fazia mais barulho que seus protagonistas individualmente. "Os personagens da *commedia all'italiana* são os perdedores. Antes ainda de se verem catapultados à cena da história, são comparsas da História, figuras marginais antes que marginalizadas: ladrõezinhos, empregadinhos", como diz Mariapia Comand, "todos, de qualquer forma, provenientes das regiões do anonimato".³⁹⁹ Por vezes, foi

³⁹⁸ Conforme entrevista concedida a esta autora em São Paulo, durante a 40a. Mostra Internacional de Cinema, em 22 de outubro de 2016.

³⁹⁹ COMAND, Mariapia. *Commedia all'italiana*. Milão: Editrice Il Castoro, 2010, p. 7.

um cinema de deslocamentos, como aqueles de Pietro Germi, *Seduzida e Abandonada* ou *Divórcio à italiana*. Mas neles também houve o confinamento, a absorver as lições alemãs. O cinema expressionista exibia a rua como um canto de escapismo, contudo regido pelo abafamento, pela tensão.

"Nos filmes alemães, a rua apresenta o apelo do Destino, sobretudo da noite, com os seus ângulos desertos em que se mergulha como num abismo, o tráfego fulgurante, os lampiões acesos, os sinais luminosos, os faróis dos automóveis, o asfalto brilhante e o sorriso das raparigas de rosto pintado. Tudo chama à aventura, à evasão. Esta descrição de Lotte Eisner diz respeito à rua 'realista', recriada em filmes como *A Rua sem Alegria* (1925), de G. W. Pabst. Enquanto os filmes de rua refletem o descontentamento político com o regime republicano estabilizado, a rua 'expressionista' exprime uma angústia atemporal e metafísica. Nela caminham seres arrasados moralmente, deprimidos por obscuras problemáticas. Sinistra, seus lampiões iluminam apenas o pequeno espaço estelar sobre o qual pendem perigosamente: o resto são espaços cavernosos, becos sem saída, lugares pelos quais só é possível passar vergando o corpo. Não cabem veículos nesta rua, porque ela é um frágil palco de papelão. A ela se aplica a observação de Jean-Michel Palmier: 'O espaço expressionista é sempre um espaço fechado, mas que ao mesmo tempo parece infinito'."⁴⁰⁰

Em filmes de um humorismo abafado como *Seduzida e Abandonada*, de 1964, o confinamento determina a loucura da personagem Agnese, seduzida pelo futuro cunhado após o almoço, durante a sesta da irmã. Enquanto a vida transcorre lá fora, em um cenário quase agrário, de ruas no mais das vezes desertas, Germi dá ao filme em preto e branco um estranho toque de expressionismo solar. Os objetos testemunham a atitude predadora do sedutor, a quem a protagonista vivida por Stefania Sandrelli crê amar, mas por momentos, rejeitada, odeia também, com idêntica intensidade. A partir de seu roteiro, assinado junto a Age, Scarpelli e Luciano Vincenzoni, o diretor Pietro Germi particulariza o corpo, o suor, o envolvimento dos protagonistas. E, nas sequências do filme em que a protagonista adolescente, seu pai, irmãs e mãe caminham pela cidade, é ainda o cerco à liberdade, em marcha acelerada, o que se encena. Seduzida e grávida, Agnese fica à mercê dos julgamentos dos observadores da rua, "violentada" metaforicamente sob intenso sol pela comunidade siciliana mais uma vez. Não tem a quem recorrer, a não ser a si mesma, permanentemente emudecida diante dos planos mirabolantes do pai, o patriarca Don Vincenzo Ascalone (Sarò

⁴⁰⁰NAZÁRIO, Luiz. *De Caligari a Lili Marlene - Cinema Alemão*. São Paulo: Global Editora, 1983, p. 25.

Urzi), que ao "salvar" a honra da filha espera restabelecer seu domínio moral sobre a retrógrada comunidade. Literalmente, ela é deixada em seu quarto, prisioneira na cama, pelo pai, que deseja vê-la casada com quem a seduziu, contra a sua vontade. Agnese tem de sobreviver a um sequestro encenado em plena rua, em intensa perseguição, como nos filmes mudos. A Itália machista vê-se desenhada pelo humorismo cruel.

Como nota Maurizio Grande, a melancolia e a tristeza constituem os tratos característicos da melhor comédia cinematográfica italiana desde as farsas fascistas até a grande temporada cômica do pós-guerra. Nos anos 1930, as comédias mostram o tempo que se perde, o doce-amargo da juventude que passa, uma vida apenas sonhada, não propriamente vivida, uma "existência na armadilha, um cárcere do qual não se pode evadir"⁴⁰¹ Mas, na *commedia* dos anos 1950 e 1960, a melancolia é já "premonição da derrota, consciência do isolamento do herói diante dos preconceitos, da violência, da corrupção de sempre". Além disso, o enxerto do trato cômico sobre um fundo épico não-celebrativo teria produzido uma contaminação "tipicamente italiana" das formas e dos personagens. A *commedia*, que é grotesco-trágica, exalta parodicamente o vaidoso triunfo da derrota (civil, política, ética). "Do formigante fundo de uma história sem glória" emergem os campeões da ambivalência melancólica, os bufões da epopeia minúscula do anti-herói engajado naquela "anarquia do claro-escuro, para dizer como Lukács, que é a existência no mundo moderno".⁴⁰²

4.2.A arma individual no caos coletivo - o carro, a buzina

Um cinema de máscaras e deslocamentos precisava argumentar com rapidez diante da realidade que se expandia. Entre 1955 e 1970, quase 25 milhões de italianos deixaram sua cidade de origem. Cerca de 10 milhões mudaram de região, a maioria deles, do sul agrário ao norte que prometia empregos na indústria. Os automóveis, que eram dois milhões em 1960, tornaram-se 5 milhões e meio em 1965.⁴⁰³ Com o Fiat Seiscento, de Dante Giacosa, apresentado ao mercado em 1955, os italianos se inseriram na motorização de massa. O diretor Luciano Emmer dedicou ao fenômeno um documentário exibido pela incipiente tevê, *Noi e l'automobile* (Nós e os automóveis), em 1962. O modelo Nuova Cinquecento, da mesma

⁴⁰¹GRANDE, 2003, p. 179.

⁴⁰²Ibidem, p. 179.

⁴⁰³CRANZ, Guido. *Storia del miracolo italiano - Cultura, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*. Roma: Donzelli, 1996, p. 1996. In COMAND, 2010, p. 15.

Fiat, a vigorar entre 1957 e 1975, dirigia-se à dona do lar. "Que todos saibam sobre o Nuova Cinquecento: é um carro para mim", dizia a propaganda do modelo, feita a partir do testemunho de uma mãe italiana em chave consumista e pré-feminista. Era um carro para o trabalho, mas também, especialmente, para o tempo que se queria livre. Em nome da liberdade, ele ia à praia.

A tela era invadida por lugares inéditos da modernidade, os 'não-lugares', territórios do anonimato, onde todos se revelavam estranhos e estrangeiros, como o rodízio (em *Il pollo ruspante*, episódio de Ugo Gregoretti em *Ro.Go.Pag*, de 1963) ou o grande magazine (La vita agra, de Carlo Lizzani, 1964). Mas, junto a estes, resistiam ou se remodelavam também os espaços públicos não-institucionais, paisagens da socialização liberada, como o bar, o restaurante, o clube ou o salão de beleza (como o vemos em *L'ombrellone*, de Dino Risi, em 1965). "Os novos espaços rediscutem o mundo: mudam horizontes, derrubam antigas divisões (fronteiras, culturas, identidades), mas em contrapartida ainda resistem velhos hábitos. Na escolha do *habitat* se exprime o *habitus*: eis que o bar (aquele de *Il vigile*, de Luigi Zampa, 1960, ou dos toscanos em *Amici Miei* (Meus Caros Amigos, de Mario Monicelli, 1975) ainda é um espaço umbilical e envolvente, epicentro de um microcosmo identitário."⁴⁰⁴

O automóvel torna-se pela *commedia* o ícone da conquista de novos espaços, geográficos e sociais, o símbolo por excelência de status, a ponto de se voltar contra quem o impede de trafegar pela estrada de modernidade ascensional, seja um carro de bebê (como em *I Mostri*, de Dino Risi, 1963) ou um ônibus (*Il Borghese Piccolo Piccolo*, de Monicelli, 1977). "O automóvel é a imagem e semelhança de um presente individualista e exuberante; mas em especial na primeira metade dos anos 1960 encerra em si mesmo, igualmente, um potencial amplo de significados e valores: é um impulso, uma conquista, é instabilidade. Risi, em particular, restitui o 'sentimento do possível' próprio do tempo: não há em seu cinema nenhuma mística da nostalgia, uma sensação que atinge frequentemente a produção do período."⁴⁰⁵

Pouco a pouco, porém, o automóvel se transforma de símbolo ambivalente em monstro que impede qualquer movimento. Em *La Traversata* (episódio de Made in Italy, Nanni Loy, 1965), uma família que quer atravessar a rua para tomar um sorvete parece empreender o impossível, quase como se desejasse atravessar o Mar Vermelho (por sorte, como diz

⁴⁰⁴ COMAND, 2010, p. 15.

⁴⁰⁵ COMAND, 2010, p. 16.

Command, à frente do empreendimento está uma aguerrida Anna Magnani). Amargamente conclui Marcello Mastroianni, o Oreste em *Dramma della Gelosia (tutti i particolari in cronaca)*, de Ettore Scola, em 1970: "Transformamos o coração de uma cidade histórica em um carrossel infernal para os carros de Gianni Agnelli."⁴⁰⁶

A desejar diminuir as distâncias, o carro as aumenta. Enquanto símbolo de liberdade, prende o protagonista à necessidade de andar sempre, de fugir obrigatoriamente do presente com o qual não sabe lidar. No passado cinematográfico, os carros poderiam significar outra coisa, um meio ao qual o homem deveria se adaptar para a realização de um objetivo. Sua inevitabilidade poderia ser criticada, mas a máquina ainda se submetia a quem o usava. Em *As férias do sr. Hulot*, dirigido e protagonizado pelo francês Jacques Tati em 1953, o protagonista vai à praia em um carro velho, "engasgado", ultrapassado facilmente, na estrada, por outros modernos. Mas sr. Hulot não pode deixar de ser quem é, um cavalheiro que espera o cachorro levantar do asfalto para seguir viagem, quando outros motoristas mal parecem notá-lo e quase o atropelam. O carro não o transforma. Quando chega ao hotel, Tati parece fazê-lo naturalmente, motivado a distrair-se. Ele chega com a ventania, muda a ordem das coisas porque dela não se apercebe, é um indivíduo a se fazer notar por sua individualidade, pela insistência em ser quem é, um homem do passado, em contraste crítico com o presente.

Em *L'ombrellone* (Férias à italiana), que Dino Risi dirigiu em 1965, o jogo é o contrário, o de extremada, aguda consciência sobre o presente. O protagonista vivido por Enrico Maria de Salerno usa o chapeuzinho e até mesmo o cachimbo de Tati, a citá-lo e a seu filme, roteirizado por Risi e Ennio de Concini. Não se trata de alguém armado de sua crença no passado que vai à praia moderna caçar borboletas, como sr. Hulot. O engenheiro Enrico Marletti não quer deixar Roma, onde trabalha, apenas o faz porque precisa estar no fim de semana com a mulher, Giuliana (Sandra Milo), que ali passa férias e por quem sente ardor sexual. A capital italiana surge deserta como estivera no filme *Il Sorpasso*, do mesmo Risi, três anos antes, enquanto o protagonista do novo filme a deixa, de carro, para o tumulto em direção à praia de Riccione, em Rimini, na Emilia-Romagna. A praia é o principal local do sufocamento. O protagonista está preso, engasgado, ele estancou neste filme em que até mesmo as cores são intensas, perturbadoras, aberrantes, a sinalizar o pesadelo de estímulos presente na sociedade mercantilizada ao extremo.

⁴⁰⁶ Ibidem, p. 16.

O coletivo engolfa. O engenheiro encontra a mulher imersa na vida com os vizinhos de hotel, típicos e infantilizados italianos médios, a fofocar a vida alheia e a rir das piadas de mau gosto (depois de uma competição na praia, Giuliana se vê "castigada", amarrada ao guarda-sol, o *ombrellone* do título, enquanto ri para os que giram a seu redor, na areia, a encenar um estranho sacrifício cômico). As bicicletas são tantas a ponto de se tornarem coletivas, muitas rodas, muitos assentos. Os carros que brigam pelo estacionamento impedem o ir e vir, e numa sequência o engenheiro se verá encalacrado, incapaz de se mover. A praia é o lugar onde se expressam muitas repetições: as freiras andam em grupos, assim como os escoteiros, os velhos, os idiotas brincalhões. Ao leilão de veraneio para onde Giuliana insiste ir, acompanhada do marido, ela se mostra interessada no vigarista que lhe finge amor e lhe introduz à poesia de Pablo Neruda. Todos, durante os leilões, abanam-se ao mesmo tempo, e até os leques se enfileiram, em movimento. Uma série de atrapalhões fará com que Enrico pareça perder Giuliana, mas a recupere depois, confundido ora com um homossexual, ora com um don juan, "vencedor" de sua esposa após um jogo de cartas com o leiloeiro, cuja única intenção, com o pretenso romance, parecia ser vender a Giuliana uma cara peça de antiquário.

Diz-se mais, no filme, quando não se diz, os olhos sonhadores da mulher, os perscrutadores de Enrico, a música incidental e de publicidade a perpassar todo o filme, como se os personagens a ouvissem dentro da cena, como se ela os guiasse, comandasse, dirigisse. Reconciliado com a esposa ("fiel" ao marido, apesar das tentações), o protagonista se encontra em casa, na sequência final, a descansar finalmente em seu apartamento romano, enquanto no rádio um boletim informa sobre uma "invasão germânica" na fronteira da Itália, com 25 mortos, a equivaler o estado de veraneio ao da guerra, avizinhando o infortúnio para a história de amor do protagonista.

Se desconfiarmos de um exagero na encenação, o crítico Adriano Aprà corrige a impressão, ao relatar em fevereiro de 1966, no número 164 da revista *Filmcritica*, o aspecto puramente realista de seu filme. "[...] o realismo de Risi é aquele de quem adere ao mundo descrito, sem sobrepor as causas que o determinam; ele se limita a reproduzi-lo, atento às características do meio que usa, o cinema. [...] Em *L'ombrellone* aquilo que foi fascinante [em Risi] se tornou desagradável [...] Aquela intimidade que havia nos filmes precedentes foi aqui absorvida por um universo digestivo que conhece somente a dimensão coletiva. [...] O desagrado é sobretudo físico. Mas Risi, respeitando rigorosamente os dados da realidade examinada, termina por transformar esse desconforto em uma abordagem moral. [...] Por essa via de

representação física, o filme, embora não chegue a desmistificar o fenômeno e iluminar as causas que o produzem, coloca o espectador em condições de reagir a tudo".⁴⁰⁷

Uma corrida maluca sem fim, em que todos parecem continuar parados. Eram os anos 1960 italianos aqueles em que a *commedia* se consolidava e nos quais a televisão, "que portava toda a ternura", como dizia o narrador do filme *1960*, dirigido por Gabrielle Salvatores, ainda não se consolidara nos lares italianos de maneira obrigatória. A tevê ainda pertencia ao terreno da magia, embora começasse, como argumenta Salvatores, a ser tão desejada quanto a praia, as montanhas de neve para a prática noturna do ski com tocha, as lambretas. A tudo o que os filmes precisariam se reportar naquele instante, a *commedia* foi atenta, com grande diversidade de abordagens, mantendo contudo uma nítida unidade no trato dos temas.

4.3.A história entreolhada pela farsa do combate

Uma tendência se observa naqueles anos 1960 nos quais a angústia se alça ao espaço do sublime, conforme observou Maurizio Grande. Os filmes cômicos refletem sobre a história com um ímpeto inaudito. É preciso troçar dela, avançar sobre a sacralidade trágica das batalhas com as armas da melancolia. Os fatos não haviam sido contados direito, muitas vezes, nem mesmo narrados. Mario Monicelli, um diretor que, nascido em Roma em 1915, se fizera pelo amor à farsa, ao riso, seria o primeiro a encarar um tema difícil, a Primeira Guerra Mundial, sobre a qual, ele imaginava, faltara mencionar o abandono a que se viram relegados os combatentes. Ele escolhe fazer a reflexão por meio de anti-heróis, os protagonistas vividos por Alberto Sordi e Vittorio Gassman, pequenos covardes, exceto (e é o que engrandece o filme) na hora final.

Era um intento de desvelamento, embora um crítico como Ennio Bispuri não visse no diretor um transformador proposital das mentalidades. "Em Monicelli é inútil procurar uma intenção ou uma mensagem, porque isso seria contraditório em relação a sua personalidade picaresca e irreverente, sua coragem quase anárquica, ao limite da subversão. Mas é certo que todos os seus filmes se colocam como faróis ou lentes de aumento sobre a antropologia italiana, com atenção primordial ao enfrentamento de seus aspectos negativos, às vezes sórdidos e cômicos,

⁴⁰⁷ MAZZETTI, Irene. *I film di Dino Risi*. Gremese, s/d, p. 77.

em uma mescla que leva sempre [um espectador] a refletir enquanto sorri."⁴⁰⁸ Contudo, ele admite que Monicelli seja consciente de representar "um estímulo" para a reflexão sobre a sociedade, sem, contudo, manter a ilusão de mudá-la.

Não é intenção de Monicelli degradar o homem italiano no filme, mas, a parafrasear um dito atribuído ao escritor George Orwell, seu humor serve para mostrar que esse homem já está degradado. "Monicelli conseguiu fazer um filme que é a um tempo trágico e divertido, pleno de observações sagazes sobre a vida na trincheira", diz o crítico Gino Visentini em *Il Giornale d'Italia*, edição de 31 de outubro de 1959⁴⁰⁹ "A guerra deste filme não é aquela que se pode encontrar na memória dos generais, não representa a verdade sobre a guerra, não tem nem mesmo objetivos polêmicos. É um quadro coletivo, no fundo. Uma pintura honesta, concreta e vivaz. [...] A primeira parte transcorre em chave alegre, segue-se uma segunda parte que se desenvolve em um crescendo sempre mais dramático e se conclui com um final que tira o fôlego. Um filme bem-sucedido, em suma, um grande filme que tem também seus momentos de grandeza."

Um filme, entre todos, moderno, vencedor do Leão de Ouro de Veneza junto à obra de Rossellini *Il Generale della Rovere*, sem sentimentalismos, baseado em tons da comédia muda, direto, divertido e dramático, sobre dois soldados inadequados à tarefa. O milanês Giovanni Busacaa (interpretado por Vittorio Gassman) e o romano Oreste Jacovacci (Alberto Sordi) se encontram pela primeira vez na fila do alistamento militar. Jacovacci engana Busacaa, fazendo-se por um militar capaz de anular sua convocação; Busacaa, enganado, paga-lhe uma quantia de ínfimo suborno para livrar a própria cara, sem desconfiar que Jacovacci é um pé-rapado tanto quanto ele, e que seu dispêndio não terá qualquer efeito.

Nenhum dos dois será dispensado da guerra. Em Tigliano, encontram-se à espera do combate, Busacaa apaixona-se por uma prostituta vivida por Silvana Mangano, a quem deseja frequentar sem pagar, mas é uma simpatia apequenada pelas circunstâncias da guerra violenta. Levados ao front, os dois são preteridos nas missões, por sua inabilidade, pequena vilania, covardias. Fogem ao combate, veem os colegas morrer, fazem-se passar por quem angaria fundos aos combatentes, enquanto querem gastar o dinheiro em pequenas farras. Quando deparam com uma viúva que ainda desconhece a morte do marido, dão-lhe o dinheiro

⁴⁰⁸ Conforme entrevista concedida por Ennio Bìspuri por email a esta autora em 3 de novembro de 2015.

⁴⁰⁹ DELVINO, Ivana. *I film di Mario Monicelli*. Gremese, Roma: s/d, p. 71.

arrecaado, sempre um recuo melancólico a cada tentativa de arranjar-se, alegrar-se, dar-se bem.

Sua natureza boa não impede que alcancem de forma sublime, pelo humor, o palco de uma angustiante perdição. A guerra é mais do que eles próprios podem sustentar, do que qualquer um conseguiria conter em situações semelhantes. Eles escorregam pelas situações difíceis do conflito até que, capturados pelos austríacos, serão vitimados, de modo a fazer até mesmo a guerra mudar de rumo, embora constem oficialmente, para a história, como covardes. O filme, contudo, não os abandona. São heróis, todos, de certa forma, apenas por enfrentar aquele front italiano onde ninguém tem suficientemente o que comer.

Em uma sequência cômica enquanto trágica, que Monicelli afirmava excessiva (e que se arrependia de ter mantido ao fim), o tenente Gallina (tenente Galinha, interpretado por Romolo Valli) comanda a caça a uma galinha, que vai parar, no fim das contas, no lado alemão. É típico da cena muda, a exemplo de *A Corrida do Ouro*, de Chaplin: a fome comanda a ação, determina o engrandecimento do personagem cômico, é seu motor, sua invenção, a igualar a essencialidade humana à natureza animal, sendo a galinha tão bípede quanto um soldado. No caso de *A Grande Guerra* e de *Il Federale*, realizado dois anos depois, há sempre um galináceo a ser disputado em meio a uma situação de conflito, mas será preciso força para matá-lo, um certo juízo, experiência, animalidade (e quem se revelará capaz de matar, no filme de Luciano Salce, não será o fascista que anda à caça de um resistente, nem mesmo o resistente, mas uma menina adolescente, terrena, vital e ladra, que caminha com eles).

Monicelli, ao insistir propositalmente no tom farsesco, que apreendera desde sua paixão pelo cinema mudo, faz suas histórias permanecerem duradouras, eficientes e universais aos olhos do tempo. Uma sensação que o escritor brasileiro Luis Fernando Verissimo assim resumiu: "Como os seus vinhos, os diretores da França e da Itália também envelhecem de forma desigual: Truffaut resistiu mais do que Godard e Resnais, os Fellinis são hoje mais tragáveis do que os Antonionis, embora na época parecessem mais ralos, e nenhum bate um bom Monicelli guardado na temperatura adequada."⁴¹⁰

⁴¹⁰VERISSIMO, Luis Fernando. *Ver!ssimas - Frases, Reflexões e Sacadas sobre quase tudo*, Editora Objetiva: São Paulo, 2016, p. 46.

Contudo, muitos críticos italianos insistem que há algo em Monicelli concernente à minoridade, à ausência de sofisticação, até ao oportunismo. Lorenzo Pellizzari chega a afirmar, sobre os raciocínios diretos do mestre da *commedia*: "Foi certamente um diretor quase sempre sério e coerente. Convenceu muitos por suas opções políticas e morais (até por ter escolhido pessoalmente praticar a eutanásia, suicidando-se), por conta de seu comportamento anárquico e anticonformista, mais do que pelo peso efetivo de sua obra, ou por seus não propriamente entusiasmantes valores formais"⁴¹¹. "Não me parece que Monicelli tenha realizado verdadeiras revoluções cinematográficas, como a promoveram Antonioni, Fellini ou diretores do neo-realismo", sugere o crítico Enrico Giacobelli. "A sua revolução, no entanto, é esta: ter feito cinema de alto nível e fortes conteúdos, adaptando-o, contudo, ao gosto do grande público. Pelo menos isto ocorreu quando esses gostos e esse público ainda não haviam sido corrompidos pela televisão."⁴¹²

Para Giacobelli, Monicelli sempre esteve "contra", também quando fez filmes não explicitamente políticos e sociais. Interessou-se menos pelo boom econômico, segundo ele acredita, do que o fizeram Dino Risi e outros diretores, como Antonio Pietrangeli ou Luciano Salce. O único filme de Monicelli que investiga o boom econômico do pós-guerra, ainda que indiretamente, é *I soliti ignoti*, aponta, uma obra que se coloca, porém, no início dos anos mais loucos e furiosos daquele fenômeno. O diretor, acredita Giacobelli, escolhia a história em lugar da crônica, portanto preferia contar a Itália de hoje por meio da história de ontem (*La grande guerra*), de anteontem (*I compagni*) ou mesmo do passado remoto (nos dois filmes da série Brancaleone, *O Incrível Exército de Brancaleone*, em 1966, e *Brancaleone nas Cruzadas*, de 1970). "Mas isto não significa que tenha escondido uma posição. Até porque os erros se repetem, e de tempos em tempos parece que a Itália não tenha mudado muito desde os tempos de Brancaleone..."

"O meu cinema é nacional-popular no sentido mais estrito do termo. Dirige-se às massas", disse Monicelli. "Mas não há um intento educativo explícito nele. Digamos em lugar disso que exista uma necessidade de contar o mais simplesmente possível, em uma chave verista, ao mesmo tempo zombeteira, um fato que pode ter ocorrido ou não, mas que resulte como se tivesse realmente acontecido. Os personagens se movem em idêntica dimensão realista, capturada, contudo, por uma ótica divertida. Divertida e dramática. Esta visão nacional-popular é reforçada por sua natureza provincial, que não aspira à verdade máxima, nem a

⁴¹¹ Conforme afirmou o crítico em entrevista por email concedida a esta autora em 3 de maio de 2015.

⁴¹² Conforme entrevista concedida a esta autora por email em 6 de maio de 2015.

agradar ninguém. O ponto de vista do meu cinema é de esquerda, mas se poderia também definir democrático, por se situar ao lado dos fracos e realçar as injustiças. Até o advento de Bettino Craxi [líder do Partido Socialista italiano entre 1976 e 1993 e primeiro-ministro entre 1983 e 1987], fui sempre socialista. Mas no meu cinema não existe qualquer reivindicação ideológica. Prevalece sempre o espírito anticonformista".⁴¹³

Para o crítico italiano Gian Piero Brunetta⁴¹⁴, "Monicelli trabalhou sempre, enquanto diretor, contra a hipocrisia italiana e internacional. Ele criticava o tipo italiano médio durante o boom econômico, a sua vilania pequeno-burguesa. Eis por que se transformou, com o tempo, em um diretor histórico, um pioneiro na compreensão dos erros de uma sociedade, ainda existentes no momento da sua morte, em 15 de maio de 2010. *A Grande Guerra* e *Os Companheiros* são bons exemplos de filmes históricos e sociais que fez." Para Brunetta, "Monicelli soube desmascarar muitos personagens que imaginavam manter intactos seus papéis sociais e introduziu de maneira forte a grande história na *commedia*, revisitando as mitologias, a monumentalidade, não para caçoar delas, mas para buscar colhê-las em suas verdades profundas, depois de haver escancarado as hipocrisias e a camada de retórica".

A guerra foi uma situação aproveitada por muitos dos diretores da *commedia*, a começar por Monicelli em seu histórico filme de 1959, no qual tocou no tema de maneira inventiva, o drama misturado à situação farsesca até mesmo em situações centrais, como o fuzilamento. "O humorismo nasce da liberdade e a liberdade, do humorismo, onde falta um falta outro", diz-se no filme *A cavallo della tigre*, de Luigi Comencini, em 1961⁴¹⁵. O tom picaresco, próprio do diretor, raramente repetiu-se em outros filmes de cineastas que trataram do tema, impulsionados pelo cômico. Nas situações polarizadas da guerra e naquelas em que se viu ridicularizada a ameaça miliciana dos camisas-negras fascistas, a *commedia*, em sua maior parte, buscou a tradição assegurada em que apoiar-se, uma encenação apoiada no neorealismo, com elementos das contraposições do cinema mudo e da *commedia dell'arte*.

⁴¹³ FOFI, Goffredo. *Mario Monicelli - Con Il Cinema non Si Scherza*. Bolonha: Edizioni Cineteca Bologna, 2011, p. 151

⁴¹⁴ Conforme entrevista concedida a esta autora por email em 4 de maio de 2015.

⁴¹⁵ COMAND, 2010, p. 29.

4.4.A *commedia* autorizada pela investigação histórica - A Grande Guerra

A *Grande Guerra* nasceu na metade dos anos 1950, quando o roteirista Luciano Vincenzoni escreveu *Due eroi?* (Dois heróis?), inspirado no conto *Os dois amigos* (Deux amis, 1883), de Guy de Maupassant. Seu argumento inicial mostra dois homens à toa, Toni e Bepi, amantes da pesca, do vinho e das mulheres alegres, em sua inútil tentativa de escapar da convocação pelo exército. Levados à trincheira na batalha do Piave, obtêm uma licença para pescar em roupas civis e são capturados pelos austríacos, que prometem soltá-los em troca de uma delação. Eles hesitam, porque uma traição levará à morte dos amigos. E decidem não colaborar, enfrentando o pelotão de fuzilamento.

O argumento ficou guardado por longo tempo, mas o sucesso de um filme de Stanley Kubrick sobre a I Guerra Mundial, *Glória Feita de Sangue* (Paths of Glory, 1957), o fez crescer em interesse. Inicialmente, René Clément se interessou em dirigi-lo, mas o empenho não persistiu. Vincenzoni procurou então Monicelli, que havia feito enorme sucesso com *I Soliti Ignoti* em 1958. De Laurentiis decidiu lhe confiar a direção, entregando o roteiro à feitura de Age e Scarpelli e contratando Gassman e Sordi para os papéis principais. O filme começou a ser filmado em janeiro de 1959 sob som e fúria. No jornal *La Stampa*, o jornalista Paolo Monelli, sob o pseudônimo Simplicissimus, atacou-o. Monelli fora o autor do diário de guerra *Scarpe al sole* (Sapatos ao sol, 1921), de que Marco Elter havia feito filme homônimo em 1935. Espantava que se lançasse à crítica do filme, uma vez que escrevera *La guerra è bella ma scomoda* (A guerra é bela mas incômoda, 1929), um diário de guerra sarcástico, ilustrado por Luigi Novello e apresentado, pelo mesmo Monelli, como "epopeia dos heróis desventurados".

