UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas

FERNANDA STUCCHI

A representação dos estereótipos dos italianos em
Os eternos desconhecidos

Versão corrigida

São Paulo
2018

FERNANDA STUCCHI

A representação dos estereótipos dos italianos em
Os eternos desconhecidos

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Italianas

Orientador: Profa. Dra. Maria Cecilia Casini

São Paulo
2018

fflchUNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE****Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Fernanda Stucchi****Data da defesa: 13/11/2018****Nome do Prof. (a) orientador (a): Maria Cecilia Casini**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 18/12/2018

(Assinatura do (a) orientador (a))

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

S929r Stucchi, Fernanda
A representação dos estereótipos dos italianos em
'Os eternos desconhecidos' / Fernanda Stucchi ;
orientador Maria Cecília Casini. - São Paulo, 2018.
172 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua, Literatura e Cultura Italiana.

1. Cinema italiano. 2. Commedia all'italiana. 3.
Neorrealismo. 4. Estereótipos. 5. Análise fílmica -
'Os eternos desconhecidos'. I. Casini, Maria
Cecília, orient. II. Título.

*Aos meus pais,
com amor, admiração e gratidão pela
compreensão, carinho, presença e
incansável apoio nas minhas decisões.*

Agradecimentos

Gostaria de deixar registrado meu agradecimento a todos os professores que direta ou indiretamente me ajudaram na realização da minha pesquisa, em especial à Profa. Dra. Roberta Barni e ao Prof. Dr. Marco Romiti, que participaram da minha banca de qualificação e me deram preciosos conselhos para prosseguir e concretizar meu trabalho. Agradeço a minha orientadora Profa. Dra. Maria Cecilia Casini, por ter compartilhado seu conhecimento comigo e por ter me orientado na minha pesquisa. Agradeço também a Profa. Dra. Cristiane Rodrigues por ter aceitado participar da banca final do meu trabalho.

Agradeço também à Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras e ao Departamento de Letras Modernas, Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas, pela oportunidade de realização do curso de mestrado. Agradeço também a todos os funcionários da Universidade.

O meu agradecimento também vai ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização e finalização desta pesquisa.

Queria também deixar um agradecimento especial à toda a minha família e meus amigos que sempre estiveram ao meu lado durante esse percurso, me apoiando e incentivando com amor e compreensão.

*Fazer rir não significa não olhar em volta ou
não refletir sobre a sociedade;
aliás, pode ser exatamente o oposto.*

Mario Monicelli

Resumo

Nesta dissertação, foi analisada a maneira como os estereótipos dos italianos são representados no roteiro de *Os eternos desconhecidos*, considerado este filme inaugural da *commedia all'italiana*. Para tanto, inicia-se com uma introdução sobre a *commedia dell'arte* e a importância que teve posteriormente na cultura cômica italiana, principalmente na *commedia all'italiana*. Em seguida, apresenta-se o percurso do cinema italiano, partindo das comédias chamadas '*telefoni bianchi*', passando pelo neorrealismo e chegando à *commedia all'italiana*. O período neorrealista do cinema italiano iniciou no imediato pós-guerra (1945), tendo seu período de produção mais importante entre 1945 e 1948. Paralelamente, desenvolveu-se a *commedia all'italiana* que, com características próprias, dava continuidade aos temas neorrealistas. As mudanças bruscas ocorridas relativamente em curto espaço de tempo, entre o fim da Segunda Guerra Mundial (1945) e a retomada econômica da Itália (décadas de 50 e 60), repercutiram em uma mudança comportamental dos italianos, resultando em um novo modelo identitário. Assim, a *commedia all'italiana* apresenta os retratos/estereótipos do novo italiano. Neste trabalho foram analisados dez personagens de *Os eternos desconhecidos* que, colocados em confronto entre si, refletem as mudanças sociais e de mentalidade dos italianos nesse momento inicial do boom econômico.

Palavras-chave: Cinema italiano. *Commedia all'italiana*. Neorrealismo. Estereótipos. *Os Eternos Desconhecidos*.

Abstract

In this dissertation, an analysis was made of how the stereotypes of the Italians are represented in the script of *Big deal on Madonna Street*, which was considered the inaugural film of the *commedia all'italiana*. Therefore, it begins with an introduction about the *commedia dell'arte* and the importance it had on the Italian comedy culture later on, mainly on the *commedia all'italiana*. Next, the course of the Italian cinema is presented, starting from the comedies '*telefoni bianchi*', passing through the neorealism and arriving at the *commedia all'italiana*. The neorealist period of the Italian cinema began immediately at the post-war (1945), having its most important production period between 1945 and 1948. At the same time, it was developed the *commedia all'italiana* which, with its own characteristics, gave continuity to neorealist themes. The abrupt changes that took place, in a relatively short time, between the end of the World War II (1945) and Italy's economic recovery (in the fifties and sixties), had repercussions in the behavioural change of the Italians, which resulted into a new model of identity. Thus, the *commedia all'italiana* presents the portraits / stereotypes of the new Italian. In this work, ten characters of *Big deal on Madonna Street* were analysed, which, once placed against each other, reflect the social changes and the mindset of the Italians during this economic boom.