Mariapia Comand investiga o porquê de tamanho incômodo causado pelas filmagens de *A Grande Guerra*. O problema não poderia estar na aplicação do tom cômico para a narrativa do conflito, se se considerasse a própria literatura de Monelli. Contudo, os críticos da época falavam em humilhação do sentimento nacional dentro do filme, em antipatriotismo, em desrespeito ao exército, em delito de lesa-pátria. Acusava-se o cinema de manchar a participação vencedora da Itália, cuja população se unira para o mesmo objetivo durante a guerra. Era um filme apresentado como capaz de enlamear a nação, à moda daquilo de que, no passado, fora acusado o neorrealismo, um desrespeito à história construída pelo poder. Ou, ainda pior, ao filme se atribuía ter oposto a retórica *qualunquista*, de profunda indiferença à política, àquela fascista.

Em fevereiro, os deputados Calabrò e Roberti, do partido de direita Movimento Sociale Italiano (MSI), apresentam um questionamento parlamentar contra a filmagem, em defesa do "prestígio nacional". Os democrata-cristãos nada falavam naquele momento, empenhados na luta entre apoiadores e opositores a um acordo governamental com a esquerda. A controvérsia em torno do roteiro do filme de Monicelli levantava questões distantes e acendia os conflitos do presente. *A Grande Guerra* era um novo campo de batalha: revelava o uso político da memória, o obscurantismo do país. Apenas se colocava em evidência a expressão "a grande guerra" e a censura oficial se levantava. Ela lamentava que "a grande guerra" intitulasse uma ficção em sua grande maioria reveladora de um "estado de ânimo de indiferença e *menefreghismo* [um não importar-se com nada, com quaisquer consequências pelos próprios atos, uma implicação ao próprio fascismo, que tinha entre suas palavras de ordem a expressão "me ne frego", algo como "não ligo a mínima"] de covardia e de renúncia ao front na epopeia de 1915-1918"⁴¹⁶.

O diretor-geral de Espetáculos, Nicola de Pirro, dizia esperar que a produção do filme "compreendesse por si" os "erros" na condução da obra, e que não fosse preciso intervir sobre ela. A guerra, definida como transcendental, deveria permanecer confinada à abordagem sobre-humana, quase "ageográfica", evitando concretizá-la em aspectos humanos, em eventos políticos. A política nem mesmo deveria aparecer na história, disse De Pirro... Em resposta a este ataque, os roteiristas se moveram com habilidade. Apresentaram uma nova versão de sua escrita em que a ausência e a rejeição dos soldados à batalha atenuavam-se, ainda que se firmasse a ficção do tempo histórico até novembro de 1917. O roteiro reproduzia a batalha de Vittorio Veneto, de resto prevista no roteiro inicial. Em março, De Pirro solicitou o novo copião a De Laurentiis, assinalando a preocupação dos militares, paramilitares e de associações patrióticas em relação ao filme. Na nova versão, de 28 de março, os roteiristas inseriam a retirada de Caporetto, durante a qual os dois protagonistas eram feitos prisioneiros pelos austríacos. Eliminavam-se referências cronológicas, mas não toponímicas. O reconhecimento direto da batalha final em Vittorio Veneto ficava dificultado, mas não impossível.

O então ministro da Defesa, Giulio Andreotti, liberou o roteiro para filmagem em 2 de abril, autorizando-o sob a recomendação de cautela quanto à menção do capelão de guerra na história. E prometia colaboração do ministério na produção, ao contrário do que empreenderia

⁴¹⁶ COMAND, 2010, p. 62.

em relação a *Tutti a casa*, a ser rodado no ano seguinte. No entanto, a ajuda (que se traduziria em autorização para uso das locações reais, em fornecimento de material bélico e de figurino) tardava a chegar para a filmagem no Friulli. De Laurentiis, a mostrar o empenho da produção na realização do filme, buscou então a Bosna Film, de Sarajevo, para que a obra fosse rodada na Iugoslávia. O contato alarmou o ministério da Defesa italiano, que só então, sob ameaça de exclusão, deu passos decisivos na colaboração com o produtor.

O Estado Maior, contudo, continuava insatisfeito. Os militares não engoliam certos aspectos do roteiro. Por exemplo, rejeitavam uma frase proferida pelo general aos comandantes, durante sua visita ao acampamento dos soldados, à hora da refeição: "De vez em quando é preciso dar satisfações a esses meninos que se contentam com tão pouco". Tampouco lhes agradava a figura do capitão Bollotondo, interpretado por Bernard Blier, que de burocrata passava a comandante do front durante um ataque, ou do soldado Bordin, um mercenário interpretado por Folco Lulli. Os roteiristas não atenderam às preocupações militares e as filmagens tiveram início em 25 de maio.

O cenógrafo Mario Garbuglia e Monicelli pesquisaram materiais originais de época, como fotografias dos soldados, cuja real miséria se opunha à iconografia oficial, grandiosa. Os artistas se empenharam em recriar "a crueza daquelas luzes, aquela confusão de cidadãos semi-analfabetos, com sapatos sem sola, as capas rotas, as pernas das calças emporcalhadas".⁴¹⁷ Grande quantidade de água foi adquirida para que se visse reproduzisse a lama descrita por Emilio Lussu em *Um ano no altiplano* (1938) ou por Carlo Salsa em *Trincee, confidenze di un fante* (1924). O diretor de fotografia Giuseppe Rotunno foi indicado a se aproximar dos tons dos velhos documentários rodados durante a guerra. Usou-se um ligeiro tom sépia para obter um efeito fotográfico antigo. O cineasta de ouro da época dos filmes deos *telefoni bianchi*, Alessandro Blasetti, foi chamado a dirigir algumas sequências externas, conforme Tullio Kezich e Alessandra Levantesi relataram em *Dino de Laurentiis, la vita e i film*⁴¹⁸. O set era quase sempre vastíssimo, entre os montes e as planícies do Friulli. Faziam-se as refeições à moda alpina, bebia-se vinho cabernet ou merlot. Gassman encontrou em Sordi um bom parceiro de atuação, que dialogava e improvisava sob um ritmo perfeito, com técnica exemplar.

⁴¹⁷ COMAND, 2010, p. 64.

⁴¹⁸ Ibidem, p. 64.

Enquanto os americanos mostravam os problemas enfrentados naquele conflito, por meio de filmes como *A Farewell to Arms* (Frank Borzage, 1932), ou os franceses o enxergavam à moda de Jean Renoir em *A grande ilusão* (1937), os italianos pareciam perturbados com o rompimento de um esquema nacionalista ainda plenamente ancorado na mentalidade da direita, um sinal de que "a república não fora bem-sucedida em opor à ideia fascista de pátria uma alternativa compartilhada, capaz de reunir um sentimento nacional".⁴¹⁹ O mito em torno daquela guerra, raciocina Comand, se tornara então um refúgio, uma absolvição da responsabilidade histórica do país. Ele evitava o confronto e constituía uma simplificação em relação à difícil composição da pluralidade da memória comunitária. Até que Monicelli fizesse *A Grande Guerra*, o conflito italiano entre 1915 e 1918 era considerado uma espécie de luta de liberação contra o estrangeiro. "Na realidade foi uma carnificina programada por políticos sem escrúpulos, industriais ávidos e generais obtusos", como diz Monicelli.⁴²⁰

O filme, atesta Comand, abriu uma caixa de pandora que liberou as patologias nacionais. Os historiadores hoje apontam, nele, o mérito de haver rompido um monolito interpretativo, antecipando o revisionismo historiográfico sobre o período. Diz o historiador Nicola Labanca, autor de *Caporetto, storia di una disfatta*: "(...) a memória cinematográfica do primeiro conflito mundial [...] deve muito [...] ao filme *A Grande Guerra*", que contribuiu para "emergir e difundir pontos de vista muito diversos" da interpretação patriótica da guerra, ainda em vigor quando o longa foi rodado.⁴²¹

"Não se trata apenas de fornecer uma imagem realista da guerra, de narrar a morte - que despedaçou literalmente homens e coisas", diz Comand, "de recordar a rotina brutal da trincheira [...], induzindo Sordi a utilizar o fogo dos franco-atiradores na parte superior da trincheira para furar a panela, como Chaplin havia feito no passado para acender o charuto em *Ombros, Armas* (Shoulder Arms, 1918). *A Grande Guerra* não constitui um ato generalista de condenação da crueldade da guerra. Entra no mérito dos fatos bélicos, aprofundando ao saber público os elementos circunstanciais" e apontando as responsabilidades precisas no desenvolvimento do conflito.

O fim espetacular mostra o orgulho pessoal de Busacca, que prefere ser fuzilado pelos austríacos, por insulto, do que pelos compatriotas, por traição. Mas a conclusão da trama

⁴¹⁹ Ibidem, p. 66.

⁴²⁰ COMAND, 2010, p. 66.

⁴²¹ Ibidem, p. 66.

deixa em aberto a atitude de Jacovacci, que, jamais inclinado ao heroísmo, ainda assim, ao abdicar de contar um segredo aos austríacos, termina fuzilado. O filme recusa a mística heróica, "deixando em suspenso um gesto que não é motivado por nenhuma parábola do personagem (de resto, um covarde)". Ele teria agido tão-somente pelo medo de terminar fuzilado, de um modo ou de outro.⁴²²

A Grande Guerra "assinala uma virada mais engajada" do cinema cômico e desse momento em diante a *commedia* entra, como de direito, nos terrenos reservados anteriormente à dita "produção alta" italiana, como afirma o crítico e historiador Gian Piero Brunetta. "O processo de conquista de uma consciência moral visto como solução de um enredo e espinha dorsal de todo um gênero torna-se uma das manifestações mais evidentes do crescimento desse mesmo gênero".⁴²³

"Os heróis da *commedia* vestem velhas e novas máscaras, mas impõem a sua escolha um caráter de indicação ética também em relação ao público. As misérias e os massacres estão distantes: os protagonistas populares da Itália no início do boom se movem por novos cenários, têm novas capacidades linguísticas e se adaptam rapidamente a sua nova condição de bem-estar. A *commedia* é o caminho mais rápido e menos sofisticado para narrar o ingresso na modernidade [...] A *commedia* reivindica seu direito de ser considerada produto de autor. Sem celebrar o boom, diretores e roteiristas observam microscopicamente as transformações produzidas no território e nos comportamentos. [...] Importante se torna a aparência: o cinema dos anos 60 narra a entrada em cena de uma opulência irrisória, construída sobre areias móveis. O italiano popular, o pequeno e médio burguês, mimetiza sempre mais os pobres de origem e entra de uma vez na civilidade do consumo. O novo status não o impede de dar-se conta que a rapidez da mutação foi excessiva, o caminho nos seus ombros é disseminado por ruínas sentimentais e o bem-estar econômico é alcançado ao preço do deserto afetivo e ao da renúncia de não poucos ideais e valores."⁴²⁴

⁴²² Ibidem, p. 67.

⁴²³ BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano vol. 2 - Dal 1945 ai giorni nostri*. Bari: Editori Laterza, 2004, p. 152.

⁴²⁴ Idem. (org.). *Storia del cinema mondiale. L'Europa, le cinematografie nazionali, vol. 3 (tomo 2)*, Turim: Einaudi, 2000, p. 943-944, In COMAND, Mariapia. *Dino Risi - Il Sorpasso*, Turim: Lindau, 2002, p. 20.

4.5. *Tutti a casa*, o eterno retorno

O sucesso de *A Grande Guerra* engendrou também um filão de filmes revisionistas históricos de fundo cômico. Era preciso reler a história, se não se quisesse vê-la repetida. *Tutti a casa* foi um desses filmes, roteirizado por Age, Scarpelli, Luigi Comencini e Marcello Fondato, no ano seguinte ao lançamento do filme de Monicelli. O longa conduzido por Luigi Comencini tem a produção do mesmo De Laurentiis. Em preto e branco, mostra uma situação-limite italiana. O momento de deixar o combate. A eterna aspiração do retorno. Mas quando o combate terminou? De fato terminou?

Em *Tutti a casa*, os eventos ilustrados dão-se em torno do armistício em 8 de setembro de 1943. Os soldados do país, em tese, não mais seriam obrigados a seguir lutando ao lado dos alemães, que, de todo modo, mal pareceram estar a seu lado durante todo o conflito. O filme trafega pela dúvida, pelo momento inaudito, intrigante, e "não tem uma tese precedente, nem fácil ideologismo, nem moralismo", como acredita Brunetta.⁴²⁵

O argumento nasceu de uma conversa entre o roteirista Age Incrocci e o diretor Luigi Comencini, feita durante uma viagem de trem a trabalho, com destino a Milão. Durante o percurso os dois trocaram recordações sobre essa incrível data até então não explorada pelo cinema. Aqueles acontecimentos dariam um filme. O projeto ganhou forma com a adesão de Furio Scarpelli. A ideia foi contar a história da viagem, de norte ao sul da Itália, de um pequeno-burguês de mentalidade simplista, que não compreende como comandar seu destacamento diante de uma determinação governamental não de todo esclarecida.

O filme começa no Vêneto, durante a Segunda Guerra Mundial. O subtenente Innocenzi, interpretado por Alberto Sordi, é um oficial empenhado em cumprir seu dever. Chamado ao quartel para comandar um exercício da tropa, vê-se colhido, contudo, por um boletim jornalístico transmitido pelo rádio: um armistício cessa o estado de beligerância da Itália contra os Aliados. Innocenzi encontra o quartel abandonado e se entende livre, mas descobre com estupor que os alemães disparam contra ele. Onde estará o inimigo? A quem se deverá obedecer?

Seus superiores não conseguem lhe fornecer instruções precisas, a ecoar a ambiguidade na intenção de Badoglio ao propor o armistício. O tenente trata de se reunir com sua tropa, mas seus homens fogem ao atravessar um túnel, aproveitando-se da escuridão. Com Innocenzi

⁴²⁵BRUNETTA, 2004, p. 152.

permanece apenas o soldado Ceccarelli (Serge Reggiani), que, beneficiado pela convalescença, quer retornar a seus familiares napolitanos. Quando o oficial entende que o exército italiano se encontra abandonado, depois de avistar um caminhão alemão com prisioneiros italianos, decide fazer como todos os outros e voltar para casa. Neste momento, seus problemas realmente começam.

Na companhia de Ceccarelli e de outros dois militares, o sargento Fornaciari (Martin Balsam) e Codegato (Nino Castelnuovo), segue caminho. Junta-se ao grupo a judia interpretada por Carla Gravina, que afirma não ter mais casa, como os outros de sua comunidade. Codegato morre ao tentar defendê-la dos alemães. Na casa de Fornaciari, eles são acolhidos em um jantar, mas uma batida dos nazistas se dará naquela mesma noite na residência. Innocenzi e Ceccarelli conseguirão fugir. Os camponeses haviam lhe arranjado roupas civis e, depois de algumas aventuras, os dois chegam a Roma. O pai de Innocenzi é acolhedor, mas o surpreende. Ele quer unir o filho ao exército fascista do norte. Os dois militares decidem escapar mais uma vez. Contudo, os alemães os capturam, de modo a fazê-los trabalhar nas ruínas de bombardeios.

Muitos filmes italianos trataram da guerra. Poucos, contudo, com a complexidade deste, em torno da transição entre a queda do fascismo e o nascimento do regime de Salò no norte do país, enquanto os alemães ocupavam Roma e o rei Vittorio Emanuele III, com o governo transitório presidido pelo militar Pietro Badoglio (entre 27 de julho de 1943 e 17 de abril de 1944), fugia para Brindisi. Além deste, um filme de Valerio Zurlini tratou do assunto em 1959, *Verão violento* (Estate violenta), mas em chave romântica e dramática.

Comencini dizia que o seu não era um filme de guerra, mas uma viagem através da Itália em guerra, cumprida por homens estúpidos, sem dinheiro, desgarrados de seu grupo, que tanto querem voltar para casa, sem jamais o conseguir. Um filme sobre o eterno retorno, que Comencini não gostaria de ter filmado tal qual concluiu-se. Segundo a historiadora Mariapia Comand, ele pensava em um filme mais didático do que acabou por ser⁴²⁶. Um filme que pudesse ser ensinado nas escolas; neste caso, como em *A Grande Guerra*, tratava-se de uma porção da história a ser dimensionada de maneira inédita pelo cinema. Um ato, em grande medida, político, acolhido pelo produtor De Laurentiis com muito interesse, ele que igualmente via, na empreitada, a possibilidade do grande sucesso comercial, em verdade efetivado.

⁴²⁶COMAND, 2010, p. 72.

O produtor animava-se com a possibilidade de trabalhar com Sordi, que contribuía para o grande sucesso do filme de Monicelli, em 1959, e permanecia sob seu contrato. Desta vez, o ministro da Defesa, Giulio Andreotti, recusaria a colaboração necessária para tornar o filme acurado em relação à realidade militar: não emprestaria os veículos do exército para a encenação da história. Sem se importar com este impedimento, De Laurentiis seguiu a empreitada. A filmagem se fez em várias partes da Itália, de Livorno a Adria, de Gaeta a Nápoles. A equipe mostrou-se animada. Mas Sordi de início se negou a girar o final previsto no roteiro. Ele imaginava seu personagem de tal modo aniquilado que não o concebia nem mesmo consciente da chegada dos americanos, como se dá no fim. Comencini o convenceu, contudo: ele queria seu protagonista com uma atitude consciente, ativa. E convidaria Eduardo de Filippo a interpretar o pai do personagem de Sordi, cujo tónus a princípio pareceu fraco a seu intérprete. De Filippo demoraria a entender a insensibilidade do personagem em detectar por onde sopravam os ventos da história.

Sordi, no filme, não faz o papel do covarde usual. Pelo contrário, ele é um oficial de boa patente que crê cumprir o próprio dever ao revistar a tropa em voz alta e tentar comandá-la no túnel escuro, outro local para a excelência de comédias mudas (como *A General*, de Buster Keaton), sem se dar conta, contudo, de haver sido enganado pelo alto poder. Uma sequência de quatro minutos o mostra estancado na praça. Ele se distanciara do grupo, a consciência em parte culpada, porque ansiava voltar para casa. Está ao lado de seu caminhão quebrado, que leva farinha em sacos, destinada ao comércio. Atrás do caminhão, um muro exhibe a pichação "Sem casa posso viver, mas não sem pátria". Os habitantes locais cercam o veículo com o carregamento. "O que é isso?", pergunta um deles a Sordi. "Não sei, gesso?", tenta despistar, para que receba em resposta a pergunta: "Mas gesso é feito de farinha?" A tomada do veículo pelos populares famintos acaba em furioso combate. Após a "batalha da farinha", Sordi vê o próprio corpo tomado pelo alimento branco, confundido pela fotografia com o pó das ruínas. Uma criança que tem roubada sua porção chora, mulheres se batem pelo seu quinhão. Sordi termina só ao lado do veículo, observado por uma câmera alta, em grande plano. Ele fora abandonado como Chaplin em *O circo*, sem, contudo, dizer-se esperançoso com o que este novo filme anunciaria no horizonte.

"O humorismo é um componente que não se conquista: ou se tem ou não há nada a fazer", dizia Comencini⁴²⁷. *Tutti a casa* é um filme cujo humor não atribui ao italiano médio a

⁴²⁷PINTUS, Pietro. *Commedia all'italiana - Parlano i protagonisti*. Roma: Gangemi Editore, 1985, p. 43.

monstruosidade com que a *commedia all'italiana* o investiria em anos posteriores. Ainda se está diante da crítica ao poder usurpador: o homem comum surge como vítima de um sistema. O tom é neorrealista, com um final a assegurar, em parte, a ordem das dignidades. Sordi conclui que não pode somente testemunhar os fatos sem se engajar neles. "Sem casa posso viver, mas não sem pátria."

O filme conclui com sua objetiva participação. Innocenzi tira a metralhadora das mãos dos jovens *partigiani* e a utiliza ele mesmo, em meio à ruína da guerra, depois da morte de seu companheiro de fuga. Mas, antes, o protagonista de Sordi estivera entre adular os alemães e um americano, acolhido como fugitivo em uma residência. À hora de dividir a polenta, tentara aproximar-se do novo aliado, enrolando seu inglês, uma especialidade cômica do ator desde *Um Americano em Roma*. Mas o oficial americano arrogante se retrairá, apontando no italiano um inimigo atado aos alemães. O italiano nega algum dia ter estado ao lado do alemão, e na hora apropriada contém um gesto do americano, que desejava tomar para si a única linguagem disponível na tábua da polenta familiar. E um americano acaso conhece a solidariedade?

Especialmente nas situações da fome, será um filme exposto à situação da comédia física. *Tutti a casa* se constrói como uma angustiante corrida infrutífera em busca de um espaço social, das origens de cada um, de sua identidade, sua "casa". A larga presença da morte acelera o conflito e coloca o filme em condições de igualdade diante das comédias amargas do período.

O filme se distanciará da intenção picaresca de Monicelli, revelada um ano antes. Embora em tom humorístico, *Tutti a casa* guardará parentesco com a visão neorrealista, aquela fabular de De Sica, enquanto o diretor de *A Grande Guerra* havia apontado um novo modelo de narrativa crua, direta, sem condescendência aos personagens envolvidos na trama. Como nos dramas dirigidos por De Sica, Comencini narra a guerra para ampliar a percepção humanista da história. A *commedia* está presente apenas para que a narrativa ganhe em realismo, concretude, vividez.

"Não há dúvida" de que a *commedia all'italiana* provenha do neorrealismo, como diz Comencini. "Mas mesmo aqui não queria que se pensasse em uma afiliação consciente. O cinema italiano, em seus melhores anos, nasceu da pesquisa de uma linguagem que pudesse ser usada proficuamente para entreter o público ao qual se voltava, sem que o autor devesse abdicar da própria inteligência. Foi bem-sucedido? Não foi?"⁴²⁸

⁴²⁸PINTUS, 1985, p. 43 e 44.

Comencini não se via lá nem cá. "Como aquele personagem de Molière, admirado ao se descobrir prosador apenas porque habitualmente escrevia em prosa, do mesmo modo nós, autores de filmes em que o humorismo é um componente essencial, nos encontramos de um dia para o outro presos à árvore da assim chamada *commedia all'italiana*". Quem inventou a categoria? Os críticos, os franceses? "O cinema francês, por anos, talvez ainda hoje, foi vítima de uma rigorosa e pedante divisão em gêneros: comédia, drama, farsa..." Para Comencini, a *commedia*, que não nasce de um intento comum, de um "manifesto", como outros movimentos culturais, é em realidade um arquipélago de várias tendências, "e a única coisa que têm em comum os filmes desse arquipélago é, como já disse, que jamais renunciam, por qualquer motivo, ao componente humorístico."⁴²⁹

4.6. Polícia e ladrão no sidecar - *Il Federale*

Il Federale fora um filme realizado no mesmo compasso. Em 1961, ingressaria naquele filão revisionista do fascismo e da guerra, finda menos de duas décadas atrás. Seu protagonista era "um homem de lata, um fascistinha obtuso e ignorante". Contudo "não se exhibe, no fim, o número politicamente correto da conversão *in extremis*, e [o filme] mantém, no fim das contas, sua coerência"⁴³⁰ Após a recusa de Vittorio De Sica e Totò, o argumento foi apresentado a Ugo Tognazzi, que à época fazia sucesso na tevê em uma dupla com Raimondo Vianello. Deixar Vianello para trás foi uma decisão comunicada ao parceiro. O filme mudou a carreira do ator. "Me pareceu que trilhava o caminho certo para iniciar, quase, uma nova profissão", ele conta. Tognazzi conhecia Luciano Salce, com quem trabalhara em uma comédia musical, *Uno scandalo per Lili*. Parecia-lhe alguém com quem fosse possível dialogar. Tognazzi precisava certificar-se que o diretor compreendesse seu modo de atuar.

"Interpretar é dizer uma mentira. Mas uma mentira não deve ser interpretada. Parece um paradoxo. Para mim, um bom ator não deve ser um ator."⁴³¹ Ele sempre prezara a improvisação. "Não poderia absolutamente interpretar um filme de modo escolástico, de memória. As minhas

⁴²⁹PINTUS, 1985, p. 43.

⁴³⁰GIACOVELLI, Enrico. *Breve storia del cinema comico in Italia*. Lindau, Torino: 2006, p. 96.

⁴³¹Dvd Film Per Tutti. *Ugo Tognazzi - La Supercazzola*, Mondadori, Milão: 2006.

melhores experiências acontecem pela improvisação. Tenho necessidade do contato com a câmera para me exprimir."⁴³²

Salce, um diretor de teatro de revista que dirigiria no Brasil seus dois primeiros filmes, *Uma pulga na balança* (1953) e *Floradas na Serra* (1954), havia feito na Itália naquele ano, uma comédia ligeira à moda daquelas de sucesso de Mario Mattoli e Camillo Mastrocinque, *As pílulas do Amor* (*Le pillole di Ercole*, 1960). "Agi por astúcia ao chamá-lo, porque se Salce tivesse feito antes um filme mais engajado, e se os produtores o tivessem visto, me teriam dito sem dúvida que não [o aprovariam]", conta Tognazzi. "Em lugar disso, conheceram *Le Pillole di Ercole*, uma velha comédia ligeira, e julgaram ter encontrado aquilo de que precisavam, [um caminho para] um filme de absoluta evasão".⁴³³

Tognazzi conta ter dito a Salce que gostaria de usar a ocasião do filme para promover alguma coisa diferente. O personagem, a seu ver, fornecia um pretexto mecânico de comédia ou paródia. "Salce concordou comigo, e trabalhou com Castellano e Pipolo [os roteiristas Franco Castellano e Giuseppe Moccia]" no roteiro. *Il Federale* é mais uma história de viagem pela Itália, em parte calcada naquela de *Guardie e Ladri*, realizada por Steno e Monicelli dez anos antes. Trata-se, aqui, de um atravessar a Itália em uma moto sidecar, como a reviver a era muda. Durante o filme, usam também os trens e os automóveis que estancam, em uma corrida rumo a Roma, onde o personagem de Tognazzi espera consagrar-se, ao apresentar seu prisioneiro.

No filme, o ator vive Primo Arcovazzi, um fascista de baixo escalão que almeja o máximo posto na hierarquia do miliciano, personificado na figura do "federale". É um obstinado pela insígnia, como antes Aldo Fabrizi desejara, ao capturar o pequeno ladrão interpretado por Totò, em *Guardie e Ladri*, salvar o emprego e a aposentadoria. O ator francês Georges Wilson é o filósofo antifascista Erminio Bonafé, um professor conhecido por sua atividade na resistência. Na dupla, algo revive Totò, que justifica a marginalidade como uma luta contra o sistema, o palhaço inteligente da dupla.

O regime está no fim, mas Arcovazzi não se dá conta disso. Tudo o que ele quer é servir à alta hierarquia. Na primeira ocasião que tem de prender Bonafé, não o reconhece. Ligeiramente, apenas, percebe que pode impedir o ir e vir daquele cidadão, já que ele anda de bicicleta em local

⁴³²BUFFAGNI, Roberto. *La Supercazzola - Istruzioni per l'Ugo*. Milão: Mondadori, 2006, p. 134.

⁴³³Ibidem, p. 135.

proibido. "Mas esta não é uma bicicleta, é um triciclo", diz Bonafé, que coloca uma roda a mais no veículo e se vê liberado pelo miliciano, incapaz de sofisticação na compreensão da lei.

Até que Arcovazzi percebe de quem se trata Bonafé, vai um tempo. A hierarquia fascista o sabe atrapalhado, estreito e estúpido, mas ele é o único, entre os reles da milícia, a aceitar de fato a missão fascista, um adorador do Duce e de um poeta tido por oficial daquela ideologia, Arcangelo Bardacci. Arcovazzi, como o próprio Tognazzi, é um homem de Cremona, crédulo, provinciano, de mentalidade binária. E, aqui, o próprio ator parece oferecer ao filme a possibilidade de uma reinterpretação, uma doação do que ele é ao papel, de forma a materializá-lo de maneira convincente.

"O que mais amo no cinema é a possibilidade de analisar, por meio de meus personagens, a mediocridade do homem", disse Tognazzi a respeito de seu personagem no filme de Alberto Lattuada *Venga a prendere il caffè... da noi* (Venha tomar o café... conosco, de 1970).⁴³⁴ Reconheço em mim mesmo muitas características da mediocridade, não todas, naturalmente. Assim, as minhas, unidas àquelas duas ou três que figuram permanentemente no personagem, fornecem uma espécie de anuário, de glossário da mediocridade humana. Sou sensível à mediocridade alheia. Isto sempre me ajudou quando fui ator cômico do teatro de revista: o meu personagem tinha origem sempre na observação da mediocridade da vida, portanto do homem."

Diante da "complacência em relação a seus defeitos, do arranjar-se e da grande malandragem" detectada por Tognazzi nos tipos de Sordi, o ator acreditava contrapor uma pesquisa pessoal, de certo modo também indicada pelos roteiros, em torno de personagens despreparados, igualmente cínicos, materialistas e em certos casos vulgares, "mas que no interior da história tinham sempre, de minha parte, não uma justificativa, mas um momento de atenção psicológica. Nos meus personagens não há realmente arrependimento, mas uma desolação, o desespero em certos casos, e de qualquer forma um sentir-se atônito diante das manifestações dos próprios defeitos".⁴³⁵

Para Bernardo Bertolucci, suas características profissionais tinham origem no exercício do teatro de variedades, "o sucessor da *commedia dell'arte*". Tognazzi, como ele diz, mostrava-se implacável ao situar a si mesmo e a seus personagens em uma dimensão que não era o naturalismo nem o realismo psicológico, mas a "zona extraterritorial" do teatro de variedades. E essa região, a seu ver, guardava profunda afinidade com o teatro épico brechtiano, porque o

⁴³⁴BUFFAGNI, 2006, p. 131.

⁴³⁵PINTUS, 1985, p. 196.

personagem nascia como narrativa da própria pessoa que o interpretava. Ator e personagem tendiam a coincidir: "Qualquer que seja o papel, Totò é sempre e antes de tudo Totò, Macario, sempre Macario, e também Ugo é sempre Ugo, como Keaton era sempre Keaton e Brando, sempre Brando."⁴³⁶

Tognazzi definiu a *commedia all'italiana* como "um certo realismo aplicado com os olhos da ironia, da autocrítica e com aquela lente deformante que torna humorísticos, igualmente, os aspectos dramáticos da vida".⁴³⁷ Salce a vê, no fundo, como "a descoberta da realidade urbana e da possibilidade de desfrutar dessa realidade como fonte de ideias".⁴³⁸ Mas *Il Federale* é sobretudo a revivescência histórica, entendida sob o ritmo da comédia antiga. O filme tarda em chegar à cidade, seus personagens são os da Itália profunda, desentendida de uma possibilidade de crescimento, de um amadurecer-se. A história, ou a gravidade do momento, é ignorada por quase todos, exceto o professor. Em uma sequência, a tia de Bonafé não compreende nem mesmo que o sobrinho seja perseguido em sua casa. Sua prima de meia-idade chega a entregá-lo a Arcovazzi, dedurando seu esconderijo em um móvel, como se fosse a mesma criança que com ele um dia brincara.

Ao caçador, não importa a história de sua caça. Arcovazzi transforma uma página do minúsculo livro de poemas do professor Bonafé, a quem deseja levar como troféu a Roma, em papel para enrolar o fumo de um cigarro. Bonafé, a certa altura, impede-o de "fumar" *L'Infinito*, poema de Giacomo Leopardi, escrito em 1819, que tem entre os versos finais: *Così tra questa Immensità s'annega il pensier mio: E il naufragar m'è dolce in questo mare.* (Deste modo, em meio à imensidão, meu pensamento se afoga. E o naufragar me é doce neste mar.)

O filme, calcado em perseguições, correrias, tiroteios, a comédia em meio a situações de fome, usa as palavras dentro de minúsculas conversações filosóficas. Discutem-se, por meio dos diálogos curtos e eficientes, conceitos como a liberdade. É um filme feito para ensinar, mas suas aulas, imersas nas caracterizações cômicas, dão-se com leveza. O conceito de democracia merece uma troca de considerações na qual se insere a ladra de 14 anos Lisa, interpretada por Stefania Sandrelli em seu segundo papel no cinema, um personagem a acentuar a condição subumana do abandono em meio à guerra:

⁴³⁶BUFFAGNI, 2006, p. 233.

⁴³⁷PINTUS, 1985, p. 193.

⁴³⁸Ibidem, p. 168.

- O que pensa ser a democracia? - pergunta Arcovazzi a Bonafé.
- Se um indivíduo tem fome, o ditador lhe dá pão e queijo. Enquanto um democrático lhe dá dinheiro para que compre o que queira, pão, salame, livro, uma gravata. Em suma, [na democracia, o indivíduo] é livre. - responde Bonafé.
- Se não há nada para comprar, se não há dinheiro, o que se deve fazer? - pergunta Lisa ao professor.
- Não sei - responde Bonafé.
- Eu sei. Roubar - diz Lisa.
- Fique quieta, ladra, usurpadora - interrompe Arcovazzi.
- Talvez não seja culpa dela - responde o professor.
- E de quem é? Minha? - interrompe Arcovazzi. (...) - Não gosto da sua liberdade.
- Como não gosta, se é uma coisa que você nunca experimentou? - retruca o professor.
- Ah, segundo você não conheço a liberdade. Que coisa sou? Um escravo?
- Eh eh eh eh...
- Agora chega. Aqui só há um homem livre. E você é meu prisioneiro.

Embora tente a todo instante, Bonafé não consegue escapar à obsessão de seu perseguidor, para quem a guerra é uma necessidade, e o fascismo, uma condição duradoura, permanente, necessária, ainda que tudo aponte para a chegada dos americanos aliados ao país. Pouco sabemos sobre o miliciano, sobre seus amigos ou família, exceto o que dele sabem os que experimentaram sua personalidade monolítica. É um personagem -fantoche, uma máscara, um símbolo. A uma certa altura, Bonafé crê que civilizá-lo pela palavra seja uma opção. Ele é professor.

- Por que grita sempre deste modo? Não percebe que esse seu jeito aborrece as pessoas? - pergunta.
- Na potência da voz está o segredo do comando - responde o fascista.
- Quando para ser obedecido é preciso gritar, significa que não se é suficientemente forte. - considera o professor.

Ou sobre a guerra:

- Somente quando a guerra acaba é que a gente se dá conta de sua inutilidade - observa Bonafé.
- Isto se a guerra é perdida. Mas e quando a vencemos? - interroga o miliciano.
- Na guerra todos perdem. - diz o professor.

No início, o professor foge da irracionalidade do fascista. Mas, aos poucos, quando sua humanidade, revelada pela ignorância, que seja pela inocência, começa a se esclarecer, Bonafé se

deixa permanecer capturado. Em um certo momento, presencia Arcovazzi proteger duas crianças que se expõem a um bombardeio na estrada. Na luta por levar seu prisioneiro, reconhecido e preso pelos alemães, o fascista se passa por comparsa do resistente. Na prisão, conta com a ajuda científica do professor, que faz um pequeno explosivo por reação química, algo que possibilita a fuga dos dois. O professor não mais parece querer silenciar a obsessão de seu perseguidor. À moda do que faz, já cansado, um Totò que não encontra meio de fugir de Aldo Fabrizi em *Guardie e ladri*, Bonafé solidariza-se com Arcovazzi, relativiza sua estupidez, sua pequenez. Em certo momento, na estrada, a menina ladra volta. Ela escraviza um menino de seis, que lhe carrega uma carroça com apetrechos roubados. A Arcovazzi, Lisa oferece um uniforme de federale. E Bonafé lhe diz que é seu merecimento usá-lo.

Travestido de federale, o fascista marcha até Roma com Bonafé a seu lado, enquanto os americanos, sem que os dois saibam, caminham em idêntica direção. Arcovazzi não acompanha o que acontece. Ele não entende outra língua exceto a sua. Ao ouvir ao longe as conversas dos estrangeiros, diz, motivado, que precisará aprender alemão para se comunicar com seus novos chefes. Quando se apercebe de que os estranhos são americanos, acredita ver, em lugar de aliados a tomar a cidade, muitos prisioneiros do regime. Os americanos se aproximam para constatar-lo vestido de federale. Arcovazzi começa a se dar conta de que os americanos chegaram a Roma. Crê que atirarão contra ele, mas o soldado aliado sacará, em lugar disso, uma máquina fotográfica em sua direção. O uniforme fascista perdeu qualquer sentido amedrontador para os soldados vencedores. Mas quando os populares se dão conta de estar diante de um federale, querem linchá-lo. Bonafé o ajuda a escapar. Neste diálogo, o ator Ugo Tognazzi contribui com um improviso.

- Aqueles são bem piores. Atacaram seu uniforme, não você. - diz Bonafé.

- Mas meu uniforme sou eu - responde-lhe Arcovazzi, que se vê liberado, a pé, pela estrada vazia, enquanto Bonafé deixa a cena de carro, depois de pegar carona.

O filme não deixa dúvida sobre o momento do país. A velha história é abandonada a pé, sem uma orientação, sem um transporte que a leve a um destino assegurado, enquanto um novo homem, nascido da resistência, adentra a velocidade dos tempos em um carro que a ele se oferece na estrada, rumo a uma destinação que se espera veloz (mas o carro ocupado por Bonafé anda à direita da tela, enquanto Arcovazzi caminha na direção da esquerda).

É um filme que se fecha, para o qual Tognazzi-Arcovazzi (o final semelhante das duas palavras não é fortuito) contribui com um relevo de dúvida, de questionamento, com o pathos do medíocre, contra o qual os argumentos não se encaixam, e que, como insinua o final, cedo ou tarde poderá voltar a exercer o antigo papel. E há mediocridade em maior número, como assegura o professor, entre os democratas-linchadores. O alerta é o de que a derrota espera qualquer um, especialmente quem não se armou de conhecimento e mal teve, portanto, instrumental para exercer, em tempo certo, a crítica ao poder. Estamos aqui mergulhados em um neorealismo existencial, que sabe fazer a leitura do momento, mas não assume um lado, uma correção. Salce fez uma crítica contundente à esquerda dentro ainda do espírito da *commedia*, a evocar a sagacidade de Totò, que em Florença sugeriu a um partigiano não ver diferença entre um camarada (*partigiano*) e um *camerata* (fascista). Um corpo estranho.

4.7.A desilusão dos vencidos - *Marcha sobre Roma e Uma Vida Difícil*

O sucesso de *A Grande Guerra* e *Il Federale* resulta, em 1962, na ousada interpretação da ascensão do fascismo conduzida por Dino Risi em *Marcha sobre Roma* (*La Marcia su Roma*), que pela primeira vez une as atuações de Vittorio Gassman e de Ugo Tognazzi. O roteiro é feito a muitas mãos, aquelas de Age Incrocci, Furio Scarpelli, Ruggero Maccari, Ettore Scola, Ghigo de Chiara e Sandro Continenza. *Marcha sobre Roma* entra no filão das representações sobre a história recente do país, reajustando-a pela releitura humorística.

Entretanto, entender o fascista em seu aspecto amargamente risível não parecia tarefa fácil. Significava concorrer em desvantagem com a realidade, como Monicelli entendia a situação. Conscientemente ele evitara o assunto, exceto em pequenas menções dentro de seus filmes, como *Vita da Cani* ou *Un borghese piccolo piccolo*. "Na realidade o fascismo não faz rir. Trata-se de uma farsa perigosa e feroz. Mussolini era farsesco em tudo: nos gestos, na mímica, nos discursos, na retórica. Nenhum ator conseguiu reencená-lo. E houve os militantes fascistas, os rituais de massa, as fracas palavras de ordem, as invencionices mistificadoras. Os fascistas eram *macchiette* inimitáveis e dramáticas. Dificilmente se reconstituiu aquela atmosfera [no cinema]. *Il federale* foi um filme bem-sucedido, *A Marcha sobre Roma*, um

pouco como ele [...] O ponto é que não se reconhece o fascismo nesses filmes, sobretudo por quem o viveu."⁴³⁹

Quando fala do passado, Risi se atém aos fatos, para complementá-los com ilustrações humorísticas. Mas os anos 1960, enquanto isto, sobrepunham-se ao entendimento da história, ditavam seu espírito crítico. Por vezes, o intento referencial de Risi parece ser mesmo ao presente. A Itália naquele início de década vivia sob ameaça de um retorno fascista. O ministro do interior Fernando Tambroni, a prosseguir os métodos de seu predecessor, Mario Scelba, respondia com repressão aos protestos da esquerda. Para obter maioria no poder, seu partido, a Democracia Cristã, havia obtido apoio do Movimento Sociale Italiano, de extrema direita. E a DC no poder, em débito com os fascistas, permitira a realização de seu congresso em Gênova, um dos palcos da resistência. A cidade recebera a notícia em convulsão. O congresso deveria realizar-se em 2 de julho. Os militantes organizaram-se em protestos entre 15 e 25 de junho, sobre os quais a polícia interveio duramente. Mas o movimento não se apequenou e uma greve geral foi convocada. A polícia jogou seus veículos contra os 100 mil manifestantes que marchavam rumo ao centro da cidade no dia 30, mas ainda assim não conseguiu dispersá-los inteiramente. E cinco mil pessoas, vitoriosas, alcançaram a Piazza de Ferrari. As ameaças de retorno fascista haviam começado em 1948, após o atentado ao líder do Partido Comunista Italiano, Palmiro Togliatti, quando uma enorme convulsão social se seguiu.

Risi não investiga em *Marcha sobre Roma* as causas do fascismo, mas a maneira vil pela qual se dão a formação e a cooptação do miliciano de direita. Um homem enganado, farsesco, na maioria das vezes analfabeto, camponês ou subproletário, que servira durante a Primeira Guerra, agora se encontra na miséria. Por meio da militância, ele encontra para si um lugar social de predestinado. Engrossa as fileiras da marcha à capital italiana em 1922, inicialmente, por acreditar que o fascismo eliminará as diferenças sociais e proclamará a república. Logo, contudo, importará apenas que seja um fascista e que chegue ao poder pela força, alinhado às forças reacionárias. O fascismo preencheu nos desvalidos, de súbito, uma perda, uma carência, uma fome de justiça.

O diretor classifica a marcha como "trágica bufoneria que nos levou para onde sabemos".⁴⁴⁰ Ele reconstitui as badernas de rua feita por militantes que, armados de revólveres e bastões,

⁴³⁹MONDADORI, 2005, p. 111.

creem-se protagonistas da história. Em uma sequência do filme, na qual a dupla de atores se encontra embriagada, o personagem de Gassman começa a dizer por que ama o fascismo, para que Tognazzi o interrompa. "Porque no fascismo mesmo um tolo pode se sentir poderoso".

O filme, em parte documental, com uma abertura e um encerramento que mostram esses populares em fotos e filmes de época, aproveita elementos de ficções anteriores, como *Il Federale* e *A Grande Guerra*, para encenar a estupidez do ideário a partir daqueles destituídos levados a defendê-lo com crescente violência. O recurso da dupla humorística aproveita-se dos embates de máscaras provados bem-sucedidos nas encenações com Totò. Os ludibriados são os palhaços, que nas situações da fome e da miséria expõem as contradições da ideologia excludente. O filme é uma sucessão de gags com ritmo, a mostrar que os fascistas brincaram irresponsavelmente com as palavras, e ao torcê-las encenaram uma grande distopia. O miliciano Mitraglia (Mario Brega) chega a dizer: "Este é um país de subversivos. É preciso conquistar o poder pela porrada, não pela palavra."

Domenico Rochetti (Vittorio Gassman) é um ex-combatente da Primeira Guerra que esmola ao exhibir uma falsa medalha de honra de veterano. Não tem trabalho, não come regularmente, apesar de o pós-guerra parecer ter anunciado prosperidade a todos. Em Milão, 1920, Rochetti encontra pela rua o capitão Paolinelli (Roger Hanin), que o identifica por ter frequentado o mesmo batalhão durante o conflito mundial. Ele vê no malandro um potencial militante do *fascio*. Leva-o a comer, de modo a exercer o convencimento à doutrina, de que Rochetti nem mesmo ouvira falar. Mas, no restaurante chique, o pobre diabo só terá direito a um ensopado no qual a carne será substituída por ossos, já que o capitão avisa ao dono do restaurante que o jovem não tem como pagar a conta. Ele está ali não para satisfazer a fome, que é muita, causa do efeito cômico, mas para digerir a doutrinação de Paolinelli, que apresenta o programa fascista em um papel confundido por Rochetti com um cardápio do restaurante. Paolinelli lhe diz que assim será: o menu dos fascistas será indigesto a quem explorar o trabalhador.

A lista das promessas fascistas é constantemente lida durante o filme. Proclamação da república, abolição do serviço militar obrigatório, abolição de títulos nobiliárquicos, terra aos lavradores (com possibilidade de cultivo), confisco das terras improdutivas, liberdade de imprensa. No dia seguinte ao encontro no restaurante, Rochetti se sentirá militante, animado com as promessas do programa. Vai assistir a um discurso de Paolinelli na praça,

⁴⁴⁰PINTUS, 1985, p. 163.

encomendado a um escritor que enche a fala do militar de perguntas. Ninguém, exceto os militantes fascistas, e um cão, que late, acorre a seu pronunciamento. Paolinelli culpa o escritor, por encher a fala de questionamentos aos quais, em razão da falta de público, não há a possibilidade de respostas. "Quer que eu responda suas perguntas?", sugere-lhe Rochetti.

Paolinelli sustenta desejar vencer pela eleição, mas, como o partido não consegue eleger-se, o líder Benito Mussolini muda a orientação da militância: em lugar de eleição, é hora de "ação". Agir significará adotar recursos baixos para interromper a democracia em curso. A militância deve conquistar um lugar na base do grito e da pedrada, do corpo a corpo nas ruas. Durante uma confusão estabelecida com quem, pela rua, desaprova o fascismo, Rochetti precisa fugir. Corre e se esconde entre as galinhas (sempre elas), vigiadas por um cão preso, à moda daquele que havia em *Guardie e Ladre*, na periferia de Roma. Durante a escapada, para em um estábulo, colhido pelo golpe desferido por Umberto Gavazza (Ugo Tognazzi), um ex-companheiro de pelotão que o reconhece e decide acolhê-lo na casa do cunhado.

A aproximação entre os dois será feita a seguir os passos de uma duradoura e acidentada amizade. O amigo igualmente não tem emprego, vive com a irmã, e seu cunhado é um antifascista declarado, como Gavazza, antes, parecia ser. Ao defender o acolhimento do companheiro de quartel em sua casa, é expulso pelo cunhado, antes que os dois possam experimentar a polenta na mesa. Eles partem para viver a rotina da militância, Gavazza, contudo, hesitante. Ele é quem aponta as mentiras, uma a uma, contidas no programa fascista, riscando da lista os pontos que se provaram mentirosos, até um certo ponto do filme em que rasgará o papel inteiro.

O roteiro concretiza cada atitude que resultará em decepções. Os amigos precisam substituir os lixeiros em greve, pelo bem da interrupção do movimento operário: e a burguesia lhes mandará panfletos de agradecimentos jogados de um carro, levando os fura-greves ao paradoxo de ter de enfrentar ainda mais trabalho de varrição depois da aprovação a suas atitudes. Ao furar a greve, como podem estar ao lado de quem trabalha? Gavazza faz as perguntas e Rochetti, particularmente, encena as covardias. Diante da fúria dos lixeiros com sua atitude, diz simplesmente que está a seu lado e para de varrer, mas não convence ninguém por agir conforme sua consciência. Se continua fascista, é porque apenas os fascistas se interessaram por ele.

A defesa dos trabalhadores, prometida pelo programa, não se prova: quando os amigos estão em apuros, perseguidos pela população, requisitam, na estrada, o carro de um marquês. Eles creem seguir o catecismo fascista, que os leva a tomar pela "ação" o que julgarem devido ao movimento. Mas justamente o marquês patrocina a militância fascista e deplora a intervenção, o que faz Paolinelli castigar os dois, dando-lhes uma sova pública. Gavazza tira da lista de promessas a abolição dos títulos nobiliárquicos.

Os amigos haviam estado na prisão por leviana arruaça, condenados por um juiz. Na prisão, um local constantemente visitado pela comédia, desde os anos precedentes, o clima era semelhante ao revelado por Monicelli em *I Soliti Ignoti*. Briga no pátio, acusações. E Rochetti escreverá em nome de Gavazza, que não sabe ler, uma carta ao cunhado, a evocar a dupla Totò-Peppino De Filippo na célebre sequência de *Totò, Peppino e La Malafemmina* em que o cômico napolitano dita comicamente os termos de uma correspondência. O juiz voltará à baila quando os amigos se julgarem por cima, donos da situação de rua. Eles levarão óleo de rícino para que ele seja castigado, uma punição que o juiz não recusa, não sem antes lhes passar um sabão. "Hoje vocês encontrariam indulgência por parte dos juízes. Mas eu não mudei e os condenaria de novo", diz o magistrado antes de beber sua porção de rícino num cálice e expulsá-los de casa.

O filme se volta à pequenez, sem deixar de mostrar um concerto ideológico golpista que pressupõe a participação de juízes, militares, políticos. A dupla de protagonistas trava um embate farsesco. É preciso mostrar o acovardamento dos princípios da democracia cometidos pelo rei italiano, que permite a entrada dos fascistas em Roma no momento em que, justamente, pareciam enfraquecidos, prontos à dispersão. Desde o início no filme, o fascismo não é um conjunto de ideias, mas de delitos, patrocinados por grandes mentirosos e descidos à prática por arruaceiros, ora enganados, ora cooptados em falsas bases. Para Risi, aquelas ideias não tinham poder de convencimento exceto pela delinquência, e só se deu como realidade pela leniência de quem governava o país. Os protagonistas se dão conta, a cada passo, de não ter qualquer coisa em comum com os camisas-negras, especialmente depois que um deles, Mitraglia, mata um vigilante da ferrovia para fazer passar por ela seu comboio. A dupla não pode aprovar o assassinato, uma última fronteira.

É um filme sobre a amizade masculina do qual as mulheres estão ausentes, exceto a irmã de Gavazza, personagem que não fala, não opina, não reage à expulsão do irmão. Em um mundo de desvalidos, os homens são protagonistas da violência, e as mulheres, no filme, tornam-se

apenas pontos de referência: uma burguesa joga panfletos de seu carro, outra estará no restaurante a observar Rochetti, que, ao encará-la com interesse, se imagina no lugar certo para satisfazer suas carências. As mulheres, como os pratos de comida, serão, por todo o filme, de raro alcance. Rochetti não vive sem a presença de Gavazza, que tem de aceitar o fato, pois está igualmente só no mundo. É também um filme que encena a viagem, sempre procurada pelos personagens da *commedia all'italiana*, reveladoras da máxima inquietude, da inconstância, do desejo de fuga do presente.

O crítico Gian Piero Brunetta vê no diretor alguém que "narra de modo nervoso, elíptico, caminhando progressivamente de modo a desvelar personagens sob cuja máscara há um rosto. (...) Entre os mestres da *commedia*, Dino Risi trabalha o gênero para lhe dilatar as coordenadas e modificar-lhe a morfologia, tipologias, ritmos e sintaxes. Move-se com igual desenvoltura pelo presente ou passado, pode acompanhar um personagem em tempo real ou observá-lo por um arco de tempo significativo. É o autor que concede menos espaço aos bons sentimentos e aquele que, com maior nitidez, constrói personagens nos quais coexistem o velho e o novo, em cujos gestos se detecta o desencontro entre a civilidade camponesa e a operária e nos quais se assinalam os traumas e denunciam-se as marcas das passagens de época, de uma condição histórica a outra. O seu estilo alcança momentos de essencialidade e capacidade de juízo aforístico não comparável àquela de seus companheiros de estrada. Na primeira metade dos anos 1960 dirigiu seguidamente quatro filmes essenciais - *Uma vida difícil*, *Il Sorpasso*, *A Marcha sobre Roma* e *I mostri* - que representam o momento mais feliz de sua filmografia e, com quase toda a certeza, o ponto de confluência de todas as forças que naquele período operam no terreno da *commedia*."⁴⁴¹

"O lado bom da guerra é o pós-guerra", escreveu Risi⁴⁴². Mas, justamente, os dois filmes que dirigiu sobre esses conflitos contradizem o aforisma. O problema para Rochetti e Gavazza é que, passada a I Grande Guerra, tenham de se arranjar no cotidiano, expostos ao fracasso, imersos no angustiante grotesco, sem compreender a nova sociedade. Em *Uma Vida Difícil*, filmado um ano antes de *Marcha sobre Roma*, a guerra, a segunda mundial, é a única ocasião em que o jornalista *partigiano* interpretado por Alberto Sordi (Silvio Magnozzi) parece ter lugar. Enquanto o conflito se dá, ele sabe quem é o inimigo. Dirige o periódico *O Sentinela*, na verdade é seu único escritor, e serve, como jornalista, aos interesses da classe trabalhadora.

⁴⁴¹BRUNETTA, 2010, p. 322.

⁴⁴²RISI, Dino. *I miei mostri*, Milão: Mondadori, 2004, p. 50.

O filme começa quando uma tropa nazista chega de caminhão para destruir a gráfica onde o jornal é impresso. Magnozzi foge levando a máquina de escrever em lugar de um equipamento de defesa. Ele busca abrigo em um hotel na região do lago de Como, na Lombardia, mas o hotel está ocupado por soldados alemães. A filha da proprietária do hotel, Elena (Lea Massari), atira um ferro quente na cabeça de um alemão, a ampliação dramática de uma gag, de modo a salvá-lo do fuzilamento. Apaixonam-se e vivem alguns meses no moinho da família, onde ele se esconde.

Será uma vida de incompreensões ao lado dela, que deseja a estabilidade, mas de Magnozzi só poderá receber a luta por princípios, constantemente agitada e imersa na política. De *partigiano* seguro, a lutar pelo lado certo, ele passa, no pós-guerra, a desentender-se com uma acomodação ao estado de coisas, com a debandada dos jornalistas, como ele, para o lado dos patrões sonegadores. Quer e não quer participar desse mundo segundo suas novas regras. Um homem dividido pelo amor. Em uma sequência, com fome, ele e Elena aceitam o convite de um marquês para cear com sua família. Dá-se então o referendo sobre a permanência ou não da monarquia. E eles percebem que foram convidados à mesa apenas porque a família não deseja, por superstição, jantar em um número 13 pessoas. Eles são os únicos a comemorar quando se dá a votação final do referendo, favorável à república, em 1946. Todos os que estavam à mesa, uma velha matriarca, que precisa de monóculos para ver, e um jovem literalmente cego, a cegueira aristocrática sem disfarce, deixam o local, em protesto. Elena e Magnozzi se mantêm à mesa e finalmente comem, depois de três dias em que passaram fome. Um garçom lhes serve champanhe.

Logo, grávida, Elena precisará que o marido se engaje em um bom emprego, mas ele recusará a melhor oportunidade, aquela de colaborar com um comendador, dono de jornais e de produtoras de cinema, a quem pretende denunciar em um texto sobre os sonegadores no pós-guerra. A Suíça recebe a fuga de capitais de uma classe que Magnozzi reconhece putrefata, razão pela qual nega-se a cooperar com o comendador. Mas Elena não entende que ele desconsidere um emprego na situação em que se encontram. O texto com sua denúncia é publicado, sob os protestos de Elena, mas, em lugar de resultar na prisão do sonegador, acarretará a condenação de Magnozzi, que, por ser réu primário, ficará livre sob condicional. Nem bem sai da prisão e o atentado contra Palmiro Togliatti, líder do Partido Comunista Italiano, se dá em 1948, imergindo o país em uma crise e uma greve geral. Um novo

engajamento de Magnozzi nos eventos resultará em nova condenação e, por dois anos, o aprisionamento.

Quando sai, pela sobrevivência de sua família, aceita passar por um teste de arquitetura que lhe anuncia a possibilidade de um emprego. O teste é uma repetição da clássica situação de *Totò e i re di Roma* na qual Sordi, agora, faz o papel inverso, de examinado. Magnozzi não tem inclinação para a vida estável, não consegue passar no exame, ao qual foi levado pela sogra e pela mulher. Não sabe responder as perguntas mais simples. Foge de Elena, que o espera à porta da sala. Embriaga-se, vai à boate da moda, *O Cangaceiro*, na qual uma "negra descendente de canibais" a seu lado, como diz, parece entendê-lo melhor, dona de cultura maior que sua mulher, "mais branca que esta toalha". Elena chega ao local, leva-o de lá, mas não se entendem. Ela segue com o carro e ele fica entre as ovelhas pela estrada, à moda de um pastor cujo rebanho se dispersa.

Magnozzi é abandonado a sua sorte inúmeras vezes. Preparou um livro sobre sua experiência como *partigiano*, *Uma Vida Difícil*, mas seus editores creem que não tenha talento para escrever (mas pouco importa o estilo, ele diz, se tem algo de importante a dizer), e o advogado da editora teme a censura sobre o tema. Talvez a história sirva ao cinema, sugere-lhe o editor. E em uma sequência Magnozzi estará no set de filmagem de um clássico "romano", com bigas, a apresentar seu roteiro a cada figura célebre do cinema que passe por perto. A atriz Silvana Mangano, identificada pelo próprio nome, o evita, assim como Vittorio Gassman, ele próprio, no papel de um centurião. Magnozzi pode ser atropelado pelas bigas que correm pelo set, adverte-lhe o diretor Alessandro Blasetti, que o dispensa para uma conversa posterior, no café. Para escapar da movimentação em cena, Magnozzi corre para um subsolo, guardado por um leão na jaula, a evocar aquele de Chaplin em *O Circo*. No buraco, escondem-se os figurantes do épico, entre eles o marquês, cuja família perdeu posições após o referendo da república.

Magnozzi vai parar em Viareggio, onde a mulher então mora, tem um emprego e se envolve com um namorado rico, mais velho que ela. Na região praiana, a perdição entre a multidão é a de uso, muitos guarda-sois, a proximidade entre as pessoas, o excesso, o exagero. Magnozzi está atônito atrás de Elena. A música de fundo para o caos praiano é uma versão acelerada, sob ritmo latino, de *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. Elena o deixa ver o filho, a quem Magnozzi tenta explicar sua escolha passada, aquela que o teria deixado rico. "Eu não trairia um amigo, você trairia?" Magnozzi quer estar perto da mulher, mas ela saíra com o namorado

para dançar. Bebe uma vez mais e vai até ela, um novo vexame público se dá, e ele se vê abandonado à estrada mais uma vez. E haverá o funeral da sogra, ao qual comparecerá finalmente dentro de um carro novo, a sinalizar uma ascensão social que não se verificará, uma vez que ele não é o dono do carro, mas seu motorista. Elena aceita voltar para ele, que em realidade, naquele momento, trabalha como um serviçal do comendador, como o amigo Franco Simonini (Franco Fabrizi), dois jornalistas submetidos. O patrão o humilha publicamente em uma festa, na qual a alta hierarquia da igreja estará representada, e Magnozzi o atira à piscina. Marido e mulher deixam a casa elegante rumo aos fatos da vida difícil que, imagina-se, repita em círculos.