Keywords: Italian cinema. *Commedia all'italiana*. Neorealism. Stereotypes. *Big deal on Madonna Street*.

Riassunto

In questa tesi è stata analizzata la forma in cui gli stereotipi degli italiani sono rappresentati nella sceneggiatura de *I soliti ignoti*, considerato il film che apre la stagione della commedia all'italiana. In questo modo, per prima cosa c'è una introduzione sulla commedia dell'arte e la sua influenza a posteriori sulla cultura comica italiana, soprattutto sulla commedia all'italiana. Di seguito, è stato presentato il percorso del cinema italiano, partendo dalle commedie chiamate 'telefoni bianchi', passando dal neorealismo e arrivando alla commedia all'italiana. Il periodo neorealista del cinema italiano iniziò nell'immediato post-guerra (1945), avendo la sua produzione più importante compresa tra il 1945 e 1948. Parallelamente, si sviluppò la commedia all'italiana che, con caratteristiche proprie, dava continuità ai temi neorealisti. I cambiamenti repentini accaduti in un breve spazio temporale, tra la fine della Seconda Guerra Mondiale (1945) e la ripresa economica dell'Italia (anni '50 e '60), risuonarono in un cambiamento comportamentale degli italiani, risultando in un nuovo modello identitario. Così, la commedia all'italiana presenta i ritratti/stereotipi del nuovo italiano. In questo lavoro saranno analizzati dieci personaggi de *I soliti ignoti* che, messi in confronto tra loro, riflettono i cambiamenti sociali e di mentalità dell'italiano in quel momento iniziale del boom economico.

Parole chiave: Cinema italiano. Commedia all'italiana. Neorealismo. Stereotipi. *I soliti ignoti*.

Conteúdo

Agradecimentos	2
Resumo	4
Abstract.....	5
Riassunto	6
Introdução.....	9
Capítulo 1 - O realismo no teatro e no cinema italianos: <i>commedia dell'arte</i> , neorrealismo, <i>commedia all'italiana</i>	13
1. 1. A <i>commedia dell'arte</i>	13
1. 2. O Neorrealismo na literatura e no cinema	21
1. 3. A <i>commedia all'italiana</i>	28
1. 3. 1. Serialidade e filmes em episódios	37
1. 3. 2. A censura.....	38
1. 3. 3. As personagens.....	41
1. 3. 4. Estereótipos e identidade nacional	45
1. 3. 5. Os anos setenta e o declínio do gênero	51
Capítulo 2 - <i>Os eternos desconhecidos</i>	55
2.1. O filme e suas personagens, entre estereótipos e realidade	55
2.2. A <i>commedia dell'arte</i> no filme	63
2.3. As personagens e seu tratamento	67
2.3.1. Cosimo Proietti.....	68
2.3.2. Giuseppe Baiocchi ('Peppe er Pantera')	75
2.3.3. Pierluigi 'Capannelle'	83
2.3.4. Mario Angeletti	89
2.3.5. Michele Nicosia ("Ferribotte").....	94
2.3.6. Tiberio Braschi.....	100
2.3.7. Dante Cruciani.....	107
2.3.8. Carmela/Carmelina.....	112
2.3.9. Nicoletta	116
2.3.10. Norma.....	122
2.4. A presença feminina	126
2.4.1. A figura materna.....	129

2.5. Outros elementos recorrentes.....	130
2.5.1. A família e o trabalho.....	130
2.5.2. A prisão e as chaves	133
Considerações finais	135
Referências bibliográficas	139
Webgrafia	146
Filmografia	147
Apêndice.....	153

Introdução

Nesta dissertação de mestrado realizei uma análise da representação dos estereótipos dos italianos no filme *Os eternos desconhecidos*, 1958, de Mario Monicelli, filme inaugural da *commedia all'italiana*.

A ideia surgiu a partir do desejo de unir os dois percursos formativos que eu havia realizado em minha vida acadêmica, isto é, a graduação em Letras em Língua Italiana, pela Unesp, e a *laurea magistrale* em Cinema, Televisão e Produção Multimídia, pela Università di Bologna, revalidada como mestrado pela UFSCar em Imagem e Som, motivos pelos quais me interessei pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas.

Nos anos em que permaneci em Bolonha, após terminar a *laurea magistrale*, pude averiguar a importância e a difusão da comédia popular italiana no imaginário do povo. As fotos de Totò, famoso comediante italiano, podem ser encontradas em praticamente todas as pizzarias napolitanas do país como símbolo de autêntica '*napolitanidade*'. O mesmo acontece com outros grandes nomes da comédia como Alberto Sordi, Vittorio Gassman ou Fantozzi, isto é, o quase alter ego de Paolo Villaggio, para citar alguns exemplos. Lembro-me que, andando pelas ruas do centro de Bolonha, encontrei a placa do Vicolo Fantuzzi 'corrigida' como Vicolo *Fantozzi*. Obviamente algum cidadão achou mais do que justa essa homenagem!