"Um romancista escreve milhares de palavras, é esquecido. O poeta escreve um verso, é lembrado", disse Risi.⁴⁴³ No livro de memórias, o diretor conta os episódios que julga marcantes em sua vida, mas passa ao largo de seus filmes. Discorre sobre sua passagem pelo curso de medicina, que abandonou pelo cinema porque se cansara, como médico, de não curar ninguém. Risi não é mesmo um romancista, no sentido de que se alongue nas palavras, nas descrições, nas tramas. Tudo no seu cinema, pelo contrário, parece uma procura pela imagem sintética, poética, condensada em humor, com a colaboração constante da música que a comenta, reforça, fortalece. É pelo procedimento poético, exato, duradouro, profético (o verso não mensurável no instante em que se pronuncia) que ele procura ilustrar a derrocada italiana em seus pormenores emotivos.

Uma vida difícil é um de seus mais poderosos libelos de síntese sobre um estado perturbador da vida durante os anos iniciais do boom. Quem é dono de uma consciência social não se livra de um dilema ético. A Itália se traduz em entreguismos, traições, enriquecimento ilícito, fuga de capitais, disposta a esquecer os sacrifícios passados. O jornalismo se desfaz, como as dignidades, em consonância com a justiça comprometida. Nesta farsa, Sordi representa, como diz Grande, um "marido impossivelmente moral"⁴⁴⁴ Isto porque o ator encena, com o distanciamento da máscara, as fábulas de angústia grotesca. Uma máscara histriônica que convém ao estado de estupefação, de desmanche social.

"Há atores construtores de máscaras e atores que as vestem. Os primeiros modelam o 'tipo' adaptando-o ao próprio rosto e à série de minúsculas molas que o animam. Os segundos adaptam a sua fisionomia ao personagem, transfigurando os traços do rosto, e operando em

⁴⁴³RISI, 2004, p. 51.

⁴⁴⁴GRANDE, 2003, p. 266.

uma espécie de 'estremecimento', no outro, de si mesmo", discorre Maurizio Grande.⁴⁴⁵ Para ele, Alberto Sordi é um construtor de máscaras. Ele absorve um "espírito de travestismo" constante, que impossibilita uma identificação de identidade psicológica e social. É, a seu ver, um brechtiano por excelência, de um brechtismo carnavalesco. "A modernidade de Alberto Sordi consiste exatamente na não-versatilidade, na exterioridade com a qual o personagem transparece no ator. As suas máscaras são travestimentos do rosto e do caráter", diz Grande. Seu mito consiste em "fazer do cinema a fábula grotesca dos italianos, um interminável carnaval da vida e das relações sociais, onde a máscara jamais absorve o ator, pelo contrário, o revela, em um carrossel de engrandecimentos e alucinações da identidade". A vida cotidiana transforma-se, assim, no espetáculo antidramático do não-personagem, da máscara que encontra o trágico em razão de sua mesma inconsistência, e que beira a morte pelo excesso de transmutações.

Sordi, diz Grande, tem uma posição diferente entre os grandes transformistas da *commedia* (Gassman, Tognazzi, um certo Mastroianni, um certo Nino Manfredi), que vestem o "tipo" como uma verdadeira e exata máscara à qual aderir, revelando uma verstalidade radiante ao se colocar como atores centrífugos, heróis da mutação incessante, não do travestimento. "A construção das máscaras do travestimento revela uma não-casual consonância entre Sordi e um outro grande construtor de máscaras: Totò. É também Totò um herói do travestimento exibido, declarado, ilimitado e irrefreável. Vem à ribalta, pouco a pouco, uma famélica crueldade de viver, documentada pela centena de máscaras e personagens atraídos a sua órbita. Esse incessante movimento de atração e essa apotesose do travestimento explícito transcendem a deformação caricatural do personagem para transformar-se em puro fingimento e engano evidente (um engano diabólico ou angélico, a depender o caso, que ataca a si mesmo e aos outros). A mobilidade do rosto, o estalo do gesto, a irrealidade de qualquer relação social, o dilúvio verbal e o feixe de caretas resultam em máscaras incapturáveis e lunáticas, atentados à identidade e ao comportamento."⁴⁴⁶

Em direção contrária, argumenta o historiador, Ugo Tognazzi exerce uma máscara neutra, ideal à interpretação de personagens opacos, anti-heróis anônimos e tragicamente impassíveis na confusão ridícula da existência. A *vis comica* de Tognazzi consistiria na sublimação da passividade, na indistinção entre rosto e máscara, entre os traços somáticos esculpidos em

⁴⁴⁵Ibidem, p. 264.

⁴⁴⁶GRANDE, 2003, p. 265.

gesso e a mobilidade imperceptível da alma. Impenetrável, impermeável, inacessível, o rosto de Tognazzi é um bloco compacto que protege o ator da alienação no personagem. "Isto não significa que Tognazzi não esteja à altura de aderir ao personagem; significa que faz dessa adesão qualquer coisa de monstruosa, no senso literal do termo. Melhor dizendo, a torna demoníaca por um excesso de cristalização da face e de rigidez alienada do corpo. Seu rosto tem a fixidez do ator oriental, um modelo em gesso no qual se cristalizam sentimentos, o estremecimento da alma, os movimentos do coração. O seu modo de ser ator consiste em uma singular neutralização da versatilidade, pela qual seus personagens levam à tela a inibição ao movimento, o contato puramente exterior com o papel."⁴⁴⁷

⁴⁴⁷Ibidem, p. 266 e 267.

5.No compasso da morte

5.1.*Il Sorpasso*, a ultrapassagem final

Na *commedia all'italiana*, a morte é uma obrigatoriedade, como o anticlericalismo, a crítica ao pequeno-burguês, ao uso idolatrado dos carros, ao consumo sem freio. O diretor Mario Monicelli, que primeiro a encenou na comédia cinematográfica do país (em *Os Eternos Desconhecidos*, 1958), crê que constitua um dos mais importantes elementos para a obtenção do efeito humorístico. "Não há quase nunca nada de heróico nela. E quando parece haver, frequentemente se revela um equívoco, como, no fundo, era o fuzilamento de Gassman e Sordi em *A Grande Guerra*. Pelo contrário, a morte nos pega sempre no momento menos oportuno. Do velório ao funeral, com tudo o que pode ocorrer durante o sepultamento, a morte fornece matéria cômica extraordinária."⁴⁴⁸

É o passamento, com seus rituais, a dar um ritmo ou um sentido surpreendente, de reviravolta, a muitas tramas. A morte escande o tempo. Foi Dino Risi a fazê-la ligar-se ao carro, elemento propiciador da viagem, em *Il Sorpasso (Aquele que sabe Viver)*, 1962). Por meio da estrada, os protagonistas arriscam sua finitude, empreendem a fuga e exibem a impossibilidade identitária com a sociedade e seu tempo. Foi o primeiro filme de estrada dentro da *commedia*, diz-se que o primeiro do cinema. A partir do título do filme nos Estados Unidos, *Easy Life*, Dennis Hopper construiu seu *Easy Rider*, em 1969.

O título do longa de Risi remete à palavra italiana cujo significado é ultrapassagem. O *sorpasso* se dá nas avenidas e estradas italianas plenas de carros, mas também na vida acelerada, a exigir movimentos rápidos, engajamentos e empenhos dos quais, com a mesma rapidez, começava a parecer usual escapar. Havia ultrapassagem no atropelamento cotidiano da ética social. O sucesso do filme fez a palavra equivaler, em países estrangeiros, ao ato da burla, da malandragem, do arranjar-se, ou ao próprio homem que os empreende (na Espanha, o *sorpasso* era um *fanfarrón* e na França, um *fanfaron*).

⁴⁴⁸MONDADORI, 2005, p. 47.

O protagonista do filme de 1962 é um homem de quarenta anos, Bruno Cortona (Vittorio Gassman), que, sob a aparência de nada se importar, reflete rapidamente sobre os modos da sociedade e os apreende em aceleração, a risada constante e alta do perdedor. Ele não tem emprego fixo, nem mesmo uma profissão, e vive de expedientes. Fila cigarros e gasolina para seu Lancia Aurelia B24, cuja buzina toca de maneira intermitente. Sua aventura começa no feriado de Ferragosto, que anuncia o início do verão.

Cortona usa o carro quase exclusivamente para exercer a ultrapassagem. Troça daqueles que vai deixando para trás, os mais jovens, os de menor tamanho, os campesinos que usam charuto em lugar de cigarros. Ele precisa do telefone para chamar os amigos, mas na Roma vazia, que em seu início o filme percorre com interesse quase turístico, não encontra aparelhos públicos onde possa fazer uma ligação. Alto, corpulento, moreno, maduro, ele para diante de um prédio e salta do carro pequeno, que parece constituir uma extensão de seu próprio corpo. É o momento para a entrada em cena de seu antagonista, narrador da história e comentador de suas estranhezas, Roberto Mariani (Jean-Louis Trintignant).

Jovem de 20 anos, alvo, de baixa estatura e loiro, Mariani está à sombra desde a primeira sequência, próximo da janela de seu apartamento, quando vê o estranho estacionar. Cortona o visualiza e pede que lhe faça, em seu nome, uma ligação. Mas não diz seu nome. Mariani então decide chamá-lo para ligar pessoalmente de sua própria sala, não sem a sensação de arrependimento por tê-lo feito subir. Será um assaltante, um louco? Cortona visualiza rapidamente os modos do estudante de Direito. Adentra o apartamento, tenta fazer a ligação, vai limpar os braços, porque, embora vibrante e esportivo, seu carro necessita de tempos em tempos ter as velas desobstruídas. Quebra uma prateleira do banheiro e acaba por tirar Mariani dos estudos, convidando-o a um aperitivo.

Está formada uma dupla cujos físicos e comportamentos se opõem, base para a melhor comédia de então, como teria sido para o romance. Uma atração que nunca se esclarece entre os dois, por vezes assemelhada àquela amorosa. Embora Mariani queira se livrar dele em alguns momentos, Cortona parece nunca permiti-lo ir, como em outro filme de Risi realizado naquele ano, *A Marcha sobre Roma*, o personagem de Gassman jamais deixa o de Tognazzi apartar-se. Numa sequência, Cortona diz gostar de Mariani, mas esclarece não ser homossexual - e, acrescenta jocoso, que nem mesmo consideraria o jovem, seu tipo. *Il Sorpasso* coloca o espectador entre o riso, a música, a observação espirituosa, a crítica à cinematografia do período (o filme *O Eclipse*, de Michelangelo Antonioni, merece de Cortona

a observação de que o fizera dormir; e ele compara seu interesse por Sofia Loren ao dos túmulos etruscos) e o franco mal-estar.

Mariani hesita, enquanto Cortona toma a dianteira a cada passo. Culto, o jovem compreende o latim falado pelos padres cujo carro quebrou na estrada, mas se vê incapaz de pronunciar à vizinha seu interesse amoroso. Cortona o observa rapidamente e tudo parece saber sobre sua hesitação. Tira-lhe dinheiro. Exibe-se diante dele como mulherengo, embora as mulheres jamais respondam a contento a suas abordagens. Em um posto de estrada, o novo lugar de prosperidade, ou o não-lugar (como a praia, o restaurante, o bar, segundo os classifica a historiadora Mariapia Comand), Mariani se vê preso no banheiro, enquanto Cortona simplesmente usara o das mulheres, numa sinalização da normatização de seu comportamento pela burla, ou, quem sabe, por seu desencontro sexual. Mariani envergonha-se de lhe pedir ajuda, mas Cortona, um vigilante para seus descaminhos, estará por perto para liberar a porta emperrada.

As duas consciências diversas se contemplam. A de um estudioso da lei e a daquele que constantemente a contraria. O carro de Cortona tem a placa "Câmara dos Deputados", de modo a iludir sobre a impossibilidade de penalização de seu proprietário. A polícia rodoviária, assim, hesitará em multá-lo pela desobediência às normas de trânsito. Pela estrada, ele zomba do ciclista que se esforça para pedalar e da família que parece caber inteira em um sidecar. Cortona, assim, revive a louca atrapalhação em velocidade acelerada promovida por filmes mudos como os de Harold Lloyd, em que os meios de transporte se alteram e se revezam durante a escapada, a provar todos os riscos para seu usuário, que durante o desenvolvimento da trama parece perder a noção do que faz e por que fora parar ali.

Outro elemento dentro de *Il Sorpasso* a evocar as comédias mudas é a fome. Cortona e Mariani tardam em encontrar um lugar para almoçar durante o feriado agitado. A cada vez, encontram-se um pouco mais impedidos de comer. A certa altura, no início, o filme mostra um homem à mesa, como se estivesse em uma sala de jantar, o lustre a balançar os cristais. E o riso aqui se faz da surpresa, porque logo percebemos que o personagem está a bordo de um caminhão de mudança em movimento pela estrada. No veículo aberto, ao contrário do que ocorre com os dois viajantes, o homem devora um enorme sanduíche, que segura decidido entre as mãos.

São fomes de alimentos e contentamentos. A primeira parada que o carro faz é incerta, em um local para onde se dirigiram duas jovens alemãs por quem Cortona se interessara. Logo se verá que pararam em um cemitério, não em uma residência. Cortona, por conta disso, preferirá recuar, não sem que antes elas observem a estranheza de ser paqueradas por italianos desinteressados em convidá-las a almoçar. A primeira parada do carro em passeio, portanto, encontra a morte. E também a segunda. Dizendo-se negociador de geladeiras, Cortona decide averiguar os utensílios domésticos espalhados pelo asfalto. Aquele a quem procura para estabelecer algum negócio, contudo, põe as mãos entre o rosto e está ferido. Visualiza-se um corpo estendido no chão, coberto por um pano, consequência do acidente. Na segunda parada, portanto, Cortona e Mariani não encontrarão nem vida, nem refeição.

Mariani quer fugir de Cortona quando ele o deixa só, em um restaurante de estrada, depois de se interessar por uma garçonete e ir ter com ela. Vai à estação pegar um ônibus, mas é resgatado por Cortona, que o leva à casa de família dos tios, onde Mariani passara férias na infância. Para Cortona, trata-se de outra espécie de necrotério, um mausoléu com móveis do século XIX; ele logo percebe que o serviçal do castelo familiar é gay (de nome Occhio Fino, na verdade é um *finocchio*, homossexual), algo para que Mariani nunca atentara; dá-se conta, depois de breve observação, que o tio do jovem, na verdade, não é o verdadeiro pai de seu primo fascista, mas o feitor, com quem se assemelha. Cortona se relaciona com todos na base da histriônica intromissão, intervém sobre os cabelos de uma tia por quem Mariani fora apaixonado na infância, soltando-os, e todos parecem aceitar o que classificam como sua simpatia, para estranhamento do jovem.

Haverá um jantar ao ar livre, no qual Cortona dançará com a mulher de um homem a quem deve dinheiro, colado a ela a ponto de lhe fazer notar a masculinidade. "Modestamente", Cortona lhe responde. (Uma vez mais, será uma tentativa de abordagem a não resultar em realização efetiva.) Ele entrará em uma briga com os donos de um Fiat 600, que chegam para prestar satisfação sobre uma ultrapassagem. Os dois colegas, embriagados, vão dormir na casa da ex-exposa, e a filha de Cortona, de 15 anos, o surpreende, interessada por um velho rico. Decidem dormir na praia e amanhecem com a confusão de sempre, os jogos, os garçons, as crianças, os biquínis, a dança, as cadeiras sobre eles. Na praia, contudo, Mariani não muda sua roupa formal uma única vez, enquanto Cortona, de socialização ligeira, já se exhibe com uma parada de mão na areia, pratica ski e mergulha a partir da embarcação do namorado de sua filha, com quem rapidamente sonda, sem sucesso, a possibilidade de um empréstimo.

Eles tardam, mas finalmente partem. A caminho de casa, pela estrada, o jovem diz a Cortona que os dois últimos dias foram os melhores de sua vida. As horas são apenas acertadas em relação ao passado. É a vez de o jovem pedir-lhe que ande mais rápido, que ultrapasse, mas durante uma ultrapassagem eles se chocam com um grande veículo na contramão. O carro cai no precipício e Mariani morre.

Um filme sobre o tempo, sua aniquiladora passagem, e a maneira de enfrentá-lo à base de adiamentos. Uma das músicas da trilha que busca a sonoridade da época, embebida em twist, é *Quando quando quando*, de Testa Renis, cantada por Emilio Pericoli e a funcionar, pelo filme, como um questionamento das resoluções. Está-se a contar os minutos que o carro economiza ao trafegar rapidamente de um lugar a outro. Cortona ensina Mariani, que não sabe dirigir, a segurar o volante como quem lê um relógio. ("Parece que estamos na Inglaterra, você vive à esquerda", o jovem lhe responde.) Cortona quer fazer uma sesta de meia hora, adia a volta sempre em mais alguns minutos, chegarão às cinco horas ou na manhã seguinte. O trem que Mariani deve pegar parte de manhã, às 5 horas e 7 minutos, mas ainda há tempo, são 10 horas e alguma coisa da noite... Tudo demora muito mais ou menos do que deveria, a angústia da passagem do tempo se prolonga. Cortona não sabe ou não quer regulá-lo. O almoço, a sesta, o café da manhã se convulsionam, feitos em público, durante as horas avançadas, no restaurante lotado, na praia, no barco, em lugar nenhum. A existência, trapaceada, conclui-se repentinamente, ainda que não para Cortona, mas para seu duplo.

"Em *Il Sorpasso*, temos uma história de *castração*, onde aquilo que falta é imaginário: é tudo aquilo que não se pode ter", acredita Maurizio Grande.⁴⁴⁹ "Aquilo que Bruno (Vittorio Gassman) não pode ter sem pagar é o sucesso fácil, a segurança social e emotiva, a afirmação para além dos acordos, daquele dar e ter (material e simbólico) que se inscreve na ordem simbólica da lei. Bruno Cortona não pode manter a sua condição de 'nômade' e de 'miles gloriosus' [o soldado fanfarrão da comédia de Plauto, que se pavoneia de sua beleza física e coragem na guerra], que vive de correrias sentimentais de uma casa a outra, de uma mulher a outra, de um lugar a outro, de uma embrulhada a outra, sem nunca pagar por nada. Na sua corrida maluca para evitar o 'débito simbólico', para adiar a sanção, para escapar da ordem da lei, Bruno Cortona não faz outra coisa que eludir (e mascarar) a castração que o aguarda. E em parte o consegue, porque o débito será pago por seu jovem amigo, por seu *alter ego*; o

⁴⁴⁹GRANDE, Maurizio. *Abiti nuziali e biglietti di banca*, Bulzoni, Roma: 1986, In COMAND, Mariapia, *Dino Risi - Il Sorpasso*. Turim: Lindau, 2007. p. 90.

qual morre, 'dando à luz' seu *ego alter*: aquele que está sempre em 'outro lugar', máscara mole e esboroável de uma identidade fraca que foge, que obedece ao registro dos mascaramentos e das metamorfoses para não se deixar prender de fato."

O filme sintetiza as aspirações falidas do período. Sua trilha sugere o sacolejar constante, a distração necessária, a desconcentração dos objetivos da racionalidade. A gíngua incansável e as palavras, proferidas em intervalos, mimetizam uma condição de atordoamento. Trintignant parece atuar em conformidade com a exigência física do papel. Os braços sempre muito próximos do corpo e os ombros que se levantam até as orelhas atestam sua imobilidade, sua timidez. Quando brevemente está ao volante, é porque se embriagara, conduzido por Gassman. Sua movimentação só se dá pela inconsciência, em condição de perigo iminente, como quando sai para esmurrar o homem que briga com Cortona ao ar livre. O contraste com o personagem de Gassman é física e emocionalmente exasperado. E Gassman parece ser um ator perfeito para Risi, um bailarino ideal para as ambientações do cineasta, essas em que a música quase fala por si. Nos filmes do diretor, ela não é apenas ilustrativa, mas vivenciada pelos personagens.

O milanês Dino Risi tornou-se o diretor predileto de Gassman. Nascera em 1916, seis anos antes do ator, um natural de Gênova que se destacara ao jogar basquete na juventude. O cineasta parecia compreendê-lo, enquanto a crítica do país o acusava constantemente de excesso, até mesmo neste filme em que o exagero parecia condição inerente ao personagem. "Um pálido senso moral sobrevive no personagem histrionicamente interpretado por um Gassman obsessivo e narcisista", escreveu Mino Argentieri na revista *Cinema 60*, em janeiro de 1963. Ou, como disse Leandro Castellani em *Rivista del Cinematografo*, naquele mesmo mês⁴⁵⁰: "... é um filme bem narrado, pleno de observações agudas e vivazes, mas tomado por um Vittorio Gassman excessivo como sempre."

O ator, contudo, parece funcionar organicamente para Risi, como quem oferece o corpo ágil para a escapada em seus enredos, enquanto seu rosto obedece à ordem da mutação. Gassman analisa enquanto interpreta um personagem e parece comentar, de antemão, cada passo dos filmes em que atua. Na sequência final de *Il Sorpasso*, por exemplo, antecipa a tragédia ao crescer sutilmente um tom sombrio à máscara sorridente, segundos antes que seu Lancia capote.

⁴⁵⁰MAZETTI, s/d, p. 59.

Um ano depois deste filme, Walter Chiari atualizaria Gassman em *Il giovedì*, um longa do mesmo autor em que se repete a necessidade do automóvel e da estrada, agora para o reencontro de um pai com seu filho, depois de cinco anos. O final é todo outro, feliz. E Chiari nasceu para a farsa de fundo circense. É também ágil, mas em lugar de dançar, dá cambalhota quando é preciso alcançar o sapato do outro lado da cama. Novamente, a exigência que o cineasta faz ao ator parece estar na medida de suas possibilidades para o papel, uma demanda física, em primeiro lugar: em *Il giovedì*, é preciso que o protagonista seja um palhaço, uma criança adulta diante de seu filho de oito anos, inteligente, sóbrio e maduro. Robertino (Roberto Ciccolini) está a escrever um livro, enquanto o pai, Dino Versini, vive de vender enciclopédias. Ao contrário de Mariani, Robertino saberá atrair seu antagonista a seu próprio caminho.

Era o final feliz pedido por muitos críticos ao cineasta em seu filme antecessor? Opinara sobre *Il Sorpasso* Giulio Cattivelli, no número 161 de *Cinema Nuovo*, janeiro-fevereiro de 1963: "... a ação perde o ritmo, se desenreda e se desordena e o diretor custa a focar novos elementos, a concluir a trama. Um último fator de desequilíbrio é apresentado ao final, inopinadamente trágico."⁴⁵¹ Claro está que não se trata de análise compartilhada por todos à época: "*Il Sorpasso* é um filme de superfície, que toca na superfície mas não deixa de cutucar a profundidade. Risi foi, diz-se, médico, o é sempre: pratica a acupuntura", considera Michel Delahaye no número 147 do *Cahiers du Cinéma*, em setembro de 1963.⁴⁵²

Para o italiano Tullio Kezich, que escreve em janeiro do mesmo ano em *Sipario*⁴⁵³, o filme é "(...) o trabalho de conclusão de curso de Vittorio Gassman como ator cinematográfico. (...) finalmente Gassman alcança ser ele próprio na tela. Bruno é um quarentão obcecado pela fúria de viver, pelo anseio de relações familiares, pelo temor da decadência e da morte. Para ele, como para tantos homens de hoje, o automóvel é desculpa esfarrapada para um ato existencial, a projeção de seus desequilíbrios profundos: a ultrapassagem se transforma em sua revanche para os fracassos da existência, um modo cômodo de sair vencedor quando muitas batalhas se perderam. (...) Apesar de alguns episódios menos bem resolvidos, *Il Sorpasso* tem o andamento livre e picaresco, que fascina e interessa. (...) Os personagens menores, os ambientes atravessados pelo estrondoso automóvel de Bruno, as canções praianas

⁴⁵¹MAZETTI, s/d, p. 60.

⁴⁵²COMAND, 2007. p. 88.

⁴⁵³Ibidem, p. 85.

que surgem repentinamente, tudo é dosado com exatidão, sem moralismo nem presunção, por um diretor que conhece a alquimia do espetáculo moderno".

Trinta e três anos depois de seu lançamento, o crítico Aldo Viganò resume sua impressão sobre o filme, a coincidir com a ideia de que o longa ombreia a morte: "Sob os pneus do Lancia Aurelia Sport (...) que zarpa em velocidade, com a buzina rumorosa, pelas ruas vazias de Roma, por aquelas de província que conduzem ao rito de massa das férias praianas, pelos caminhos de esperança no meio-fio das falésias toscanas, escorre toda a Itália do *boom* (...) *Il Sorpasso* surge até hoje como um filme profético. A sombra da morte ameaça aquelas frenéticas experiências dos finais de semana no meio do verão, reveladoras de uma sociedade tensionada, a queimar as próprias ilusões em um eterno presente, deixando para trás um longo rastro de remorsos."⁴⁵⁴

Ou, como diz Gian Piero Brunetta⁴⁵⁵: "O conto de Risi, ainda que evite os efeitos fáceis, é um dos exemplos mais despojados e sintéticos de toda a *commedia*: aponta diretamente ao efeito que deseja obter. (...) Cortona (...) é o protótipo daqueles indivíduos 'monstruosos' onipresentes na realidade do boom. Nele Risi descobre um tipo de italiano que, a viver vinte e quatro horas dentro de uma máscara, em perpétuo movimento, inventando novos ritos, celebrando novos mitos, é completamente esvaziado de qualquer profundidade humana. Para além da máscara (no início divertida, depois grotesca e funérea) há todo um itinerário de comportamentos obrigatórios, de condicionamentos."

5.2.A infantilidade em júbilo - *Amici miei*

Meus Caros Amigos (*Amici Miei*, 1975), uma das mais célebres obras de Mario Monicelli, não exatamente lhe pertence. É "um filme de Pietro Germi", como quer o letrado inicial do longa. Monicelli o dirigiu porque seu amigo, o autor de *Divórcio à italiana*, filme cuja denominação *all'italiana* se estendeu a todo o movimento, encontrava-se doente e acabou por morrer aos 60 anos em 5 dezembro de 1974, dia em que as filmagens tiveram início. Nenhuma comédia cinematográfica italiana até então falara a "língua toscana". Germi, um diretor de grande refinamento formal, mais detalhista do que Monicelli em relação à edição e

⁴⁵⁴Ibidem, p. 93.

⁴⁵⁵BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano*, vol. 4, Editori Riuniti, Roma: 1993, in COMAND, 2007, p. 91-92.

ao trabalho dos atores, uma vez que fizera carreira como intérprete dentro do neorealismo, preferia Bolonha e não queria a história transcorrida em Florença, como ao fim ocorreu.

Um dos roteiristas da trama (na companhia de Leonardo Benvenuti, Tullio Pinelli e do próprio Germi), Piero de Bernardi conta que ele e seus colegas de trabalho, de início, haviam escrito trezentas páginas de história para o criador do filme. "Germi jamais disse para que cortássemos de cara sessenta páginas, como depois Monicelli fez. Com Germi, entrava tudo. Talvez se perdesse qualquer efeito, mas no quadro geral cabia sempre tudo. Ele jamais dizia 'Isto aqui está longo', como, pelo contrário, aconteceu com Monicelli tantas vezes. Eles dirigiam de modo diferente. Em Germi, o enquadramento é pleno, com uma densidade teatral, profundidade de campo e longos planos-sequência; Monicelli é mais enxuto e confia mais na montagem, embora nenhum efeito [do roteiro original] se perca, e ele seja mais respeitoso aos ritmos da escritura, até porque nasceu no cinema como roteirista."⁴⁵⁶

Durante as conversações para a transformação do argumento em roteiro, Germi viu-se doente, uma cirrose complicada pela hepatite de natureza hereditária, que já havia atingido outros integrantes da família. As companhias seguradoras não o queriam envolvido na produção. Apesar de consciente da gravidade de seu estado físico, e até por conta dele, Germi mostrou-se decidido a que o filme prosseguisse. Suas ideias, então, giravam sobre o fim e a inutilidade de tudo. Seu último filme trabalharia a "pesquisa de um equilíbrio entre cinismo e sentimentalismo, entre comédia e melancolia destrutiva, a paisagem italiana (composta de pracinhas antigas, pórticos, cidades da arte, todas decadentes, reutilizadas recentemente pela publicidade) e o sentido preponderante de seu desaparecimento definitivo e da iminência da morte".⁴⁵⁷

"E agora, quem chamamos?", perguntaram-se os roteiristas depois que Germi se afastou da possibilidade de direção, como conta De Bernardi. O nome de Monicelli teria sido o primeiro a surgir entre eles. "Germi queria ambientar o filme em Bolonha porque não acreditava no humorismo toscano, embora a narrativa fosse toscana, toscaníssima: todas aquelas histórias haviam sido realmente vividas por nossos amigos florentinos. Dissemos: 'Se nós rimos disso, você verá que o público também rirá'. Mario [Monicelli], um toscano [nascera em Roma, mas passara em Viareggio férias na infância, e nos últimos tempos garantia ter nascido na cidade

⁴⁵⁶BUFFAGNI, Roberto. *La Supercazzola - Istruzioni per l'Ugo*. Mondadori, Milão; 2006, p. 216.

⁴⁵⁷SESTI, Mario. *Tutto il cinema di Pietro Germi*. Baldini & Castoldi, Milão: 1997, p. 137.

toscana de praia], disse [a Germi]: "Mas por que Bolonha? É Toscana, e Toscana deve permanecer."⁴⁵⁸ Germi, como conta Monicelli, aceitou a situação sem mais contestar.

Bernardi conta que os personagens e suas burlas, presentes no filme, eram de fato baseados em pessoas e ocorridos reais. O Conde Mascetti, por exemplo, vivido por Ugo Tognazzi, existira como o filme o descreve. Verdadeiramente, segundo sua versão, havia feito uma viagem de núpcias de dois anos e meio na companhia da mulher e um urso de coleira, comendo todo o seu patrimônio, de sua mulher e do urso. É verdadeira, embora pareça ser a mais inventada, a história do grupo de falsos gângsteres que persegue o odioso aposentado. Em Florença, por um ano e meio, um barista, um tabelião e um chefe de almoxarifado enganaram um velho como aquele. "É, eles fediam", garante De Bernardi sobre os reais inspiradores dos acontecimentos transcorridos no filme.⁴⁵⁹

Uma história, como diz o roteirista, cuja coloração de fundo é "negra, muito negra". "Me contaram de uma menina de nove ou dez anos de idade que, ao ver *Amici Miei*, assustou-se e se pôs a chorar, e do seu ponto de vista havia toda a razão para isto. Adultos que se comportavam daquela maneira não poderiam ser considerados alegres sob quaisquer perspectivas. O tema da morte, do medo da morte e da burla com o qual os personagens lidam é a base contínua do filme. Uma vez, enquanto inventávamos situações, Leo [Benvenuti] disse: 'Mas como acaba esta história?' E eu respondi: 'Morre-se.' E de fato, como será possível recordar, o Perozzi [Philippe Noiret] primeiro recita a *supercazzola* ao padre que ouve sua confissão, depois diz aos amigos: 'Fodam-se que preciso morrer'. Vira-se para a parede e morre."⁴⁶⁰

Amici miei narra a história de amigos de Florença entre os 40 e 50 anos de idade. Giorgio Perozzi, interpretado por Philippe Noiret, é um jornalista que vive sozinho, ocasionalmente a dividir a casa com o único filho. Em seus 20 anos, Luciano (Maurizio Scattorin) é desprovido de bom humor, enquanto Perozzi não vê problema em troçar, a ponto de destroçar (ou burlar severamente) os outros. Mas não é, como tantos em sociedade, um burguês acovardado, acumulador. Deixa seu jornal a altas horas da madrugada diretamente para o bar onde as prostitutas esperam novos clientes. É bastante conhecido delas, a ponto de lhe oferecerem descontos por uma parceria de fim de noite. Ele, contudo, precisa voltar para casa, cansa-se da

⁴⁵⁸BUFFAGNI, Op. Cit, p. 217.

⁴⁵⁹BUFFAGNI, Roberto. *La Supercazzola - Istruzioni per l'Ugo*. Mondadori, Milão; 2006, p. 217.

⁴⁶⁰Ibidem, p. 217-218.

rotina. Seu filho, Luciano, intolerante com sua imaturidade assumida, o aguardará tanto quanto, ocasionalmente, o necessitado amigo Mascetti, conde decaído.

Interpretado por Ugo Tognazzi, Mascetti tem 52 anos, esposa dedicada e uma filha rotunda cuja deficiência mental é sugerida pelo modo como dorme à noite - de boca aberta. A amante de Mascetti, Titti (Ulla Johanssen), uma colegial de 17 anos, jura considerá-lo o único homem capaz de amar (de fato, com o passar do tempo, sabe-se que Mascetti é o único homem, não a única pessoa a lhe causar interesse sexual; ela deseja belas mulheres, fato que Mascetti tem dificuldade de aceitar, mas não seus amigos; eles se colocariam muito à vontade, dizem, entre Titti e suas amantes). Mascetti a acompanhará em detrimento da fome por que passam sua mulher Alice (Milena Vukotic) e a filha, transportadas a um quarto em um subsolo, pago com a ajuda dos amigos, e que o conde deixará para aventuras com Titti. A mulher do conde, ao saber pelo pai de Titti do envolvimento amoroso do marido com uma menor de idade, quer suicidar-se e matar a família. Liga o gás, mas o conde o desliga em tempo.

É um universo misógino, do qual fazem parte o dono do bar Necchi (Duilio del Prete), tido por uma espécie de gênio da turma, marido de Carmen (Franca Tamantini), que com ele administra o estabelecimento, e o romântico arquiteto Rambaldo Melandri (Gastone Moschin), impressionável por mulheres bonitas, ainda que problemáticas, como Donatella Sassaroli (Olga Karlatos), a esposa do médico e professor Sassaroli (Adolfo Celi).

Sassaroli não pertence ao grupo. A ele se junta quando os amigos resolvem partir para o que intitulam uma "ciganada", dias sem destino certo durante os quais deixam para trás família e obrigações apenas para aprontar troças de adolescente pelo caminho. Os quatro ocupam um carro dirigido por Melandri, à espera de que se junte a eles o amigo Necchi, que contudo espera cumprir sua função de marido, um pouco ainda, com a mulher, no bar, antes de sair.

Ao usar a buzina que chamará insistentemente por Necchi, Melandri se verá advertido por um guarda de trânsito. Melandri e Perozzi decidem começar a "ciganada" ali. O objeto de seu humor naquele instante é o policial de rua, com forte dialeto toscano. Ele se aproxima do carro que ocupam para verificar o porquê do barulho. É uma buzina sensível, responde Melandri, a ponto de soar se tocada com apenas um dedo ou mesmo o cotovelo (e o arquiteto demonstra cada toque ao policial, repetindo o som da buzina, assim, muitas vezes).

Polícia, clero e burguesia são os alvos preferenciais de suas traquinagens em nível infantil, às vezes fisiológico. O guarda se irrita e está a ponto de levá-los à delegacia quando chega Mascetti, a enrolá-lo com o truque da *supercazzola* - um macarronismo sem sentido que, ao aproximar termos como "terapia tapioca prematurata alla destra", confunde aquele a quem se dirige. A *supercazzola*, que evoca o efeito dialetal cômico e o aprofunda em paroxismo, funciona como um encantamento; ao ouvi-lo, o interlocutor não reagirá, estático à procura de entender se está diante de uma variação linguística ou de uma confusão momentânea de palavras. Mascetti está a exercê-la quando chega Necchi, a apaziguar a situação com o conterrâneo de fala popular. O conde se irrita: quando declina a *supercazzola*, ninguém deve interrompê-lo.

Com o carro, dirigem-se a lugar nenhum. A certa altura, na estrada, Melandri opta por pegar a esquerda. "Numa ciganada a gente vai para onde quiser", sentencia. Logo, perceberá que, à esquerda (e novamente se pode estar, aqui, a falar de política, na direção contrária do americano que Sordi faz cair no precipício à direita, em *Um Americano em Roma*), o desencontro é certo. Ele baterá o carro na vicinal e os quatro serão internados em um hospital onde, acamados, gessos nas fraturas, fumarão charutos, acertarão cuspes no teto e abusarão da paciência da enfermagem. O médico que cuidará deles, doutor Sassaroli, logo se dará conta de que se trata de uma algazarra orquestrada, e pune cada um deles com um exame incômodo. Pelos corredores do hospital Melandri deparará com uma bela mulher, aos poucos revelada esposa do temido Sassaroli, mas que está no hospital como paciente da psiquiatria. Quando se apaixona, Melandri debilita-se para o jogo. E os três amigos revezam-se ao telefone para, fingindo-se de admiradores, proferir elogios e obscenidades à dama casada.

Melandri se oferece a Donatella, que, assustada de início com sua aparência (tem a cabeça enfaixada quando se apresenta para o jantar), acaba por envolver-se. Ela se apaixonara por ele ou por suas "vozes"? Com o tempo, Donatella se mostra de fato problemática pela exigência sem fim, pela pompa de determinar que os porta-copos de sua residência, agora dividida com Melandri, sejam de alpaca. Sassaroli revela-se um bufão bem maior que os outros quatro: aceita entregar a mulher ao rival, mas, ao levá-la, Melandri deverá aceitar o "pacote inteiro" que a acompanha. Precisa carregar também consigo, portanto, as filhas, o cachorro, o pássaro, a governanta (na sequência em que partem da casa de Sassaroli, ele a beija e coloca as malas e as bugigangas no pequeno carro do arquiteto, que tem de dar um jeito de não deixá-las cair,

como numa sequência física muda, de atrapalhões com objetos, um pouco à moda de um filme dos irmãos Marx como *Uma Noite na Ópera*, de Sam Wood, 1935).

Triste, Melandri busca os amigos, que jogam no bilhar do bar de Necchi. Combinam sua presença na casa do amigo, para troçar de Sassaroli. Mas, enquanto Melandri cozinha e precisa dar conta de todo o serviço doméstico durante o jantar, por não dispor de dinheiro para empregadas, os quatro se afeioam a Sassaroli, que com eles compartilha a zombaria, o coro cômico. Melandri está perdido, ou talvez não. Os três amigos lhe propõem a troça na estação ferroviária, seguramente porque ela será irresistível. Na sequência, postam-se diante do trem que começa a andar, pulando para esbofetear os passageiros à janela, a despedir-se dos parentes na plataforma. É um delírio, um alívio. Perozzi, sem saber, esbofeteia o filho Luciano, que embarca. "Rapazes, como é bom estar entre nós, homens! Mas por que não somos todos viados?", grita Melandri.

Ele volta à solteirice, acompanhado de seus amigos. No bar, durante um intervalo do bilhar, observam um velho aposentado, Niccolò Righi (Bernard Blier), a ousar praticar diante deles, no balcão, um ato vil: pagar por apenas um salgado de estufa, quando, em verdade, ingerira quatro. Eles decidem trancá-lo na sala de bilhar. Ameaçam-no. Deve sair com a "droga" nos bolsos, na verdade pacotes de açúcar, e não mais voltar. Righi crê que sejam realmente traficantes, e em lugar de jamais retornar ao bar, decide cobrar por seu engajamento, no bilhar, dias depois. Um personagem assim crédulo é uma oportunidade única, e os amigos então passarão a utilizá-lo por um bom tempo, como se de fato constituíssem um bando, liderado pelo "boss" Sassaroli.

Há muito empenho e energia envolvidos nessa troça sem fim, que Mascetti intitula "trabalho" e que sobrecarrega até mesmo o coração fraco de Perozzi. Righi reclamará por nada receber do "dinheiro" que eles arrematam (as notas são de brinquedo, adquiridas numa loja de um velho conhecido, que vende truques como fezes de plástico) e uma encenação à moda americana o colocará diante de um falso bando de marselheses, que "eliminarão" o "boss". Seu rosto é empoçado em sangue de carneiro misturado com molho de tomate, uma fabricação de Perozzi.

O empenho cobra seu preço. Os amigos estão cansados e decidem não mais jogar. Nem mesmo se interessam em tomar a pista de bate-bate no parque de diversões vazio. Com o brinquedo, Monicelli construíra a gag da imaturidade dos bandidos de *I Soliti Ignoti*. Sua

perseguição de carros feita dezessete anos antes, a parodiar *Rififi*, resumia-se a uma corrida em círculos, praticada por quem era criança fora do tempo e vivia uma emulação farsesca das exigências da vida adulta.

O jornalista Perozzi vai mal de saúde e está à morte, em seu quarto. Os quatro se reúnem em torno do leito. Um padre chega para lhe dar a extrema-unção. Mas, em lugar de se confessar, Perozzi recita diante do padre, como último suspiro, sua variação da *supercazzola*. O conde se emociona com a homenagem, mas não a antiga mulher de Perozzi, que, ao adentrar o quarto junto ao filho Luciano, primeiramente desconfia de mais uma brincadeira do morto. Depois de entendê-lo finado, entre gélida e enfurecida, Nora (Angela Goodwin) acrescenta: "Não morreu ninguém. Ele não era ninguém." Para que o conde Mascetti se indigne: "E é obrigatório ser alguém?" No funeral pela rua, surge Righi e a troça entre eles continua. A morte é o lugar do riso. Perozzi, diz Necchi ao aposentado, morreu porque os traiu.

O crítico Mario Sesti crê que o tom do filme não surpreende, dadas as circunstâncias que cercaram a doença de Germi. O último projeto do diretor necessariamente conteve sua percepção "fortemente desesperada" da própria finitude.⁴⁶¹ O filme sobre a amizade jogava em um campo dificultado. Em *Amici Miei*, ela não servia para amenizar as tensões da vida, antes as intensificava. Ninguém diz à morte como e quando morrer, mas aqueles amigos ousavam fazê-lo por meio de sua relação desinteressada, invisível e forte, a constituir um ato de rebeldia, de entrave ao funcionamento social. Pela amizade, os personagens exerciam o prazer de ainda se sentir vivos, de ser livres, em sentido contrário àquele ordenado pela família, pela propriedade e pelas leis.

Monicelli crê que Germi teria feito, a partir deste argumento, um filme muito mais cínico. Para o roteirista Pinelli, pelo contrário, muito menos. Monicelli, que atuara como auxiliar de direção do primeiro filme do amigo, *Il Testimone* (1946), assumiu seu lugar como diretor de sua última iniciativa sem jamais procurar imitá-lo. Seus *zoom*, ao contrário daqueles de Germi, se sucedem serenamente, em enquadramentos desprovidos de contrastes ou violentos sobressaltos do olhar. O ritmo é tranquilo, permanentemente circundado pelo humor "estoico e dissimulado", jamais vítima de armadilhas sentimentais. "O desespero dissimulado revelado pelo amor à burla e à cumplicidade coletiva da 'ciganada', como o retrogosto amargo de uma vida de província em vias de extinção, provêm de Germi, mas é impossível deixar de imaginar

⁴⁶¹SESTI, 1997, p. 141.

como ele teria concebido os ângulos noturnos, o bar aberto ao alvorecer, a paisagem, as melancolias bruscas. O estilo de Germi simplesmente não está aqui: *Amici miei* tem pouco mais de setecentos enquadramentos, enquanto *Signore e signori* [de Germi, 1966], quase mil e duzentos.⁴⁶²

Para Monicelli, tratava-se de um filme francamente misógino. "Como no fundo é misoginia a amizade viril forte, que esconde sempre um componente homossexual. Na sequência dos bofetes na estação, Moschin diz expressamente: 'Como seria belo se fôssemos todos viados!' Ao mesmo tempo, os homens é que saem criticados duramente no filme. Em suma, são um bando de cretinos ou não?"⁴⁶³

Germi foi um grande amigo, ele conta, uma pessoa fechada, "intratável", vindo de Gênova a Roma na pobreza, sem haver completado o ensino básico, capaz de frequentar três ou quatro amigos no máximo. Simpático e de grande talento, era contudo "cheio de complexos". O cineasta conta que aceitou conduzir *Amici Miei* apenas quando compreendeu que Germi realmente não poderia fazê-lo, ao contrário do ocorrido com *Signore e signori*, de cuja direção o genovês queria desimpedir-se após a morte da mulher, em 1965. Monicelli conta ter-lhe dito: "Mas o que você imagina ser uma esposa morta? Um mês de dor e passa. Esse filme é seu e você deve dirigi-lo."

Florença cumpre papel decisivo em *Amici miei*. "Uma Florença pouco turística, fotografada de maneira opaca por Luigi Kuveiller, um diretor de iluminação com quem me dera muito bem em *Romanzo Popolare*, por sua capacidade de evidenciar os tons escuros, ao limite da desolação, de recriar uma luz natural, 'roubada', como me agrada", conta Monicelli⁴⁶⁴. "Até então o toscano era considerado tudo, menos um dialeto cômico, usado com pouco sucesso por Renato Castellani em um de seus últimos filmes. Depois de *Amici Miei*, apareceram Giancattivi e Nuti, Benigni, Benvenuti e depois Pieraccioni (...), Panariello e Storti. Agora ninguém aguenta mais, parece que é preciso ser toscano para fazer rir!"

Monicelli, que não consta como roteirista do filme, mas participou ativamente de sua escrita após o delineamento da estrutura, conta que era contrário ao uso do termo "ciganada" (*zingarate*). "Me soava por demais romântico, mas também um tanto bobo. Em lugar disso, o

⁴⁶²SESTI, 1997, p. 142.

⁴⁶³MONDADORI, 2005, p. 50.

⁴⁶⁴Ibidem, p. 51.

tom do filme é realmente desesperado. No sentido de que o infantilismo dos protagonistas é um caminho sem saída para a morte. E eles têm consciência disso. Os fios de nostalgia integram os personagens. Embora distantes de minha natureza, creio que os tenha favorecido nesta amargura florescente, não obstante a constante fuga. No segundo filme da série, dei maior relevo ao aspecto vital, sem porém esquecer do componente nostálgico."⁴⁶⁵

A brincadeira constante que eles engendram, a *beffa*, é sempre cruel, admite Monicelli. "Pense no Buffalmacco de *Decamerão* ou no vulgaridade da *Mandrágora*. O toscano é vulgar. Mais precisamente, um cafona, um *becero*, adjetivo não por acaso toscano. Era impensável uma *commedia* livre de palavrões, uma vez que usava a linguagem comum. Fazer com que os personagens falassem de maneira falsa, sem autenticidade, teria significado mutilar a força em si da *commedia*, que nasce do baixo e respira a realidade que a circunda. A vulgaridade é desejada. Torna-se o elemento em torno do qual se consolida a amizade dos protagonistas, que estabelecem entre si uma ritualidade solidária, baseada em uma *goliardia*, em uma safadeza sem freios. Há mesmo uma arrancada de vulgaridade, uma competição que depois se revela um modo inconfessado de enganar o tempo."⁴⁶⁶

Ele conta que muitas das histórias eram construídas a partir de lendas locais da cidade. "Aquele joguinho da *supercazzola*, de falar sem ser compreendido, era um hábito toscano. O arquiteto, o médico, o conde eram pessoas reais. Tinham alguns anos mais que nós e nos acompanharam nas filmagens. Raffaello Pacini, o conde Raffaello Mascetti do filme, era um narrador excepcional. Seu pai, um grande produtor de vinhos. Em 1921 herdou um bilhão e meio de liras, uma cifra estratosférica para aqueles anos, que evaporou por conta de uma megalomania desenfreada. No final, sua mulher e filha se viram realmente sem sapatos em uma região que pouco tempo antes fora de propriedade dos Pacini."

Conta Monicelli que o conde era cheio de manias e paixões caríssimas. Achava-se um bom barítono, gastava milhões para encenar óperas em teatros importantes, como o La Pergola, de Florença. Mas os espetáculos nunca funcionavam, não tinham público. Quando ele chegava ao teatro para atuar, havia cinco, seis pessoas na plateia, todas convidadas, naturalmente. A quem porventura tivesse pagado ingresso, ele devolvia o dinheiro e encenava a ópera na sala vazia. Era completamente maluco. Além disso, generoso em excesso, pagava jantares, levava os amigos a todos os lugares e se responsabilizava pela conta. Fez realmente uma viagem de

⁴⁶⁵MONDADORI, 2005, p. 52.

⁴⁶⁶Ibidem, p. 52.

núpcias de dois anos pelo mundo, consumindo igualmente o patrimônio da esposa. Monicelli dizia que o urso na coleira era uma invenção.

Algumas sequências do filme, tornadas antológicas, foram nascidas igualmente da imaginação dos roteiristas, como aquela em que os passageiros se veem esbofeteados pelos amigos na estação. Para construir a sequência, foi preciso modificar as janelas do trem. E os atores tiveram de colocar o rosto para fora de modo a receber as bofetadas. "Era uma tirada inventada, mas muitas se baseavam na realidade. Tínhamos tantas no filme que ao fim precisamos cortar uma porção na montagem final. O grande sucesso do filme nos levou a remontar uma versão mais longa, com vinte minutos a mais, mas o resultado ficou mais ou menos o mesmo."⁴⁶⁷

No filme seguinte da série (houve duas sequências), Monicelli admitiu a presença imprópria do personagem de Adolfo Celi, um "erro" de verossimilhança, uma vez que a história era contada retrospectivamente, e seu doutor Sassaroli não deveria, naquele ponto, estar entre os amigos. Mas a presença de Celi, que encenara o Doutor Pasolini em *Fantasma da Liberdade*, de Luis Buñuel, em 1974, com o mesmo aspecto cínico e sério, fizera um sucesso espetacular em *Amici miei*. Segundo Monicelli, os espectadores não notavam ou não se importavam com esta referência deslocada, uma vez que o diretor igualmente optara por não dispensar o personagem vivido por Noiret. Seu problema, conta, foi dar um outro tom ao segundo filme, ou a história ficaria muito parecida com a primeira. Ele escolheu "calcar a mão" nos personagens, exasperando a ferocidade de suas relações, fazendo crescer a prática do jogo, da ação. Assim, no segundo longa, "aumenta a crueldade, e a nostalgia se transforma em impiedade". *Amici Miei - atto III*, dirigido por Nanni Loy em 1985, encerrou a série.

A morte talvez tivesse perpassado todos os filmes de Monicelli por uma razão pessoal. Por se considerar pessoalmente imbatível contra a doença, desafiava a finitude. Apenas quando contava 95 anos Monicelli se viu doente, com um câncer de próstata. Como contara a Sebastiano Mondadori, autor de *La Commedia Umana*, livro de entrevistas publicado em 2005. "Sempre enfrentei a doença indiretamente. Quando aconteceu, eu a vi em seu aspecto ridículo. Pelo menos aos olhos de quem tem saúde. A doença é uma condição que por sorte não conheço. Penso às vezes em fazer um filme sobre os velhos. Mas o que poderia dizer?"

⁴⁶⁷MONDADORI, 2005, p. 52.

Não conheço o problema da velhice. Não ter amigos? Não transar? Não sei nada sobre isso, francamente."⁴⁶⁸

Em seu livro de memórias, Ottavia, uma das duas filhas de Monicelli, conta que uma vez fora procurada pelo pai por conta de suas condições psicológicas. Ottavia riu-se, imaginando que ele se preocupava com a possibilidade de que ela se suicidasse. Em silêncio, a olhar para o prato que pedira em um restaurante, Monicelli disse-lhe: "Deve saber, Ottavia, que houve um período de minha vida em que me senti muito mal. Era já famoso, havia obtido satisfação, prêmios, reconhecimentos e todo o resto. Não sei por que, mas não me bastava, antes me fazia sentir mais frágil e indefeso como uma criança. Tinha medo de viver e pensei seriamente em me matar e acabar com tudo."⁴⁶⁹ "Em nossa família", continuava, "sempre houve um veio de depressão. Não me refiro só ao avô Tomaso. Essa doença acompanhou diversas gerações de Monicelli, e também a mim. Não sei como me liberei disso, suponho que graças ao trabalho, mas permaneço ligado a ela por um fio sutil. E mesmo na família de sua mãe houve suicídios e a depressão é presente."

Dizia-se um "saudável terminal". Quando se viu internado no hospital San Giovanni, em Roma, em 2010, manteve a lucidez, mas todos os procedimentos de enfermagem, o catéter preso ao corpo, lhe incomodaram. Era "um homem desarmado diante do assédio da doença, mas não deixaria que ela o derrotasse e não lhe cederia o último movimento".⁴⁷⁰ Sua mulher e as filhas trancaram a porta do quarto que dava para a varanda. Suspeitavam que ele desejasse pular de lá. Uma enfermeira o flagrara de noite a olhar a paisagem, mas Monicelli não era de contemplar a natureza. Na noite fria e chuvosa de 29 de novembro, depois de arrancar a tranca da porta, Monicelli, como temiam, jogou-se da varanda do quinto andar.

"Por que são assim aqueles cinco irresponsáveis?", pergunta-se Ugo Tognazzi ao comentar *Amici Miei*. "Porque fogem do medo de tudo. Escapam da velhice, da morte, das doenças, da impotência, de uma realidade que se recusam a aceitar. Patéticos? É a palavra certa, mesmo que sua *goliardia* sem freios lhes possibilite novamente saborear o prazer da vida. Veja o conde Mascetti. Teoriza a infidelidade, é orgulhoso a ponto da neurose, mesquinho, às vezes ridículo: mas nele há uma vitalidade superior. Tudo o que lhe acontece - e isto vale para mim

⁴⁶⁸MONDADORI, 2005, p. 49.

⁴⁶⁹MONICELLI, Ottavia. *Guai ai Baci - Così grande, così lontano: ritratto di mio padre*. Milão: Sperling & Kupfer, 2013, p. 139.

⁴⁷⁰Ibidem, p. 166.

também - é fruto tão-somente de suas ações. Nada acontece por conta da sua sorte ou do seu azar. Mascetti decidiu viver assim e se lixa para as convenções, as responsabilidades, as boas maneiras. É de tal modo enamorado da vida que, reduzido a uma cadeira de rodas por conta de uma paralisia [no episódio que continua o filme, *Amici Miei - atto II* (Quinteto Irreverente, de 1982)], encontrará a gana zombeteira de participar de uma corrida para aleijados... Estes são os amigos com que eu teria o prazer de contar."⁴⁷¹

Tognazzi, contudo, não fora a primeira escolha para o papel de Mascetti. Monicelli pensara em Marcello Mastroianni, que declinara de participar do projeto. O mesmo ocorrera com Raimondo Vianello, o ex-parceiro de Tognazzi na tevê, um rancoroso contra o cinema, que a seu ver o havia desconsiderado no passado. Restou que interpretasse o conde o próprio Tognazzi, ator a quem, conta Monicelli, inicialmente havia sido oferecido o papel de Necchi.⁴⁷²

O roteirista De Bernardi tenta compreender a perfeita atuação de Tognazzi como um homem lascivo enquanto sentimental. A seu ver, ele era "capaz de ser ao mesmo tempo indecente e inocente, uma combinação de qualidade mais rara que o urânio"⁴⁷³. "E, como sempre, quando um ator vem, como Ugo, da tradição do teatro de variedades e portanto da *commedia dell'arte*, coloca em suas interpretações sempre alguma coisa do personagem que construiu em torno de si mesmo. Também na vida, na realidade, Ugo era um pouco assim. Com as mulheres, por exemplo, um mentiroso absoluto: uma vez, ao avistar no horizonte uma amiga de sua esposa, passou para o meu lado a garota que andava com ele, dizendo-me: 'Piero, faça alguma coisa!' Contudo, de tal modo espontâneo, era capaz de contar para suas mulheres o sofrimento de amor que sentia por outras: e se dava bem, se dava bem sempre! Como fazia? Mah. Se dava bem porque desarmava. Porque era um estranho animal humano. A resposta mais próxima da verdade é que se dava bem porque era ele."⁴⁷⁴

Monicelli via nele, como ator, uma grande sofisticação, uma qualidade em aparente contradição com sua rudeza pessoal. Um homem extremamente simpático, que dividia sua alma em duas porções. "Nunca entendi como isso pudesse acontecer. À diferença de outros 'monstros' ou 'coroneis', era de fato um cômico. Se quisesse, fazia morrer de rir, mesmo que se

⁴⁷¹ BUFFAGNI, 2006, p. 147.

⁴⁷² MONDADORI, 2005, p. 168.

⁴⁷³ BUFFAGNI, 2006, p. 219.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 219.

sentisse reticente em relação a isto, porque encarava mal seu passado. Queria ser considerado um ator completo: e era. Disposto a tudo (...) para entrar nas vísceras de seu personagem."⁴⁷⁵

Amici Miei, uma das obras mestras para o reconhecimento de Tognazzi e de outros atores do filme, como Noiret, Celi ou Blier, parece pretender dar uma resposta à altura da sociedade hiperbólica. Como diz Maurizio Grande, é um dos filmes do período a encenar o "extremismo existencial" de seus protagonistas ávidos, que no entanto terminam por devorar a si mesmos. Os personagens que experimentaram a "epopeia do insucesso", incapazes de mergulhar na vida adulta, cansados de viver sem referências, nem no centro nem na periferia, encenam a fuga com o ato definitivo da morte, que vivenciarão em ritmo alucinado. "É aberta a porta para a piada, a tirada obscena, a nova pornografia da obviedade obtusa, para a invasão da carne adoecida, que cresce para todo lado e que reduz a tela a um amontoado de descartes e sobras; onde a comicidade se dá como passaporte de travestimento para invadir, enlamear e diminuir a sociedade da *commedia*."⁴⁷⁶

Com *Amici Miei* e filmes como *Dramma della gelosia: tutti i particolari in cronaca (Ciúme à italiana, Ettore Scola, 1970)*, *Profumo di donna (Perfume de mulher, Dino Risi, 1974)*, *I Nuovi Mostri (Os Novos Monstros, Dino Risi, Ettore Scola e Mario Monicelli, 1977)* e *La Terrazza (O Terraço, Ettore Scola, 1980)*, não estamos mais, segundo Grande, na fase descendente da *commedia* e da sociedade, que possa ser identificada por um "grotesco ainda nobre ou grandioso". Antes, ele acredita, adentra-se na "fase do alargamento indevido das molduras sociais e dos gêneros cinematográficos; na fase da cotovelada pelos flancos e no estômago, na era em que tudo é consentido a quem soube perder a face e substituí-la com a sinistra tirada baixa e as histórias miseráveis do flutuamento indecoroso".⁴⁷⁷

Os atores, roteiristas e diretores envelheciam enquanto retratavam a decadência por meio de filmes que, pouco a pouco, deixavam de fazer rir. Eram narradores das mortes ficcionais, tanto quanto daquelas reais. Em seu livro de memórias *I Miei Mostri*, Dino Risi escreveu um texto cujo título era *A lenda do médico portador de má notícia*, sobre a morte de Ugo Tognazzi, ocorrida em 27 de outubro de 1990, quando ele contava 68 anos, após um acidente

⁴⁷⁵MONDADORI, 2005, p. 155.

⁴⁷⁶GRANDE, 2003, p. 87-88.

⁴⁷⁷GRANDE, 2003, p. 88.

vascular cerebral. Risi disse que se baseava no relato transmitido pela viúva do ator, Franca Bettoia, em tom de desabafo.⁴⁷⁸

Tognazzi, ele conta, sofrera o AVC durante temporada teatral na qual interpretava uma comédia de Molière. Não parecia, de início, coisa grave, apenas uma discreta paralisia do lado esquerdo do rosto, que lhe causava alguma pequena dificuldade de fala. O ator solicitou ao hospital que o liberasse. Um médico-responsável veterano foi até ele em seu quarto, mancava um pouco. O ator estava sentado na beira da cama. O professor o encarou por algum tempo e disse:

- O senhor quer voltar para casa? Lamento, mas deve fazer, aqui, o que nós decidirmos, não o que o senhor desejar. O senhor está doente, meta isto na cabeça. A apoplexia de que foi vítima é somente uma advertência, pode antecipar algo de mais grave. O senhor teve uma bela vida, dinheiro, sucesso, mulheres; foi um homem de sorte. Pense naqueles que não tiveram nem mesmo a décima parte do que conseguiu. Permaneci trinta anos no hospital enquanto o senhor saiu por aí para gozar a vida. Deu-se bem. Mas agora aquele tipo de vida acabou. Deve resignar-se. Não é mais o Tognazzi que foi um dia, aquele que esteve presente nos jornais, abraçado com a namorada da vez. Não haverá mais aplausos, os contratos milionários, as refeições alegres com os amigos e as amigas. A moleza acabou, caro Tognazzi. O senhor não vai para casa, vai ficar aqui, onde poderemos tratá-lo. Mas, repito, não se iluda sobre voltar a ser o mesmo de antes. O Tognazzi que faz todos rirem, que vai para a cama com as mulheres mais bonitas do mundo, não existe mais. Tornou-se um homem como todos nós, que vivemos em dificuldade com nossos pequenos salários, quarenta anos com a mesma mulher. Verá que isto lhe fará bem. Pelo menos poderá usufruir de tão belas recordações. Agora se ponha tranquilo, que mando a enfermeira lhe aplicar uma injeção.

Olhou para a mulher de Tognazzi, disse-lhe "Senhora..." e saiu mancando. O ator ficou todo o tempo na ponta da cama, a cabeça baixa. A mulher, imóvel. Sentia-se desconcertada. Seis horas depois, Tognazzi morreu.

5.3.Uma referência suicida - A Comilança

Uma obra cinematográfica antecipara em dois anos esse grotesco encenado em fábula angustiada. Realizado por Marco Ferreri em 1973, *A Comilança (La Grande Bouffe)* tinha

⁴⁷⁸BUFFAGNI, 2006, p. 211-212.

roteiro de Rafael Azcona e Francis Blanche, falado em francês e produzido por franceses. Monicelli via em Ferreri, milanês que fizera carreira na Espanha, um dos mais geniais cineastas de seu tempo. Não roteirizava as situações, ele levava os atores a vivenciá-la, razão pela qual suas obras transpareciam veracidade. "O espírito do filme é muito parecido [com o de *Amici Miei*]. Em Cannes *A Comilança* teve um acolhimento inacreditável da parte dos franceses. Eles se sentiram ofendidos. A um certo ponto, a sua loucura aparece inevitavelmente, não há o que fazer! A diferença entre os dois filmes talvez estivesse na *goliardia* do meu, que não por acaso se tornou o maior sucesso do cinema italiano. O achado de transformar em eternos adolescentes profissionais bem-sucedidos levava à extrema consequência a imaturidade de todos os protagonistas da *commedia*."⁴⁷⁹

A *goliardia*, ou será a farsa? Os desencantos, entre *Amici Miei* e *A Comilança*, se tocam de muito perto. É possível rir, por vezes, do filme de Ferreri, de modo a aproximá-lo das situações que a *commedia* esgarçou. Se a *commedia* é o aprofundamento cômico do cinema mudo, a obra de Ferreri transforma em pesadelo surreal a acidez suprarrealista da *commedia*.

Em *A Comilança*, há a mesma desfaçatez contra o tempo, este que tudo destrói. Há um gélido sarcasmo como tom, o desejo de dominar a finitude em ritmo próprio, contra a determinação da espera: é imperativo morrer pela razão escolhida. As causas objetivas para que os personagens desejem dar um fim à vida em um banquete nauseante e interminável não são explicadas. Os personagens jamais aparecem juntos para firmar o pacto, para dar a partida a seu projeto. A situação é alegórica, mais do que vivenciada, ao contrário do que a *commedia* propôs. Os personagens representam o fim de um velho mundo, o fim da civilidade, o fim de tudo. Mas, estranhamente, não estão a comentar a realidade. O cinema de Ferreri deixa de contar histórias e empenhar-se em construir balizadores documentais, embora, como neste filme, veja-se a anunciar o fim dos modos oitocentistas, da cultura erudita burguesa, despedaçada em consumismo e em apego aos objetos, à comida espetacularizada.

Um homem de televisão, interpretado por Michel Piccoli, um piloto de avião, vivido por Marcello Mastroianni, e o intelectual de Philippe Noiret recolhem-se a uma casa de campo com quilos de carnes, frutas, artifícios e instrumentos cortantes, bases da culinária excessiva que será praticada em seu interior, até que todos morram de comer. Que Mastroianni ou Tognazzi se engajassem no projeto guarda uma curiosa história de bastidor. Mastroianni, diz

⁴⁷⁹MONDADORI, 2005, p. 49.

Monicelli, era um ator a interpretar a impotência, uma moda do cinema daquele tempo. Divertia-se em inventar situações vividas com mulheres inacessíveis nas quais teria fracassado como um menino em sua primeira vez. Era um hábito combater a imagem de *latin lover*. Todas as mulheres, no set, se enamoravam dele, conta o diretor. "O problema é que só falava de comida. E tinha uma absoluta veneração pela mãe, que lhe mandava pratos *ciociari*. Uma vez, deveria festejar um aniversário com a Deneuve. Estava filmando na Itália. Pegou meio dia de permissão para deixar o set e a encontrou no voo para Paris levando como presente um prato *ciociaro*. Para a Deneuve... eu o teria mandado tomar naquele lugar, certamente!"⁴⁸⁰

Tognazzi era conhecido por seu interesse culinário, embora Monicelli não visse nele, propriamente, um talento da cozinha, antes alguém apaixonado, como Mastroianni, por comer. Era o único a conseguir ombrear-se à volúpia do francês Bernard Blier à mesa durante as filmagens de *Amici Miei*. No filme de Ferreri, Tognazzi é o cozinheiro, o mestre daquele trucidamento de perspectivas existenciais pelo consumo, enquanto Piccoli, um bailarino, termina em explosão de gases. Em Ferreri, o mundo "não interessa em sua realidade".⁴⁸¹ Ele se encontrava distante das narrativas da *commedia*. Mas lhe fornecia contornos, parâmetros e até dimensão humorística apoiada em exagero. "Partido, como todos, da longa onda neorrealista, Ferreri desembarca das primeiras experiências - graças ao encontro na Espanha com o roteirista Rafael Azcona - aos êxitos narrativos e estilísticos surreais e grotescos. De repente, para ele, abstração e realidade surgem como faces complementares."⁴⁸²

Seu modo de filmar contrastava com aquele dos diretores empenhados no cômico destruidor. O roteiro não se sobrepunha às atuações. "Filmar com Ferreri é sempre natural", contava Tognazzi, que sob sua direção jamais refazia uma sequência; se uma cena não ia bem, ele sabia onde cortar e remendar, embora dificilmente uma cena não funcionasse com ele. "Em *A comilança* improvisamos, mas nos aceitando, colaborando, não lutando, não buscando um contraste. (...) Ferreri deixou até mesmo o bolo ali, a se decompor... As coisas aconteciam como no filme, ou quase. As galinhas circulavam pela casa e se embriagavam de Armagnac... (...) Cada um de nós tinha seus compromissos, outros trabalhos nos esperavam... E assim Ferreri nos fazia morrer e nos deixava livres... Os supersticiosos tinham a impressão de

⁴⁸⁰MONDADORI, 2005, p. 153.

⁴⁸¹BRUNETTA, 2010, p. 236.

⁴⁸²BRUNETTA, 2010, p. 236-237.

morrer realmente, se sentiam mais sozinhos... Não se tratava de interpretar, mas de viver a solidão."⁴⁸³

⁴⁸³BUFFAGNI, 2006, p. 145.

6. Um corpo de mulher

Observar o comportamento dos personagens femininos na *commedia* é por vezes desesperar-se. Como os homens dentro dessas ficções, elas estão a um ponto de desfazer-se em impaciência, dor, submissão aos preceitos moralistas, com a diferença de que jamais antes, no cinema humorístico italiano, haviam sequer alcançado o palco para seu exercício existencial autônomo. Essa mulher caminha estranhamente à sombra enquanto se expõe ao sol, objeto das conquistas amorosas na praia, na rua, na estrada, em uma infinidade de não-lugares onde os homens disparam a ação. Nada parece indicar que ela exerça algo além da condição de objeto, embora tantas vezes o faça agudamente, com suas armas escondidas, à moda do que Milan Kundera, citado por Mariapia Comand, observara em *O Livro do Riso e do Esquecimento*:⁴⁸⁴

"O olhar do homem (...) se coloca friamente sobre a mulher de modo a medi-la, pesá-la, avaliá-la, escolhê-la, em outras palavras, transformando-a em objeto. (...) A mulher não é de todo desarmada contra este olhar. Se é transformada em objeto, observa o homem com o olhar de um objeto. É como se repentinamente um martelo tivesse olhos e observasse fixamente o pedreiro que se serve dele para colocar um prego. O pedreiro vê os olhos malignos do martelo, perde a segurança e golpeia o próprio dedo."

As mulheres se defendem, são poços da sabedoria pragmática contra a insegurança angustiada de seus homens, mas claramente não se podem entender protagonistas da *commedia all'italiana*. "Se, por um lado, o gênero registra a transformação dos costumes e dos papéis sexuais, como aconteceria em *Vedo Nudo* (Dino Risi, 1969), ou denunciando tabus (*Quelle strane occasioni*, Loy, Magni, Comencini, 1976), por outro, raramente os personagens femininos representam um papel fundamental. Em poucas ocasiões, sob o ponto de vista narrativo, as mulheres são os motores da ação. Frequentemente, além do mais, a narrativa feminina se reduz a representações estereotipadas. Se belas, as mulheres são estáticas; se dinâmicas, pouco atraentes, como Franca Valeri em *Il Vedovo* (Dino Risi, 1959). Por que o

⁴⁸⁴COMAND, Mariapia, *Commedia all'Italiana*, Il Castoro, Milão 2010, p. 90.

gênero - de tão modo angustiado pela metamorfose social - ignora a potencialidade de figuras tão capazes de personificar a renovação do período? Uma razão reside provavelmente na tipologia do espectador (...), predominantemente masculino: as espectadoras em verdade seriam a vanguarda daquela hemorragia de público que, já intuída nos anos 1960, se manifestará claramente no decênio sucessivo. Basta para justificar a ausência? Talvez as razões sejam mais profundas."⁴⁸⁵

Citando Kathleen Rowe em *The Unruly Woman - Gender and the Genres of Laughter*⁴⁸⁶, Comand levanta a hipótese de uma ligação entre a comédia, em geral, e os valores convencionalmente associáveis ao feminino, isto é, o antiautoritarismo, a atenção para o social, a circularidade, a necessidade de transformação e a geração de novas vidas (e nesta hipótese existiria uma correlação entre a tragédia e as conotações culturalmente ligadas ao masculino, como a defesa da autoridade e a focalização no indivíduo, a linearidade, a rigidez emotiva, social e física). Se isto é verdadeiro, raciocina Comand, podemos dizer que a representação do feminino na *commedia all'italiana* teria se dado igualmente em relação a um homem anti-heróico, débil... e "feminilizado". "O gênero seria, assim, aparentemente masculino, mas feminino em suas vísceras simbólicas."⁴⁸⁷

Eis por que então teria ocorrido em seguidos momentos da *commedia* a representação dos conflitos por meio dos homens em relação a outros homens, homens que são a representação masculina enquanto feminina, nas duplas cômicas vivenciadas por Gassman e Tognazzi ou Gassman e Sordi, ou coletivas, como as de *I Soliti Ignoti* e *Amici Miei*. Neste último caso, explicitamente, faz-se notar o componente feminilizado, libertador, do amor à troça, quando praticada por um grupo de homens. ("Como seria bom se fossem todos viados", ou: eles caminham pelo "feminino" enquanto se libertam.)

Monica Vitti, romana nascida em 1931, fora uma das mais importantes representantes da figura feminina dentro da *commedia*. Antes, contudo, exercera os dramas sobre a incomunicabilidade encenados por Michelangelo Antonioni, seu então marido, que a lançara à interpretação depois de vê-la atuar como dubladora para seus filmes. A desistência da atriz de atuar em dramas a partir dos anos 1970 provou-se uma reviravolta tantas vezes inaceitável

⁴⁸⁵ COMAND, 2010, p. 90.

⁴⁸⁶ ARRIGHI, Barbara A., org. *Understanding Inequality - The Intersection of Race/Ethnicity, Class and Gender*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham: 2001, p. 261-276. In COMAND, op. Cit., p.91.

⁴⁸⁷ COMAND, op. cit, p. 90-91.

pela crítica, e em uma ocasião ela disse a um jornalista, em Milão: "Em suma, o senhor e seus colegas são carrascos! Agrada-lhes muito a Vitti, mas vocês a querem sofredora, romântica a todo custo. Recusam-se a ver em mim uma mulher que sabe viver de maneira alegre, que sobretudo saiba rir, rir, rir!"⁴⁸⁸

Rir, como ela dizia, repetia o efeito da liberação, da abertura, ao menos, de um caminho de autonomia. "Esquecem-se de que sou antes de tudo uma atriz, e que Antonioni, que estimo muitíssimo, não poderia ter empregado todas as minhas energias na arte dramática. Entre nós, na realidade, existe uma espécie de entendimento ideal, muito raro. Todavia, existe também uma outra Vitti e esta, não nos esqueçamos, fez-se conhecer desde o teatro e o rádio por meio de papéis espirituosos. (...) Um dia disse a mim mesma: por que não mostrar na tela as duas faces de minha natureza? Antonioni obviamente compreendeu essa necessidade de evasão, absolutamente normal para uma atriz."

No cinema daqueles anos, ela diz, não se adequava ao drama nem à comédia. "Depois se disse que eu tinha um rosto que percorria os tempos, 'moderno', não belo, mas aquele que constituiria um 'tipo', enquanto na época estavam na moda as belezas extraordinárias, 'superdotadas'. Não poderia jamais ser escalada em um filme cômico, porque não era uma 'boneca' nem uma 'atriz característica', e também não servia para os filmes dramáticos, porque havia lampejos de ironia em meus olhos. Antonioni foi corajoso ao me fazer interpretar seus filmes. Física e espiritualmente, por sorte, eu me identificava com suas histórias, a ponto de me sentir segura de trabalhar com ele, isto é, de ser mesmo capaz de fazer cinema, embora somente a seu lado, enquanto prosseguia no teatro. Foi Antonioni mesmo quem, em seguida, me incentivou em fazer a primeira interpretação cinematográfica cômica, no episódio 'A Lebre e a Tartaruga', do filme *Le quattro verità*, de Alessandro Blasetti (1962)."

Ela se orgulha de ter conseguido fazer divertir o público com sua verve, exercida posteriormente em tantos longas da *commedia*. "Quando aceito um papel espirituoso, como aquele de *Le Bambole* [o filme de episódios *As Bonecas*, de 1965, no qual ela faz o papel de Giovanna em *La Minestra*, dirigida por Franco Rossi], dou vazão a minha natureza meridional. Os italianos têm estes dois polos de atração bem definidos em seu caráter: o romantismo e a alegria. Quando estou muito triste, rapidamente pratico o meu humorismo à italiana: é um modo maravilhoso de se curar."

⁴⁸⁸In VITTI, Monica. *Lasciatemi ridere!*, *Playcinema*, n. 18, de abril de 1972, p. 28 a 31.

Ela crê que, dentro da *commedia*, a comicidade masculina italiana tenha se construído sobre os defeitos do homem, especialmente aqueles interpretados por Alberto Sordi. "Os meus personagens, em vez disso, mais do que em seus defeitos, baseavam-se em sua fragilidade, sobre a conquista de uma consciência e uma sabedoria: era a *interpretação ao feminino de um problema*. A mulher exageradamente ciumenta, as irmãs feias, as amantes provocantes, as empregadas tímidas, as mulheres que esperavam os maridos atrás da porta com o pau de macarrão, essas pertenciam, me parece, ao cinema precedente."⁴⁸⁹

Em um dos filmes que protagonizou, *Amore mio aiutami*, sob a direção de Alberto Sordi (1969), e com roteiro de Sordi, Tullio Pinnelli e Rodolfo Sonego, empreendia uma situação inédita. "A protagonista era uma mulher que, antes de se dar conta de amar outro, sentia os sintomas fisicamente. Isto é, se tinha dor no braço, essa dor aparentemente injustificada indicava que sua atenção estava se dirigindo a um outro homem. Ela queria ser ajudada pelo próprio marido na solução de seu problema sentimental, e até essa era uma coisa nova a se mostrar. Ao fim, ela abandonava o marido. Era a primeira vez que uma *commedia all'italiana* terminava desse modo, ou seja, com a separação do casal. Antes, a mulher em geral poderia cometer qualquer transgressão, bastava que no final voltasse pra casa. Essa novidade na história me entusiasmou."⁴⁹⁰ Para Vitti, "a comédia muda o modo de a mulher ver a vida e as relações, ajuda na autocrítica e, queira deus, contribui para que não nos levemos a sério demais".

Segundo a apreciação de Vitti, "não surgem muitos filmes sobre mulheres". E cita Sergio Amidei, que considerava outro grande autor: "A mulher tem poucas áreas de atuação, portanto, poucas histórias". Monicelli foi o autor a empenhar-se nessa reviravolta na carreira da atriz. Ele impôs o nome de Vitti como protagonista de *La ragazza com la pistola*, em 1968, contra a vontade do produtor Gianni Hecht, absolutamente contrário a ela no filme. Ele não acreditava que uma intérprete dramática em um papel cômico pudesse levar a um sucesso de bilheteria, como ocorreu. Além disso, a atriz venceu prêmios pela atuação em San Sebastian e em outros festivais.

No filme roteirizado por Luigi Magni e Rodolfo Sonego (grande autor de personagens femininos, na opinião de Vitti), a siciliana Assunta Patané é raptada por engano por seu conterrâneo Vincenzo Maccaluso (Carlo Giuffré). Enquanto se acredita raptada, de início lhe

⁴⁸⁹PINTUS, Pietro. *Commedia All'Italiana – Parlano I protagonisti*, Roma: Gangemi Editore, 1985, p. 219.

⁴⁹⁰Ibidem, p. 218.

vem uma sensação de romântico orgulho. Depois de verificado o erro, ela se sente rejeitada, enfurece-se e parte, com uma pistola, para matar o raptor-sedutor, investida do poder que lhe dá a sociedade de "vingar" sua honra. Assunta aterrissa na Londres dos Beatles (o fotógrafo é Carlo Di Palma, o mesmo de *Blow Up*, de Antonioni, transcorrido na Londres de 1966), trabalha, enamora-se de um inglês (interpretado por Corin Redgrave, que ela descobre ser gay, portanto inadequado a um casamento que poderia reparar sua honra) e ao fim vai para a cama com o sedutor reencontrado, para então abandoná-lo naturalmente. Ela se vê fortalecida após ter descoberto sua identidade e sua independência. Ou, melhor dizendo, descobre, no final do filme, o meio certo de ser aceita, ao vislumbrar o casamento com o médico interpretado por Stanley Baker.

O longa se insere no filão do humor em torno da Sicília, uma Itália duas vezes, como a queria Pietro Germi, campo ideal para o exercício da crítica liberadora pela comédia. É uma região do país onde, despeito de toda mudança comportamental, permanecem em vigor arcaicas convenções morais. Foi necessário que o personagem saísse da Sicília, o rincão de todo o atraso, rumo à Inglaterra, inovadora dos costumes, para que pudesse, metaforicamente, retornar a uma Itália situada entre dois polos.

O tema deste filme foi, de certa forma, revisitado três anos depois, em 1971, pelo mesmo Monicelli, embalado por outras dramatizações em que a mulher passara a relativo protagonismo dentro do gênero. *La Mortadela*, de 1971, traz Sofia Loren (napolitana por excelência a ter transitado entre os dois mundos cômicos italianos, desde o imediatamente anterior à *commedia*) como uma jovem operária comunista de uma *salumeria*, Maddalena Ciarapico. Ela vai aos Estados Unidos para o matrimônio com o siciliano de esquerda Michele Bruno (Luigi Proietti), por quem se apaixonara. Por ser casado na Itália com outra mulher, contudo, Michele não pudera se unir a ela. Quando Maddalena viaja para a América, portanto, busca o assentimento para seu amor. Seu casamento pavimentaria a aceitação social.

Ela começa por ter problemas no aeroporto de Nova York, onde não a deixam desembarcar com uma gigantesca mortadela que daria a Michele, presenteada pelos colegas de trabalho (o país não permite a entrada de frios em seu território). O mote da fome, dentro do espírito cômico mudo, volta, e poderia agigantar-se, mas Monicelli lida com ele de maneira mais contida. Maddalena se dá conta de algumas estranhezas favorecidas pela América. Seu futuro marido renunciou a suas crenças políticas para adquirir um restaurante e não quer comprar a briga obstinada que ela empreende para reaver a mortadela presa no aeroporto. Um jornalista

americano, Jock Fenner (William Devane), acompanha seu caso, interessa-se por ela, e ela por ele, uma vez desiludida de Michele. A mortadela, enquanto isso, é devorada no aeroporto pelos funcionários da alfândega, em uma demonstração da voracidade que é a mola mestra das sociedades do grande capital. Ao fim do filme, Maddalena estará só, a vagar pelas ruas da América na companhia de uma amiga que conheceu no ponto de ônibus.

É uma visão avançada sobre o filme anterior, com Vitti. Para começar, há uma roteirista a abordar o assunto, favorecida pelo espírito de independência do conto *La pizza*, de Renato W. Spera. Suso Cecchi D'Amico, que atuara em *I Soliti Ignoti*, trabalha o roteiro na companhia de Leonard Melfi e Don Carlos Dunaway. Loren, a mulher das mulheres, máxima expressão da esperteza italiana à sombra, em filmes como *Pena que seja uma Canalha*, de Blasetti, agora passa o filme quase inteiramente coberta, austera, inconformada, às vezes grave, o cenho triste. É seu espírito de desilusão que quase corrige a imagem construída pela atriz em filmes a girar sobre sua malandra, esperta opulência napolitana. Ela, agora, é a *interpretação ao feminino de um problema*, como a descrição de Vitti, mas, uma novidade, estará amargamente só, alienada socialmente em terra estrangeira por deplorar a atitude dos homens. Seu problema não será resolvido.

Naquele mesmo ano, Dino Risi provou a abertura das possibilidades de humor dramático para as mulheres e chamou Vitti para um compor um painel cômico dos personagens femininos até então visitados pela *commedia*, no filme de episódios *Noi donne siamo fatte così*, de 1971 (o título engendrava um trocadilho: sua sonoridade remeteria a "Nós mulheres somos feitas assim" ou "Nós mulheres somos fadas assim").

Com roteiros do próprio Risi, Giuseppe Catalano, Luciano Vincenzoni, Ettore Scola, Rodolfo Sonego, Age e Scarpelli, Monica Vitti enfrenta doze papéis, da mulher siciliana típica, entrevistada pela tevê por ser a mãe orgulhosa de vinte filhos, a uma musicista que vive entre a orquestra e a casa, uma violinista explorada pela vida na estrada, uma jovem cabeleireira amorosamente desiludida e a freira que interpreta uma canção de duplo sentido sobre o Senhor, escandalizando o público. O tom, em direção diversa daquele de Monicelli, é o de estranheza em relação a esta mulher dividida. Não são exatamente dramas, mas, às vezes, sketches, aqueles que desenham a multiplicidade do papel feminino.

Risi investe na farsa, que alcança seu ápice, neste filme, durante a encenação anticlerical. A freira Katherine, que fala italiano com um sotaque americano, é apresentada como atração de

um festival musical por um padre de trejeitos. Katherine cantará *Et Dominus Venit* ao estilo das freiras que à época enchiam, com seus violões, os programas de tevê. O roteiro de Ettore Scola estabelece que ela se poste de pé, o hábito branco, a brandir seu instrumento em um auditório iluminado, de modo a acompanhar a melodia crescente. Ao final da canção, observada por clérigos na plateia que ora colocam as mãos entre o rosto ora engolem seco, ela pede que deus a visite no escuro: "Venha, Senhor!"

Os personagens femininos do filme, conscientes de que perderam alguma coisa com o novo mundo, expõem sua insatisfação. Mas sua feminilidade, retrato da rebeldia, arranja-se mal pelos episódios, que naturalmente jamais experimentam um final feliz. Quando ligadas ao trabalho ou levadas à arte, as mulheres do filme têm seus gritos estranhados, abafados. Submetidas à monstrosidade de regra, contudo, nunca são monstruosas, mas vítimas, anteparos e despejos de uma derrotada masculinidade. Especialmente, defendem-se na solidão.

Monica Vitti interpreta em ausência. Parece distante da realidade da cena. Faz, mais do que alegorias, representações de intimidade. Projeta uma sombra a pressentir o futuro, uma melancolia. Não muito distante de seus papéis assumidos sob a direção de Antonioni, angustia-se, encara o vazio. Ao representar, multiplica sua personalidade cômica, sua máscara translúcida. Eis por que Risi parece utilizá-la aqui: porque precisa dela, de sua angústia, de seu *pathos*, de sua negação, de modo a representar a mulher italiana distante do centro das decisões.

Fora o mesmo Dino Risi, antes, a explorar um tipo desconhecido de mulher no cinema cômico. Em *Il Vedovo* (O viúvo), Franca Valeri (nascida em Milão em 1920, mudou o nome de batismo, Alma Franca Maria Norsa, em homenagem ao poeta Paul Valéry) encarna a "maldade" contra a masculinidade rendida. Segundo Monica Vitti, apenas Valeri havia colocado extraordinariamente em cena, até aqueles anos 1970, os "defeitos" das mulheres. "Talvez tenha sido a única a fazer um monstro no feminino".⁴⁹¹ No filme de 1959, com roteiro de Rodolfo Sonego, Fabio Carpi e Dino Risi, a senhora Elvira Nardi é diminuta e magra, para os padrões "divistas", feia. Fala rápido, em tom de igualdade com os homens que diante dela se enfileiram. Decide, estabelece as regras do jogo. O rosto se transcende em uma máscara de rigidez, em sutis transformações, na tradição de Totò.

⁴⁹¹PINTUS, 1985, p. 219.

Valeri é um muro sem flores na arena cômica. Risi a utilizara com muito sucesso antes, em *Il Segno di Venere*, de 1955, fábula cruel a investigar e questionar um aspecto da feminilidade. Uma cartomante diz à protagonista Cesira que ela foi abençoada com a feminilidade, o signo de Vênus. Contudo, todos os homens que dela se aproximam (Raf Vallone, Alberto Sordi, Vittorio de Sica), dela se aproveitam, interessados nas mulheres de sua convivência, caso da prima Agnese, vivida por Sofia Loren, com quem Valeri atuaria pelo contraste de uma dupla cômica (a bela versus a feia, a voluptuosa e sagaz versus a mulher sem atributos, iludida de seu poder). "... o seu personagem tem um fundo de verdade amarga que a atriz às vezes alcança com uma notável sobriedade de meios expressivos", diz sobre Valeri um anônimo crítico à época do lançamento filme, março de 1955, em *Cinema Nuovo*.⁴⁹²

No posterior *Il Vedovo*, Elvira se impacienta com o marido, Alberto (Alberto Sordi), que, mesmo dono da veleidade do industrial, não consegue ter sucesso nos negócios que empreende. De família muito rica, ela sempre antes o ajudara, embora o desprezasse. Era, afinal, seu marido. Contudo, quando descobre que ele presenteara a amante com seu casaco de peles, passa a lhe impor toda sorte de obstáculos. Alberto mal pode acreditar quando o trem em que a mulher viajava se acidenta. E passa a agir como viúvo, sentindo-se, pela primeira vez, um patrão. Ela não morrera, contudo... Eis então que decide tramar para matá-la - e, ao cair na armadilha que preparara para ela, acaba morto.

Era um filme "metade humorístico, metade sinistro", como observara Gian Luigi Rondi em novembro de 1959, na sua crítica a *Il Tempo*⁴⁹³. Valeri não chegaria a tanto, por reconhecer na *commedia all'italiana*, ao contrário de muitos críticos, um espelho da vida comum. Sim, os filmes eram realistas, capazes de descrever as contradições do matrimônio e da família burguesa, a justiça "maleável". Em *Il Vedovo*, ela via a contraposição entre Milão e Roma, entre seu personagem, de uma sólida e pragmática industrial milanesa, e seu cônjuge romano, um patife. E entendia a *commedia* como um cinema de roteiristas, aberto, contudo, às possibilidades da atuação improvisada. Sem atores como Gassman, Tognazzi, Sordi ou Nino Manfredi, ela crê, o mesmo cinema teria ocorrido, feito por outros italianos do período, a quem, como a ela, sempre se concedeu a abertura à improvisação. Na entrevista que concedeu dentro do livro *Commedia all'italiana - Parlano i protagonisti*, o autor Pietro Pintus não lhe pergunta sobre as dificuldades do personagem feminino cômico. Por sua rigidez e típico

⁴⁹²MAZZETTI, s/d, p. 37.

⁴⁹³MAZZETTI, s/d, p. 49.

físico, Valeri nega no cinema a fragilidade atribuída então à mulher. E veste a fantasia masculina do poder, perdido pelos homens da *commedia*.

Em direção contrária, Mariangela Melato, estrela de *Caro Michele*, dirigida por Mario Monicelli (1976), reforça a mulher à procura, alienada de seu ambiente, de intimidade potente e expressiva. É como se, tendo incorporado Vitti, Melato a exagerasse ou concretizasse. "Nos anos 1970, a personalidade, o temperamento de atriz mais notável é o de Mariangela Melato, que graças a sua extroversão e ao domínio do ofício, à ironia e à forte carga interior, consegue encenar, sob a máscara da vulgaridade dos novos-ricos, a necessidade de doçura e ternura e pode passar da comédia à farsa (*La presidentessa*, Luciano Salce, 1977) ao filme dramático ou grotesco à fábula musical-sentimental de *Aiutami a sognare* (Pupi Avati, 1981)."⁴⁹⁴

Caro Michele é uma adaptação do romance homônimo de Natalia Ginzburg, que em 1973 toca no delicado tema do terrorismo. Aos 23 anos, o personagem Michele surge por meio das cartas que lhe escrevem a mãe, a irmã e uma jovem, sua amiga, entre 1970 e 1971. Sua relação com os familiares é entremeada de problemas, e ele responde às cartas de maneira fugaz. Michele não está representado no filme, mas sua história. O jovem precisa lutar contra a família burguesa, que não o quer militante nos eventos que se seguiram a 1968. Ele migra a Londres e lá participa dos eventos que transformarão os costumes. No filme, desde a capital inglesa, ele escreve cartas a seus familiares, ao amigo Osvaldo e à jovem mãe Mara (Melato), cujo filho pode ser dele. A mãe de Michele, Adriana (Delphine Seyrig), separada do marido, vive junto às filhas em uma casa no entorno de Roma. Ao se comunicar por carta, procura recuperar uma relação com o filho. O pai de Michele é um pintor em crise.

Mara irrompe no mundo de familiares e amigos do jovem com sua extravagância, identificada ao modo hippie, sua atrapalhão, deslocamento, vontade de exhibir-se e ao filho. Ela não agrada à família e, após a morte de Michele, decide percorrer a Itália com o bebê, de táxi. Na sequência final, aparece a empurrar o carro de seu bebê sozinha, a pé, pela estrada que insinua um longo caminho à frente.

Melato conta que Monicelli não a orientara de modo específico em nenhuma sequência, nem mesmo as mais complicadas. Era seu estilo: procurava os atores adequados à situação e, ao contrário do que ocorria com Luchino Visconti, deixava-os livres para interpretar. Melato conta que Monicelli apenas lhe pedira sobriedade, mas que ela não resistiria a sugerir, em uma

⁴⁹⁴BRUNETTA, 2003, p. 303.

sequência à mesa, uma provocação cômica. Enquanto conversava com o namorado, Melato cuspiu em um prato as sementes de sua salada de frutas. O diretor teria pedido que se contivesse, seu papel não deveria ser engraçado (era uma mulher desesperada). Se fosse para cuspir, que cuspiasse apenas três ou quatro caroços. E assim ela o fez.⁴⁹⁵

Monicelli, contudo, declarou a seu entrevistador Sebastiano Mondadori que considerava o filme uma comédia. "A própria Ginzburg havia escrito uma comédia. A verdadeira dificuldade consistia em dar continuidade narrativa a um romance quase inteiramente epistolar. E neste sentido [os roteiristas] Suso [Cecchi d'Amico] e [Tonino] Guerra fizeram um trabalho magistral, do qual preferi estar distante, porque aquele não era meu mundo. Pelo menos aquele da alta burguesia judaica, cuja civilidade se encontrava decadente, e do qual eu sabia pouco. Lendo o livro, fiquei fascinado por esse esfacelamento visto pelo ângulo das mulheres. Não comentei o filme com a Ginzburg, que se manteve à parte. Quando viu o filme, disse tê-lo apreciado."⁴⁹⁶

Caro Michele privilegia o ponto de vista de Mara, embora o livro fale por muitas vozes. Monicelli dá a entender que Melato, ela própria, tomou o filme para si, de modo a tornar Mara grandiosa, espalhando-se com rumor pela encenação. Ele não conseguia controlá-la no set. Mas talvez isto significasse a leitura da atriz para um desejo do criador. Monicelli entendera na expressão feminista daqueles anos uma barulhenta esperança que não se concretizou por completo: "1968 [...] revelou-se uma parcial desilusão. Serviu somente para dar liberdade sexual às mulheres: um belo passo, mas poderia ter sido feito muito mais. Pensei que significasse o início de um processo de mudança, que uma vez liberadas da opressão familiar, as mulheres haveriam de difundir no mundo suas ideias. Em lugar disso, na primeira eleição, não estavam lá. Tudo como antes".⁴⁹⁷

Ao encenar o deslocamento, a atriz milanesa nascida em 1941 alcançava rapidamente o tom da exasperação, da ambiguidade, a explosiva comicidade, como deixara entrever no filme em que atuara ao lado de Giancarlo Giannini *Por um destino insólito* (*Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*, 1974). A diretora Lina Wertmüller, também autora do roteiro, construía um perfil clássico para sua atriz: uma burguesa que, a despeito da

⁴⁹⁵Em depoimento de Mariangela Melato no DVD *Caro Michele - Un film di Mario Monicelli*, Medusa Film, 2011.

⁴⁹⁶MONDADORI, 2005, p. 210.

⁴⁹⁷Ibidem, p. 211.

pernóstica superfluidade, exercia o poder de entrega para o rude barqueiro representado por Giannini, quando os dois se viam solitários em ilha deserta. Sob muitos aspectos, ao trabalhar com Lina, que explorara, ao contrário de Monicelli, sua sensualidade (embora o diretor, em tantas ocasiões fixado em seu rosto, tivesse ampliado suas mudanças de intensidade emocional pelo jogo fisionômico), Melato parecia adequada ao tom da *commedia*. E se via sua representante, a preferir as narrativas em que a representação da realidade era um ponto de partida.

"Pertença, com Giancarlo Giannini, à segunda geração da *commedia all'italiana*", como diz. Para ela, integrava-se ao gênero todo o cinema de Monicelli, Risi ou Scola "em que se buscasse também fazer rir com uma grande aderência à realidade". Wertmüller, para ela, não se alinhava ao gênero, embora, em seus filmes, ecoasse o mesmo entendimento. Segundo Melato, tratava-se de um cinema "um pouco mais complexo, rico de situações, também porque de autora".⁴⁹⁸

Para Wertmüller, a *commedia* é um gênero sem fim. "Jamais acabou, é eterno. Nasceu com Roma e nunca terminará. Como se pode pensar que tenha esteja conclusa sua história? É uma história que prossegue com a humanidade: é a sua representação em chave irônica, ou grotesca, ou cômica. (...) A mim parece que conviva com a vida do homem, portanto terminará com o fim do homem."⁴⁹⁹ Ela acreditava que seus filmes tocavam no grotesco, muitas vezes, na ironia. "Raramente são comédias, mas às vezes são. Não sou um daqueles autores que facilmente se colocam no arco da *commedia all'italiana*, sou um pouco diferente, uma outsider."

Uma mulher diretora, aproximada ao arco da *commedia*, movida por sentimentos. Seus personagens, diz, nascem "da indignação, de uma espécie de raiva que me acomete, me atinge, me perturba e me comove. Disso nasce uma história que julgo valer a pena ser contada. O problema é este: vale a pena que esta história seja contada, hoje? Visto que sou bastante visceral e passional, experimento uma espécie de envolvimento amoroso por aquilo que me indignou e isso me leva depois a expressá-lo."⁵⁰⁰ Para Gian Piero Brunetta, Wertmüller ignora os semitons, não conhece os "silêncios habitados". Seu cinema é agressivo, urrado, de golpes baixos, sem deixar um campo para o espectador. De personalidade eclética,

⁴⁹⁸PINTUS, 1985, p. 144.

⁴⁹⁹Ibidem, p. 223.

⁵⁰⁰Ibidem, p. 223.

passaria da comédia ao filme dramático, "dotada de uma energia transbordante, frequentemente de difícil controle"⁵⁰¹ (18) também pela apreciação intelectual. Seu grotesco, contudo, aproxima-se de uma fase da *commedia* que é a final.

Stefania Sandrelli, por seu lado, esteve com o gênero desde sua fulgurante aparição nos anos 1960. Pietro Germi a revelara como protagonista de modo a ressaltar o corpo em cena, segundo uma apreciação de Aldo Puglisi, que atuou em *Seduzida e Abandonada*, em 1964. "O corpo em cena é uma fonte de significados, uma capacidade de atração, de comunicação, expressão violenta. Não forte, violento, o modo como Germi põe em cena os rostos, a gestualidade, a mímica, os retratos fisionômicos, os contrastes de luz."⁵⁰²

Nascida em Viareggio, Toscana, em 1946, Sandrelli apoiou-se no diretor e, a seu estilo, moldou a atuação em suas indicações. "Germi era um homem de ideias claras. Um homem de muitas dúvidas, mas as poucas ideias que tinha eram graníticas, claríssimas, e era maravilhoso entregar-se a um diretor assim. Para um ator é maravilhoso porque... é sentir-se como uma rainha, sentir-se voando, usando um vestido maravilhoso. Mesmo sendo Cinderela, é sentir-se uma princesa."

A beleza, um senso comum em se tratando de seu cinema, conforme expressara o roteirista Furio Scarpelli⁵⁰³: "Os filmes de Germi são os mais belos entre todos os que roteirizamos. (...) Os roteiristas falavam, falavam, e de repente ele dizia: 'Sim, está certo'. E então perguntávamos: 'É isto o que escolheu?' E ele: 'Sim, sim, precisamente isto'. A escolha é a criatividade."

A decadência moral pela ampliação física. Sandrelli conta que, em *Seduzida e Abandonada*, Germi a fez exagerar realmente. "Foi a maneira encontrada para que eu me conscientizasse mais de minha interpretação, da exigência do filme. Devia ser como um filme de Chaplin, um filme mudo. Me disse: já viu um filme mudo? E me fez assistir ao trecho de um filme mudo. Para que eu entendesse a expressividade do que deveria fazer. Primeiro, no teste, deveria demonstrar que odiava [o personagem vivido por Aldo Puglisi], depois, não, que o amava."⁵⁰⁴

⁵⁰¹BRUNETTA, 2003, p. 252.

⁵⁰²GERMI, Pietro. *Seduzida e Abandonada*, DVD Versátil, 2012.

⁵⁰³In Idem, *un Idealista senza Illusioni*, de Sebastian Montresor, <http://www.youtube.com/watch?v=iLu7vnmTmrk&feature>.

⁵⁰⁴Idem. *Seduzida e Abandonada*, DVD Versátil, 2012.

Ela busca a atuação na medida das exigências do diretor. Um imenso arco interpretativo para encenar as armadilhas do boom. "(...) lançada como protagonista por Germi em *Divórcio à italiana*, é uma atriz capaz de um crescimento constante no tempo, um dos talentos femininos mais maleáveis e que mais contribuiu para contar o sentido do percurso feminino na sociedade italiana do pós-guerra, a dramaticidade da sua luta por transformar-se de objeto a sujeito, a generosidade e capacidade de mergulhar-se, não obstante as decepções em sempre novas aventuras sentimentais (principalmente em *Io la conosco bene*, *C'eravamo tanto amati*, *La famiglia*). Dotada de ironia e autoironia em medida superior (...)".⁵⁰⁵

Em *Io la conosco bene* (*Conheço bem essa moça*, de Antonio Pietrangeli, 1965), seu personagem Adriana Astarelli provava uma sequência de situações, sob o sol, no cinema, pela rua à noite, diante da arena do pugilista, durante a festa do produtor de cinema ou na cama do escritor, que resultam em seu recolhimento reflexivo, sua contenção, retração, vivenciada sem escândalo. Não era a mulher italiana a que o cinema acostumara o espectador. Nem mãe, nem filha, nem sogra, nem irmã. Nenhuma palavra gritada. A bem da verdade, quase palavra nenhuma dita.

À margem do rio Tibre, vestida para a moda, Adriana Astarelli consome-se enquanto ouve discos em sua vitrola portátil. As lágrimas borram a maquiagem dos olhos, transformando seu rosto em máscara patética. O filme compõe-se da via-crúcis de humilhações, provas malsucedidas e enganos sofridos pela rara protagonista feminina do cinema italiano. Sem estudo ou cultura, funcionária de um salão de beleza, Adriana vive do sonho vago de se tornar uma estrela na grande tela. Em uma ocasião, seu corpo e seus gestos são filmados por uma equipe de cinejornal, o que a faz imaginar, a partir dele, um início de carreira. Mas a filmagem fora armadilha para uma encenação. As respostas às perguntas do entrevistador e a filmagem do detalhe de sua meia de náilon com um quase imperceptível furo na altura do calcanhar viram motivo para um grande deboche na montagem final, a que ela própria assiste, durante a projeção na sala de cinema.

Pelo filme, os contrastes e exageros são dosados de modo a ecoar os silêncios. A fotografia em preto e branco nítida e precisa de Armando Nannuzzi investe nos reflexos. Eles ampliam os contextos nas situações de diálogos e de solidão do personagem. Inculta, Adriana é só coração. Busca, nos homens, a completude que naturalmente se veem incapazes, ou

⁵⁰⁵BRUNETTA, 2003, p. 303.

desinteressados, de lhe fornecer. O cúmulo da mulher-objeto intui e atesta sua objetificação. Seu vizinho, uma criança que dela parece enamorado, um pugilista inculto, com quem reparte alguns momentos de lazer, e um mecânico na garagem de seu prédio restam-lhe como apoio emotivo. Os personagens masculinos, como os de Ugo Tognazzi (um aproveitador falido, que precisa do sinal verde do homem de cinema interpretado por Enrico Salerno, e por isso se exhibe para ele sobre uma mesa de centro, de forma a pular ao ritmo crescente de um trem) ou de Nino Manfredi, empresário de Adriana, são os perdedores de sempre, agentes da monstruosidade.

Junto a Ruggero Maccari e Ettore Scola, Antonio Pietrangeli escrevera o filme de modo a protagonizar a mulher. Era, contudo, um personagem denso enquanto distante, de uma apreensão quase niilista do mundo, diferente daquele que Sandra Milo interpretara no longa anterior do diretor, *La Visita*, de 1963. Neste filme, Pina, uma mulher de 36 anos, de adornos contornados pelo grotesco, sua casa construída como aquelas de bonecas, dava a se conhecer por seu correspondente epistolar durante uma visita de 24 horas, que se sucederia ao casamento. Estimulado pelo vinho, o vendedor de livros Adolf (François Périer), caricaturizado como um tímido de óculos, revelava-se o mais profundo cafajeste em uma série de situações nas quais até mesmo maltratava um animal de estimação de Pina e cortejava uma menor. Pela caricaturização, não chegava ao humor, mas ao patético,.

O gênero tinha um mandamento, segundo declarara Ettore Scola ao crítico Bruno Torri⁵⁰⁶: "... o primeiro objetivo a que se propunham os diretores e roteiristas da *commedia all'italiana* era fazer o público rir". Contudo, em filmes como os de Pietrangeli - feitos a partir de idênticos roteiristas, a explorar as performances exasperantes dos atores do gênero e a encenar a morte contra os finais felizes -, esta razão de ser se dissipava. Era o mesmo mundo a ser explorado, a sociedade em desmanche do *boom*, mas, aqui, sobressaía a crítica sem o efeito da risada. Contudo, uma crítica ainda feita pela expressão caricatural, fundamento da *commedia*.

"Pietrangeli é um autor moderno, eu diria. Ele compreendeu nas mulheres figuras em grande evolução. Era interessado em analisar as evoluções da sociedade italiana através das novas trajetórias femininas"⁵⁰⁷. Scola disse: "No cinema italiano, a mulher, até Pietrangeli, era uma protagonista... Não uma protagonista... Um personagem de fundo, uma mãe, uma irmã. Não

⁵⁰⁶Em entrevista para esta autora, por email, em 05 de abril de 2014.

⁵⁰⁷Em entrevista concedida por email por Mariapia Comand em 9 de março de 2016.

havia um filme sobre os problemas da mulher".⁵⁰⁸ Diz Stefania Sandrelli, em entrevista para o dvd comemorativo, que "talvez porque se tratasse de um filme com protagonista feminina, coisa rara ainda hoje, fosse entendido como *commedia all'italiana*. Mas era algo mais". Adriana, ela crê, tinha a grande responsabilidade de representar a mulher do país para além de seu pertencimento familiar.

Sandrelli apreciava que Pietrangeli tivesse sabido olhar para a fragilidade humana durante o percurso humilhante a que submetia o personagem, algo assemelhado, em sua compleição magra e roupas exuberantes, à Holly Gollightly de Audrey Hepburn em *Bonequinha de Luxo*, de Blake Edwards (1961). "Adriana estava dentro de mim, era eu mesma. Um personagem patético. Sempre gostei de personagens patéticos ou com um leve odor de patético. São vizinhos a mim, e eu me aproximo deles para lhes dar força e coragem", como diz Sandrelli.⁵⁰⁹

O primeiro longa-metragem centrado na mulher italiana a desvinculava de suas relações familiares. Para tornar sua autonomia verossímil, o roteiro a inseria em um universo extra-familiar, o submundo das artes, dos agentes mal intencionados, dos produtores que lhe propunham programas sexuais, das festas sem fim. A mulher independente não poderia levar uma vida respeitável enquanto liberada sexualmente, ou nem mesmo poderia prosseguir vivendo, um destino que a obra tornaria natural, verossímil, realista. Ao final do filme, embriagada, Adriana dança twist com um personagem negro, com quem passeará de carro até um parque de diversões, enquanto o dia nasce. Volta para casa, séria, em seu Cinquecento. Passa pela garagem rumo ao apartamento sem cumprimentar o jovem funcionário que cuida de seu carro e se preocupa com ela. De manhã, suicida-se ao se jogar da janela.

Durante a narrativa, Sandrelli muito se dedica a observar, a sorver a ação dos homens expansivos. Fala pouco, mas expressa fisicamente o incômodo íntimo através de seu rosto de "animal de cinema", como o classifica o diretor-assistente de Pietrangeli, Lucio Trentini. "Eu era Adriana, mas era Sandrelli aplaudindo a sequência em que Tognazzi se exhibe, potente, patético."⁵¹⁰ Em outra sequência, igualmente torcerá por outro personagem, seu amigo que luta no ringue. Durante a filmagem, conta a atriz, muitas vezes se sentiu tão à vontade no

⁵⁰⁸Em entrevista para o DVD *Io La Conoscevo Bene - Versione Restaurata*, Titanus-Mustang Entertainment, 2015.

⁵⁰⁹Em entrevista para o DVD *Io La Conoscevo Bene - Versione Restaurata*, Titanus-Mustang Entertainment, 2015.

⁵¹⁰Ibidem.

papel que se viu como a "dona da casa" ao lado de Pietrangeli, a receber os convidados da festa.

Ela interpretava reativamente em *C'eravamo tanto amati* (*Nós que nos amávamos tanto*, de Ettore Scola, 1974). O filme era um percurso pela história italiana desde a ação partigiana até a transformação daqueles contrários ao sistema em partícipes, como ocorrera ao industrial Gianni (Vittorio Gassman). No passado, Gianni, um advogado pobre e pleno de ideais, fora apaixonado pela candidata a atriz Luciana (Sandrelli), a ponto de "roubá-la" do melhor amigo, Antonio (Nino Manfredi), um enfermeiro de grande coração, com militância trabalhista. Gianni vai até o hospital onde Antonio trabalha para informá-lo que ele e Luciana se amam. Antonio mal acredita, cai em um leito e coloca em si mesmo, entre patético e cômico, um respirador. Por que Luciana, a namorada de Antonio, permanece à espera, lá fora, e não explica ela mesma a situação? Era ela a namorada de Antonio, afinal. À moda das duplas cômicas nos filmes da commedia em torno da guerra, Gassman sempre parece mais ligado ao parceiro de combate (Gianni e Antonio pertenceram à resistência) que qualquer figura feminina em torno.

Gianni, contudo, se apartaria de Luciana ao se casar com Elide (Giovanna Ralli), filha de um empresário sem escrúpulos, o pantagruélico Romolo Catenacci (Aldo Fabrizi), tornado seu patrão. Catenacci é içado à casa sobre cadeira de rodas ao fim do filme, depois de alguns banquetes de aniversário nos quais o alimento para seus convivas vem até mesmo servido por cima, por meio de um pequeno guindaste. Enquanto ele se estufa, sua filha parece desfazer-se em dietas cada vez mais rígidas de carboidrato, a ponto de um de seus pratos trazer apenas duas cenouras. Elide, que consome a literatura florescente em torno da espiritualidade, tem uma paixão pela obra de Antonioni, que parece compreender por uma via pessoal. O filme *Eclipse* (que fora citado jocosamente em *Il Sorpasso*) ressurgiu como uma inspiração para ela, em uma aparente sugestão de Scola de que o consumismo, então, avançava por narrativas em torno da incomunicabilidade, até mesmo as mais sofisticadas, como aquelas promovidas pelo diretor. O espírito dominante devorava tudo, e literalmente desvitalizava a cultura, o experimento, a insurreição.

C'eravamo tanto amati é um filme múltiplo, a evocar durante uma sequência teatral, transcorrida em um cemitério de automóveis, a paixão por carros intensificada pelo *boom*.

Dedicado a Vittorio de Sica, com roteiro de Scola, Age e Scarpelli, tríade de escritores centrais da *commedia*, o filme refere-se ao clássico *Ladrões de bicicletas*, paixão do militante obcecado pela complexidade (ao ponto do humorismo) Nicola Palumbo (Stefano Sata Flores). Originalmente, em uma versão inicial do roteiro, Palumbo teria sido o personagem central do filme, a investigar o declínio neorrealista de De Sica nos anos 1950. Mas Scola desistiu a certa altura de se centrar apenas nele, de modo a ampliar o panorama narrado.

Palumbo perde o emprego ao discutir a grandeza do filme de De Sica e deixa igualmente de ganhar fabulosa quantia ao encarar, contra a vontade de sua esposa, a fase final de uma competição de tevê nos moldes de *Para ou Continua*. Nesta fase do programa, que faz perguntas aleatórias aos candidatos sobre seu assunto de pesquisa, acumula-se um grande prêmio em dinheiro. Se ele decidir não responder à última pergunta, levará para casa a quantia acumulada nos programas anteriores; se responder e acertar, o valor da premiação dobrará, mas ele perderá o que acumulou. E ele perde porque responde de forma rocambolesca a uma questão simples, ultrapassando o tempo máximo concedido à resposta. Uma situação que a realidade jamais provou acontecer, mas cuja hipótese não seria de todo impossível de se verificar. O que faria um intelectual engajado e verboso diante de uma pergunta a ele dirigida, envolvendo seu principal filme de estudo? Provavelmente se enrolaria em medida quase idêntica.

Sandrelli volta à condição de quem trabalha reativamente, em contraponto a esse quadro exagerado, caricatural. Tanto seu personagem quanto o de Elide estão à sombra, embora as duas sejam as responsáveis por manter a integridade diante de seus homens, que ora ditam, ora maldizem o curso da história. Scola repete um efeito de *Io La Conoscevo Bene*, transpondo-o à grotesca farsa. Agora, o rosto sobre o qual cai a lágrima de Sandrelli, borrada pela maquiagem, é multiplicado em três versões de uma tira de fotos 3 por 4, que ela deixa em uma cabine, a sinalizar sua tristeza. As imagens são borradas, grotescas, nem fazem rir, nem chorar.

Elide, em especial, exerce o engano com ternura "feminina", em tom obediente, baixo, pleno de delicadeza. Ela estuda a obra de Antonioni como quem busca ajuda afetiva em um manual. Parece não entender o que está em jogo no filme, como na vida. "É curiosa essa expectativa tão íntima em relação à voz fria da modernidade, essa esperança de substituir o analfabetismo

afetivo pela alfabetização técnico-midiática".⁵¹¹ Enquanto seu corpo longilíneo sofre, a frígida Elide (a perguntar a Gianni, na cama, o que é orgasmo) usa um penoso aparelho ortodôntico à hora de dormir, que dificulta ainda mais sua proximidade com o marido.

À Luciana de Sandrelli, contudo, cabe a irônica, injustificada felicidade, especialmente depois que ela decide viver para sempre ao lado do solidário Antonio, tendo desistido do sonho de ser atriz e se tornado mãe, a acampar, na frente da escola, por uma vaga para os de seu filho e os de outras mães da comunidade. "Mas que felicidade é esta?", pergunta-se o crítico Enzo Siciliano. "Claro, é a felicidade essencial de uma existência experimentada na sua porção possível de verdade, a felicidade que toca - e não é que toque sempre - a quem reconhece, mesmo sofrendo, que a existência é aquilo que é, um seco estar vivo, onde qualquer adjetivo se vê fulminado."⁵¹²

A Mario Monicelli, mais que a todos os outros dentro da *commedia*, cabe encaminhar sem hesitação o campo do protagonismo político e moral da mulher. Ele o reivindica, mais consciente a cada filme desde que em *Totò e Carolina* (1955) encenou, sob os protestos da censura, a história de uma jovem que engravidara sem se casar, confundida por Totò com uma meliante. Quase vinte anos depois, em 1974, *Romanzo popolare* (Romance popular) é seu filme acerbo contra a vilania dos monstros sociais masculinos, "feminilizados" ou fragilizados, segundo Mariapia Comand os vê. Vincenzina Rotunno (Ornella Muti) é afilhada de batismo do operário milanês Giulio Blasetti (Ugo Tognazzi), o que não a impede de, ao completar 17 anos, ver-se enamorada dele. Os dois se casam e têm um filho. Parece-se com um casamento equilibrado até que a diferença de idade o torna desconfiado de que ela o trai.

Um jovem policial do sul, Giovanni Pizzullo (Michele Placido), é ferido por um objeto durante uma manifestação de que participa Blasetti, líder trabalhista. O policial vai a sua casa pedir reparação e os operários o repelem, troçam dele. Mas, um dia, o veem no bar frequentado pelos fãs do futebol do Milan, enternecem-se (onde já se viu um meridional torcer por um time do norte?) e o integram à comunidade. Pizzullo conhece Vincenzina e se interessa por ela. De início ela o repele, depois cede, enquanto Blasetti está em viagem para um funeral. Na volta, ele desconfia de alguma coisa, não quer crer nos seus olhos, e um excelente jogo cômico se faz das suas apreensões. Entre os de seu grupo, afinal, é tido por moderno e avançado, um homem dos "anos 1970"... No início do filme, sofre um

⁵¹¹COMAND, 2010, p. 133.

⁵¹²COMAND, 2010, p. 133.

procedimento estético para rejuvenescer o rosto, mas a mulher não se dá conta da mudança. Sua máscara, essa que se cola a Tognazzi com rigidez, não se move.

Finalmente, contudo, cede aos sinais, e Vincenzina confessa que o traiu. Chorosa, contudo, quer continuar com o marido, que diz amar. Ele também a ama, decide permanecer com ela apesar de machucado pela traição, até porque não conseguiria agir de modo diferente, mas um dia recebe uma carta anônima. Seu conteúdo é claro: ele é um chifrudo, e todo o bairro sabe disso. Blasetti imagina-se de fato ridicularizado e se enfurece, a ponto da loucura (novamente cômica): manda-a para fora de casa com o filho. Ela vai a Michele, aos poucos revelado o insidioso autor da carta. Blasetti os procura em casa, quer a mulher de volta. Os dois homens brigam, julgam-se seus donos. Ela se dá conta da revoltante disputa e deixa a casa pelo banheiro, enquanto eles brigam em torno de um delirante direito de propriedade sobre ela. Anos depois, sozinha, Vincenzina aparece como operária em uma fábrica, a cuidar do filho e do próprio destino.

Nada sobra nem se deixa a um plano de ambiguidade neste filme roteirizado com a precisão imagética usual por Age e Scarpelli, com a contribuição do próprio Monicelli e dos diálogos de Enzo Jannaci e Beppe Viola. É um filme de Monicelli por excelência: se uma verdade precisa ser dita, ele a dirá diretamente, sem florear os contornos, sem buscar a iluminação densa, com raros closes, jamais adepto do jogo infindo de planos e contraplanos que a televisão absorverá. Os homens surgirão de todo ridículos em seu patriarcalismo infantil, e a mulher sensual de Muti, que começa a despontar para o cinema pela *commedia*, suporta uma interpretação de variados tons, do recato à submissão, à volúpia, à ousadia, à fortaleza, de menina a mulher.

Entre tantas outras menções à mulher que se liberta em seus filmes, Monicelli fará de *Speriamo che sia femmina* (*Tomara que seja mulher*, 1986) um espetáculo de acidez cômica, narrado com suavidade e ritmo, depois da ocorrência de tantos outros filmes que pareceram anunciar o fim da *commedia*, como *Un Borghese Piccolo Piccolo*, do próprio Monicelli, quase dez anos antes, em 1977, ou o reflexivo *La Terrazza*, de Scola, de 1980.

Pena que os homens continuem sendo uns canalhas... Lideradas pela matriarca Elena (Liv Ullmann), as mulheres vivem ao feminino em um casarão da Toscana. Separada do conde Leonardo (Philippe Noiret), Elena mora com a filha menor, Malvina (Lucrezia Lante Della Rovere). A servi-la, vive no casarão a empregada Fosca (Athina Cenci), com a filha Imma

(Simona Cera). Martina (Francesca Calò) é filha da irmã de Elena, Claudia (Catherine Deneuve), uma atriz de tevê que vive na cidade, namorada de um sujeito sem freios para as mulheres. O único homem a habitar a casa é o velho tio Gugo (Bernard Blier), um desmemoriado, que pede almoço a Fosca logo depois de almoçar, constroi um telefone de lata para se comunicar com os outros e adora tocar as buzinas dos automóveis.

Ligado à propriedade está Nardoni (Giuliano Gemma), o administrador da fazenda, que mantém um relacionamento amoroso com Elena. Leonardo vive em Roma com Lolli (Stefania Sandrelli), mas não consegue se distanciar do sustento afetivo e econômico da ex-mulher. Leonardo tem planos de construir um empreendimento em parte da fazenda, acumula dívidas e aguarda um investidor, mas Elena não crê em seus planos. Tio Gugo adora tocar a buzina do conde decaído, e um dia eles deixam a propriedade para um breve giro de automóvel. Um acidente banal acontece inesperadamente, Leonardo morre e tio Gugo não parece entender o que houve. Sem se lembrar de que estivera com Leonardo, retorna a casa. Todos procuram pelo conde, até descobri-lo morto e participar do funeral.

Lolli vai à fazenda cobrar uma dívida que pagou para Leonardo, Elena vê-se sem dinheiro e decide vender a casa. Desconfia de outros interesses de Nardoni em relação a ela, que agora está falida, e o dispensa. Elena levará tio Gugo ao asilo, e ele de início parecerá envolvido com uma velha que tricota. Mas, logo, fugirá do asilo. Única figura masculina que as mulheres aceitam em seu convívio, ele não está preocupado em exercer a masculinidade, nem mesmo sabe quem é, e o filme não dá a conhecer sua história. Claudia, rendida pela cidade que não a acolhe, fica pela casa de campo. Franca reaparece repentinamente, grávida do namorado, e Elena desiste de vender a casa, retornada a sua condição de mantenedora. "Tomara que seja menina" é a esperança de todos em relação ao sexo do bebê de Franca.

Roteirizado por Tullio Pinelli, Suso Cecchi d'Amico, Leo Bevenuti, Piero De Bernardi e Monicelli, o filme é dirigido com "um toque de classe e um estado de graça verdadeiramente raros", como diz Saulo Borelli no *L'Unità* de 8 de fevereiro de 1986. O crítico vê na obra um caso exemplar e apaixonado de visão de mundo transmitida segundo os olhos femininos. Um equilíbrio difícil de ser obtido, uma vez que as histórias são multiplicadas em muitas

ocorrências e relações. "Muitos entendem Monicelli um dos pais nobres da *commedia all'italiana* (...) Ele é também um sábio, agudo indagador do Planeta Mulher".⁵¹³

Ou, como diz Monicelli, a encerrar o assunto: "Se as mulheres acabam vencedoras [no filme], o resultado de sua vitória é que permaneçam sozinhas."⁵¹⁴

⁵¹³DELVINO, 2007, p. 127.

⁵¹⁴MONDADORI, 2005, p. 237.

PALAVRAS CONCLUSIVAS

A *commedia all'italiana* resume-se: um poema de amor e raiva

"Até para se divertirem os italianos preferem o sério; têm necessidade de lágrimas e tragédia. No palco ou escrevendo, tudo se encaminha rapidamente para o dramático, ou até para o trágico e, pelo menos, sempre para o sentimental. Todos os atores italianos, mesmo os cômicos, têm constantemente um soluço na voz".⁵¹⁵

Quem escreve isto é Jean Nuevecelle, autor de um espirituoso estudo no qual investiga o humor italiano a partir de suas raízes comportamentais e cinematográficas. "Será que os longos anos de ditadura fizeram os italianos desaprender o sorrir de seus governantes?", pergunta-se Pierre Daninos. É preciso, de qualquer modo, entender sua fanfarronice para alcançar suas desventuras. "Quanto mais descemos para o sul, na Itália, mais os habitantes são tristes. Ao contrário do que pensam os outros povos, o italiano é sombrio e melancólico."⁵¹⁶

Os franceses foram parceiros constantes da *commedia*, à moda de Bernard Blier, o ator de *Amici Miei* e de *Speriamo che sia Femmina* cuja pegada característica é traduzida pelo obstinado alheamento do presente, a negação do princípio de realidade e a hilariante demência. "Blier era simplesmente extraordinário", dizia Monicelli. "Ele gostava de trabalhar com os italianos. Dizia que estavam dez anos atrás dos franceses. Mas que em dez anos teríamos nos transformado em imbecis como eles."⁵¹⁷

Estes são os italianos. Isto ou mais. Revelam-se pelo soluço, pela interrupção, mais do que pela palavra. "Por paradoxal que possa parecer, em um país reputado como falador, a arte da conversação quase não é cultivada. O diálogo torna-se rapidamente monólogo, e o recomeçar

— NEUVECELLE, Jean. ...*Os Italianos*. In DANINOS, Pierre (org.) *A volta ao mundo do riso*. Bertrand, Lisboa: ⁵¹⁵1953, p. 98-99.

⁵¹⁶Ibidem, p. 97.

⁵¹⁷MONDADORI, 2005, p. 167.

torna-se difícil."⁵¹⁸ O italiano raspa o chão da história. Tudo nele tem de ser concreto como o ar.

"Esta língua tão cômoda e tão evocadora é explorada maravilhosamente naquele domínio onde esse espírito mais brilha e onde tem gerado todas as suas obras-primas: o realismo. Um realismo ao mesmo tempo poético, irônico e tragicômico, onde o espírito italiano, tanto na literatura quanto no cinema, tem atingido toda a sua altura. (...) Quando se resolvem a ser realistas, no cinema ou na literatura, os italianos praticam a autocrítica com tanta precisão como ironia, e se, além de tudo, eles mesmos se comovem, isto não prejudica ninguém. Toda a gente ri, e toda a gente chora. Esta é a lei desta terra, onde o sorriso parece esmagado entre estes dois extremos."⁵¹⁹

A *commedia*, então, apenas teria se especializado em narrar uma característica que se prolongava, como crê Monicelli: "... a natureza do italiano permaneceu a mesma: o modo patife de enfrentar a vida, sempre a manobrar um pouco, superficial, com uma atitude fanfarrã, frequentemente fascinante, mas no fundo ambígua, o espírito com que diminui tudo, a capacidade de transformar um argumento mais sério em um motivo de escárnio, de reduzir todas as coisas a uma palhaçada, constituem elementos duradouros do caráter italiano sobre os quais eu - mas em geral todos os autores da *commedia*, fieis a uma tradição centenária - trabalhei continuamente com sucesso."⁵²⁰

Quando começou a dirigir seus filmes, durante o segundo pós-guerra, nos anos 1940, a Itália vivia esfomeada, "uma sociedade culturalmente subdesenvolvida, sinistramente católica e com mentalidade camponesa, todos no máximo pequeno-burgueses. A partir do *boom* econômico, a explosão da riqueza estimulou os aspectos mais baixos da italianidade, que encontrou um terreno fértil para despejar toda a sua vulgaridade. Para nós da *commedia* foi uma bênção, para a Itália, um pouco menos. Narrar essa evolução por meio dos episódios que filmei no decorrer dos anos foi uma maneira divertida de percorrer a história de um fracasso."⁵²¹

Monicelli fazia filmes engajados, embora grande parte da crítica à época não pudesse reconhecer essa característica neles. Não eram obras sóbrias em torno do momento, não

⁵¹⁸DANINOS, 1953, p. 106.

⁵¹⁹Ibidem, p. 107.

⁵²⁰MONDADORI, 2005, p. 175.

⁵²¹Ibidem, p. 175.

investigavam atentados reais ao Estado ou à vida. Eram apenas a vida. "Quem faz cinema, ou pelo menos quem fazia em meu tempo, tem uma responsabilidade moral diretamente proporcional ao número de espectadores que vai assistir a um filme. Com isto não quero diminuir o valor dos livros de ensaios destinados a dois, três mil leitores, pelo contrário. Digo que esta consciência criou em mim e em muitos autores um senso civilizatório que, a partir das farsas surreais de Totò, nos levou a inserir em nossos filmes não digo uma 'mensagem', mas um pedaço de realidade: o mesmo que, revisto hoje, intitulamos testemunho."⁵²²

Eis que a graça encontra o valor do documento. Em se tratando de *commedia all'italiana*, é a primeira, estranha qualidade, que faça um empenhado registro histórico, transmutado em arte cinematográfica. Que suas palavras não se tenham esvaziado, as poucas. Que de sua coragem tenha nascido uma compreensão daquele mundo particular, daquele país de Giorgio Gaber, como o entende Maurizio Grande:

"A assim chamada *commedia all'italiana* é a *Ilíada* deste país tecido, provisório, canalha, indestrutível e imodificável: que não se deixa ameaçar e é incapaz de ceder. Um país que o cinema cômico soube amar, conhecer, retratar e exaltar na galeria multiforme de máscaras e tipo irreduzíveis ao 'bom senso do progresso'. Uma sociedade de sujeitos 'inábeis', de caricaturas do poder, de vanglória impotente, de vilania e patifaria, de grandes agulhoadas e minúsculas, indestrutíveis inadimplências. A *commedia all'italiana* fez de tudo isto um grande poema de amor e raiva, uma denúncia pública feroz e terna, uma paisagem da modernidade e de seus estragos."⁵²³

⁵²²MONDADORI, 2005, p. 176.

⁵²³GRANDE, 2003, p. 3.

Fontes

Filmes

- Fellini, Federico. *Os Boas-Vidas (I Vitelloni)*. São Paulo: Versátil, 2010
- De Sica, Vittorio. *Ladrões de Bicicletas*. São Paulo: Versátil, 2006.
- De Sica, Vittorio. *Sciuscìa*. Florença: General Video, 2006.
- Monty Python's Flying Circus - A Segunda Série Completa*, Sony Pictures, 2008
- Monicelli, Mario. *I Soliti Ignoti*. Cristaldi Film-Dolmen Home Video, 2008.
- Partner*. DVD. Versátil. São Paulo: 2008.
- Tatò, Anna Maria. *Mi Ricordo, sì, io mi ricordo*. DVD. Dolmen Video. 1997.
- Monicelli, Mario. *Um Burguês Muito Pequeno*, Dvd Coleção Cult Classic, s/d
- Monicelli, Mario. *Caro Michele - Un film di Mario Monicelli*, DVD Medusa Film, 2011.
- Risi, Dino. *Il Sorpasso*. DVD Versátil, 2006.
- Germi, Pietro. *Seduzida e Abandonada*. DVD Versátil, 2012.
- Dvd Film Per Tutti. *Ugo Tognazzi - La Supercazzola*, Mondadori, Milão: 2006.
- Berruti, Fabrizio. *Un principe chiamato Totò*. RAI Cinema. Roma: 2007.
- Silori, Luigi. *Segnalibro*. RAI, 1965. Inserido no site youtube em 22 de junho de 2010.
<https://www.youtube.com/watch?v=XBoPa-s20s&feature=share>
- Chaplin, Charles. *Chaplin - Obra Completa*. Caixa de DVDs Versátil: São Paulo, 2013.
- Monicelli, Mario. *Totò e i re di Roma*. DVD Ripley's Home Video, s/d.

Entrevistas com críticos e cineasta

CRITICOS

- Mariapia Comand, por email em 18 de março de 2016
- Bruno Torri, por email em 5 de abril de 2014
- Lorenzo Pellizzari, por email em 05 de maio de 2015
- Enrico Giacobelli, por email em 18 de março de 2014 e 04 de maio de 2015
- Gian Piero Brunetta, por email em 25 de março de 2016, 04 de maio de 2015 e 26 de outubro de 2015
- Claudio Maria Valentinetti, por email em 29 de março de 2014
- Sergio Moriconi, em 03 de abril de 2014
- Mariarosaria Fabris, em 22 de abril de 2014
- Raphael Fonseca, em 01 de abril de 2014

CINEASTA

- Marco Bellocchio, pessoalmente, em 23 de outubro de 2016

Bibliografia

- ACCARDO, Alessio; GIACOBELLI, Chiara; GOVONI, Federico. *Furio Scarpelli - Il Cinema Viene Dopo*. Gênova: Le Mani, 2012
- AGEE, James. “A Grande Era da Comédia”. In *Revista Serrote*, número 2. São Paulo: IMS, 2009.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2. ed., 2002.
- ALMEIDA, Guilherme de. *Cinematographos - Antologia da Crítica Cinematográfica*. (org. Donny Correia e Marcelo Tápia). Editora Unesp-Casa Guilherme de Almeida. São Paulo: 2015
- AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1991.
- ARONOWITZ, Stanley; JAMESON, Fredric; SAYRES, Sohnya; STEPHANSON, Anders (org.). *The 60s Without Apology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades-Editora 34, 2007.
- _____. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BAECQUE, Antoine de. *La Caricature Révolutionnaire*. Paris: P.U.F., 1988.
- _____. *Cinefilia - Invenção de um Olhar, História de uma Cultura, 1944-1968*. São Paulo: Cosacnaify, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec; Brasília: Editora da UNB, 1987.
- BALDI, Alfredo. *Schermi proibiti - la censura in Italia, 1947-1988*. Veneza: Biblioteca di Bianco & Nero, 2002
- BALTRUSAITIS, J. *Medioevo fantastico*. Milão: Adelphi, 1993.
- BARBOSA, Haroldo (org.). *Jean-Luc Godard*. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968.
- BAZIN, André. *Charles Chaplin*. Trad. Luis Carlos Velho dos Santos. São Paulo: Marigo Editora e Distribuidora Ltda., 1989.
- _____. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify. 2014.
- BENEDETTI, Mario. *El Ejercicio del Criterio - Crítica literaria 1950 - 1970*. Cidade do México: Editorial Nueva Imagen, 1981
- BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. Tradução Alexandre Pastor. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Edusp-Brasiliense, 1994.
- BERNARDINI, Aldo. *Ugo Tognazzi*. Roma: Gremese Editore, 1985
- BÌSPURI, Ennio. *Totò Attore - La più ampia e definitiva biografia artistica*. Roma: Gremese, 2010

- BORGES, Jorge Luis. “A Arte da Ficção”, in *As Entrevistas da Paris Review*, São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madri: Editora Alianza, 1998
- BREMMER, Jan e ROODENBURG, orgs. *Uma História Cultural do Humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*. Turim: Einaudi, 2003.
- _____. *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*. 2 vol. Roma-Bari: Editori Laterza, 2010.
- BUFFAGNI, Roberto. *La Supercazzola - Istruzioni per l'Ugo*. Milão: Mondadori, 2006.
- BUÑUEL, Luis. *Meu Último Suspiro*. Tradução Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- BURKE, Peter e PORTER, Roy. *Línguas e Jargões: Contribuições para uma história social da linguagem*. São Paulo: Editora Unesp, 1996.
- BURKE, Peter. *Variedades de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- BURTON, Robert. *Some Anatomies of Melancholy*. London: Penguin Books, 2008.
- CALDIRON, Orio. *Italian Directors – Mario Monicelli*. Roma: National Association of Motion Pictures and Affiliated Industries e Institute for the Promotion of Italian Motion Pictures Abroad, 1981.
- CALIL, Carlos Augusto (org.). *Fellini Visionário. A Doce Vida, 8 e Meio, Amarcord*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CALVINO, Italo. *Assunto Encerrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; e SALIBA, Elias Thomé (org.). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda Editorial, 2007.
- CARRICELLI, Carlo e COTTINO-JONES, Marga. *A New Guide to Italian Cinema*. Nova York: Palgrave MacMillan, 2006.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- COMAND, Mariapia. *Commedia all'italiana*. Milão: Il Castoro, 2010.
- _____. *Dino Risi - Il Sorpasso*. Turim: Lindau, 2007.
- COZARINSKY, Edgardo. *Borges en/y/sobre Cine*. Madri: Espiral-Fundamentos, 1981
- D'AMICO, Silvio. *Tramonto del grande attore*. Milão: Mondadori, 1929
- D'ANGELI, Concetta e PADUANO, Guido. *O Cômico*. Curitiba: Editora UFPR, 2007
- DANINOS, Pierre (org.) *A volta ao mundo do riso*. Lisboa: Bertrand, 1953.
- DELVINO, Ivana. *I Film di Mario Monicelli*. Roma: Gremese Editore, 2007.
- DE SICA, Vittorio. *La Porta del Cielo – Memorie 1901-1952*. Roma: Avagliano, 2004
- EAST, W. Gordon. *The Geography Behind Story*. New York-London: W.W. Norton & Company, 1967.
- ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *Obra Aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 8. ed., 2000.
- _____. *Pitigrilli: o homem que fez mamãe corar* IN “O super-homem de massa; retórica e

- _____. *Entre a mentira e a ironia*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006
- _____. *A Definição da Arte*. Tradução Eliana Aguiar. Editora Record, Rio de Janeiro, 2016
- EVERDELL, William R. *Os Primeiros Modernos (As Origens do Pensamento do Século XX)*. Trad. Cynthia Cortes e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano (uma leitura)*. São Paulo: Edusp-Fapesp, 1996
- FALACCI, Oriana. *Totò intervistato da Oriana Falacci: particolari mai svelati*. No site Leggilo.net, 26 de julho de 2015. http://www.leggilo.net/159575/una-lunga-intervista-fatta-da-oriana-falacci-a-toto-svela-particolari-inediti.html?refresh_ce
- FALDINI, Franca e FOFI, Goffredo. *Il Cinema Italiano d'Oggi (1970-1984) Raccontato dai suoi Protagonisti*. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1984.
- FARIA, João Roberto (direção). *História do Teatro Brasileiro vol. 1 - Das Origens ao Teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX*. São Paulo: Editora Perspectiva e Edições Sesc SP, 2012.
- _____. *História do Teatro Brasileiro vol. II - Do Modernismo às Tendências Contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva e Edições Sesc SP, 2012.
- FELLINI, Federico. *Eu sou um grande mentiroso. Entrevista a Damien Pettigrew*. Tradução Fernanda Borges e Roberto Paulino. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- _____. *La Voce della Luna*. Turim: Einaudi, 1990.
- _____. *E la nave va*. Milão: Longanesi & C., 1983.
- _____. *Quattro film. I Vitelloni, La Dolce Vita, Otto e Mezzo, Giulietta Degli Spiriti*. Turim: Einaudi, 1974.
- FELTRINELLI, Carlo. *Feltrinelli – Editor, Aristocrata e Subversivo*. Trad. Romana Ghirotti Prado. São Paulo: Conrad, 2006.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FOFI, Goffredo. *Mario Monicelli - Con Il Cinema non Si Scherza*. Bologna: Edizioni Cineteca, 2011
- FONSECA, Raphael (org.) *Commedia all'italiana*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011
- FOURASTIÉ, Jean. *Reflexão sobre o riso*. IN Diógenes, 9, Brasília: Editora da UNB, 1985.
- FREUD, Sigmund. *Os Chistes e a Sua Relação com o Inconsciente – 1905*. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- GIACOVELLI, Enrico. *Breve Storia del Cinema Comico in Italia*. Turim: Lindau, 2002
- *La Commedia all'Italiana*. Roma: Gremese Editore, 1990.
- GILI, Jean A. *Le Cinéma Italien*. Paris: Éditions de la Martinière, 2011.
- GIUCCI, Guilherme. *A Vida Cultural do Automóvel: Percursos da modernidade cinética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Tradução Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 15. ed, 1993.

- _____. *Arte e Ilusão (Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica)*. Trad. Raul de Sá Barbosa e Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2. ed, 1996.
- _____, *Crítica de Cinema no Suplemento Literário – vol. 1*. São Paulo: Embrafilme/Paz e Terra, 1982.
- GRAFTON, Anthony. *Beyond the Joke - Humor the measure of the Christian*, in Times Literary Supplement, 10 de abril de 1998.
- GRANDE, Maurizio. *La Commedia all’Italiana - A cura di Orio Caldiron*. Bulzoni Editore. Roma: 2003.
- GRÜNEWALD, José Lino. *Um filme é um filme. O cinema de vanguarda dos anos 60*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *A Ideia do Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- GUARNACCIA, Matteo. *Provos – Amsterdam e o Nascimento da Contracultura*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Conrad, 2001.
- GUINSBURG, Jacó. (org). *Pirandello – do Teatro no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GUREVITCH, Aron. *As Categorias da Cultura Medieval*. Lisboa: Editorial Caminho, 1994.
- JACOB, Gilles. *Cidadão Cannes - O homem por trás do festival*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- JACOBY, Russell. *Imagem Imperfeita - Pensamento Utópico para uma Época Antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- JANOVITCH, Paula Esther. *Preso por trocadilho: a imprensa de narrativa irreverente paulistana*. São Paulo: Alameda Editorial/Fapesp, 2006.
- LAX, Eric. *Conversas com Woody Allen*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosacnaify, 2008.
- MACEDO, José Rivair de. *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*. São Paulo: Editora da Unesp/Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.
- MAGALHÃES, Helena Maria Gramiscelli. "... e o negro amarelou: um estudo sobre o humor negro verbal brasileiro", tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belo Horizonte, 2008.
- MARX, Groucho. *Groucho e eu - A autobiografia de Groucho Marx por (quem diria!) Groucho Marx*. Tradução de Maria José Silveira. São Paulo: Marco Zero, 1991
- MAURON, Charles. *Psicocritica del género cómico*. Trad. Carmen Bobes. Madri: ArcoLibros, 1998.
- MAZZETTI, Irene. *I Film di Dino Risi*. Roma: Gremese Editore, Roma, s/d.
- MENDES, Cleise Furtado. *A Gargalhada De Ulisses: A catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008
- MICCICHÉ, Lino. *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*. 7 edição Veneza: Marsilio Editori. 2002.
- MILZA, Pierre. *Mussolini*. Tradução Alessandra Bonruquer e Gleuber Vieira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. *Os Últimos Dias de Mussolini*. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- MOLLICA, Vincenzo. *Totò - Parole e Musica*. Perugia: Lati Side Editori, 1982
- MONDADORI, Sebastiano. *La commedia umana. Conversazioni con Mario Monicelli*. Milão: Gruppo Editoriale il Saggiatore, 2005
- MONICELLI, Ottavia. *Guai ai Baci - Così grande, così lontano: ritratto di mio padre*. Milão: Sperling & Kupfer, 2013.
- MORETTI, Franco. *O burguês – entre a história e a literatura*. São Paulo: Três Estrelas, 2014
- MORETTIN, Eduardo. NAPOLITANO, Marcos. SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.
- MORREALL, John. *Taking Laughter Seriously*. Albany: The State University of New York, 1983.
- MOSCATI, Italo. *Vittorio De Sica - Vitalità, passione e talento in un'Italia dolceamara*. Roma: Editoras Rai-Ediesse, 2003
- NAGIB, Lucia. *Em torno da nouvelle vague japonesa*. Campinas: Unicamp, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos (Ou Como se Filósofa com o Martelo)*. Trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____, *Ecce Homo (Como Alguém se Torna o que é)*. Trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____, *On the Genealogy of Morality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- O'ROURKE, P. J. *Etiqueta Moderna – Finas Maneiras para Gente Grossa*. Trad. Aran. São Paulo: Conrad, 1999.
- PARAIRE, Philippe. *O Cinema de Hollywood*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PASSERINI, Luisa. *A Memória entre Política e Emoção*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.
- PAVAM, Rosane. *Ugo Giorgetti - O Sonho Intacto*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- _____, *Humor sem Fim*. In *Carta Capital*, edição 620.
- _____, *O Cineasta Historiador: O Humor Frio no filme Sábado, de Ugo Giorgetti*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social. São Paulo: 2011.
- _____, *O Cineasta Historiador: O Humor Frio no filme Sábado, de Ugo Giorgetti*. São Paulo: Editora Alameda, 2015.
- PAXTON, Robert O. *A Anatomia do Fascismo*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2007.
- PINTUS, Pietro. *Commedia all'italiana - Parlano i protagonisti*. Roma: Gangemi Editore, 1985.
- PIRANDELLO, Luigi. "O Humorismo". In: *Do Teatro ao Teatro*, org. e trad. de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999
- PORTICH, Ana. *A Arte do Ator entre os Séculos XVI e XVIII: Da commedia dell' arte ao Paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Perspectiva e Fapesp, 2008.
- POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua: análises linguísticas de piadas*. Campinas: Mercado de Letras, 2002.

- POSTMAN, Neil. *Amusing Ourselves to Death*; public discourse in the age of show business. Londres: Methuen, 1987.
- PRUDENZI, Angela e RESEGOTTI, Elisa. *Cinema Político Italiano – Anos 60 e 70*. São Paulo: Cosac & Naif, 2006.
- QUEIROZ, Maria José de. *A Literatura e o Gozo Impuro da Comida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.
- QUINTANA, Ángel. *El Cine Italiano, 1942-1961 (Del neorrealismo a la Modernidad)*, Barcelona: Paidós, 1997.
- RENOIR, Jean. *Escritos sobre Cinema 1926-1971. Memórias, ensaios e crônicas do grande cineasta francês*. Tradução A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990
- RISI, Dino. *I Miei Mostri*. Milão: Mondadori, 2004.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra- Embrafilme, 1981.
- ROMANO, Sergio. *Storia D'Italia dal Risorgimento Ai nostri giorni - Perché l'Italia non è mai stata un paese normale?* Milão: TEA, 2012
- ROSAS, Marta. *Tradução de Humor; transcriando piadas*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. *Na Cinelândia Paulistana*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- _____, *Cinema: Arte & Indústria*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes. Os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- ROSSELLINI, Roberto. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo. Escritos sobre cine y educación*. Trad. José Luis Guarnier. Barcelona: Paidós, 2001.
- ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e Melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SALIBA, Elias Thomé. “Humor romântico e utopias: reflexões sobre alguns registros cômicos na época do Manifesto Comunista (1814-1957)” In: *Ontem & Hoje: Manifesto Comunista*. Org. Osvaldo Coggiola. São Paulo: Xamã Edit./Depto. História USP, 1999.
- _____, “A dimensão cômica da vida privada na República” IN “História da Vida Privada no Brasil”, vol/III: *República: da Belle Époque à era do Rádio*, org. Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____, *Raízes do Riso*. A representação humorística na história brasileira: da Belle époque aos primeiros tempos do rádio. 3ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____, “Patrimônio Humorístico”. In: *Millôr Fernandes, Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2003.
- _____, *O Riso Mau*. In: “Traço, Humor e Cia.” *Catálogo de Exposição*. São Paulo: Faap – Museu de Arte Brasileira, 2003.
- _____, *Representações do cômico no cinema e na história: anotações pertinentes e digressões impertinentes*. In: *Estudos de História*, vol. 4 n.2, Unesp, Franca, 1997.
- _____, As imagens canônicas e a história. In: CAPELATO, Maria Helena et. al. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 85-96

- SCHIKEL, R. *Conversas com Scorsese*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosacnaify, 2011.
- SEBENICO, Sara. *I Mostri Dell'Occidente Medievale: Fonti e Diffusione di Razze Umane Mostruose, Ibridi ed Animali Fantastici*. Trieste: 2005 (tese disponível on line. In: Eco, Umberto. *História da Feiúra*. São Paulo: Record, 2007.)
- SETTUARIO, Adriana. *L'espressione triste che fa ridere. Totò e Monicelli*. Nápoles: Graus Editore-Centro sperimentale di Cinematografia. 2007
- SCALA, Flaminio. *A Loucura de Isabella - e Outras Comédias da Commedia Dell'Arte*. Org., tradução, introdução e notas Roberta Barni. São Paulo: Fapesp-Iluminuras, 2003.
- SESTI, Mario. *Tutto il cinema di Pietro Germi*. Milão: Baldini & Castoldi, 1997.
- SKINNER, Quentin. *Hobbes e a Teoria Clássica do Riso*. Trad. Alessandro Zir. São Leopoldo: Unisinos, 2002.
- SPIEGELMAN, Art. *Breakdowns – Retrato do Artista Quando Jovem %@*!*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009
- STOURDZÉ, Sam. *Tutto Fellini*. Tradução Cecília Ciscato e Samuel Titan Jr. São Paulo: IMS-Edições Sesc-SP, 2012.
- TRUFFAUT, François. *El placer de la mirada*. Tradução Clara Valle. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.
- _____, *Hitchcock Truffaut. Entrevistas*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Brasiliense. 1986.
- VEILLON, Olivier-René. *O Cinema Americano dos Anos Trinta*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1992
- VERISSIMO, Luis Fernando. *Ver!ssimas - Frases, Reflexões e Sacadas sobre quase tudo*, São Paulo: Editora Objetiva, 2016.
- VIGANÒ, Aldo. *Storia del Cinema - Commedia Italiana in Cento Film*. Gênova: Le Mani, 1998.
- ZINGARELLI, Nicola. *Lo Zingarelli 2016 - Vocabolario della Lingua Italiana*. Bolonha: Editora Zanichelli. 2015