Depois de sete anos de uma vida totalmente imersa na italianidade, voltei ao Brasil. Mas por mais distantes que estejamos de um lugar, quando ele passa a fazer parte de nossa vida, não é fácil se despir de tudo aquilo que nos acrescentou e modificou. Comecei a dar aulas de italiano e descobri que a paixão que sentia ao falar da Itália aumentava a minha necessidade e curiosidade em me aprofundar em outros aspectos da cultura.

Ao rever os filmes de Luca Miniero, *Bem-vindo ao Sul* (2010) e a sua continuação *Bem-vindo ao Norte* (2012), fiquei interessada em entender melhor a construção dos estereótipos. Foi assim que surgiu a semente que se desenvolveria e chegaria ao objeto final deste estudo.

Aprovada no Mestrado, avaliei a melhor forma para desenvolver minha proposta de estudo. Foi assim que decidi utilizar o roteiro de um filme para servir de base para a análise da representação dos estereótipos na *commedia all'italiana*. O roteiro escolhido foi o de *Os eternos desconhecidos*, por este ser considerado a obra inaugural do gênero, além de ser um filme ícone do período e de fornecer uma vasta gama de estereótipos de toda a Itália.

Em seguida, passei ao embasamento teórico que poderia me dar sustentação para a análise. Comecei estudando a história italiana a partir do *Risorgimento*, ou seja, dos momentos que antecederam a unificação italiana, até os anos mais recentes, para poder entender melhor a questão meridional, isto é, as razões históricas que levaram ao atraso econômico do Sul em relação ao Norte. Por motivos de objetividade na apresentação do trabalho final, essa parte não está presente na dissertação, mas foi fundamental para que eu tivesse uma melhor contextualização dos fatos estudados.

Eu sentia a necessidade de alguma fundamentação teórica em estudos culturais. Para tanto, cursei a disciplina ‘Aspectos da Comunicação Intercultural entre Brasileiros e Italianos’ da Profa. Paola Baccin, graças à qual pude entrar em contato com importantes autores e teorias sobre o assunto desta pesquisa.

A comédia é um gênero que tem uma longa tradição na cultura literária e popular italiana. A disciplina ministrada pela Profa. Roberta Barni sobre a *commedia dell’arte* foi fundamental para que eu pudesse compreender o quão importante e influente tinha sido essa forma de espetáculo, não só no teatro moderno mas também na *commedia all’italiana*. Afinal, as artes populares nutrem-se umas das outras por meio da tradição que incrementam no decorrer dos séculos.

Na sequência, aprofundi-me no estudo da comédia no cinema. Partindo do cinema sonoro, comecei pela comédia dos ‘*telefoni bianchi*’, a qual servia de propaganda do aparente ‘bem-estar’ que o regime fascista proporcionava ao povo. Em seguida, passei ao neorrealismo, movimento que surgiu no imediato pós-guerra pela necessidade de se repensar a forma de representar a realidade. No entanto, enquanto perdia seu público rapidamente, o neorrealismo rosa, comédia com traços neorrealistas e tons mais leves, começava a fazer sucesso.

O sucesso das comédias estreladas por atores conhecidos e queridos do público, advindos geralmente do teatro e teatro de variedades, culminou com a criação de um novo gênero, a *commedia all’italiana*. A designação ‘*all’italiana*’ era devida às características únicas que a distinguiam do gênero de partida. Entre as várias particularidades desse gênero está a caracterização dos personagens. A Itália, recém-saída da Segunda Guerra Mundial, estava em busca de afirmação de um caráter nacional. Os italianos procuravam sua identidade, (re)conhecer o país em que viviam e, por via da comédia, conhecer a Itália e os habitantes de outras regiões. Foi possível, neste período, assistir a um desfile de estereótipos variados de italianos e de situações em que as pessoas pudessem ou não se reconhecer, permitindo, ao mesmo tempo, que elas rissem de si mesmas.

Depois de discorrer sobre as características marcantes da *commedia all'italiana* que a tornaram famosa no mundo todo, passei à parte prática, com uma análise descritiva detalhada de partes do roteiro original. Pretendi, com este estudo, analisar a forma como essa representação foi realizada na escrita cinematográfica, para entender como a personagem foi construída unindo estereótipo, literatura e realidade.

A partir do roteiro¹ de *Os eternos desconhecidos*, é feita uma apresentação para contextualizar o filme e entender algumas escolhas estilísticas e artísticas, depois do que passei a analisar em profundidade as dez personagens escolhidas. Além de uma análise individual, fiz também uma análise cruzada entre elas, pois muitos estereótipos são evidenciados quando colocados contraposição a outros. Também examinei certas supressões de cenas, ausências (aparentes) de figuras importantes na cultura italiana e algumas presenças temáticas de objetos/lugares. Afinal, a construção de uma narração, seja literária ou cinematográfica, é realizada pela presença de elementos diegéticos e extra-diegéticos.

¹Por razões de direito autoral, não pude anexar o roteiro original. Portanto, em fase de análise, transcrevi as partes analisadas, mantendo-as na língua original em nota e traduzidas livremente por mim no corpo de texto. Todas as citações referentes ao roteiro foram retiradas da mesma obra. Para simplificação das notas e facilitação da leitura, foram citadas somente as páginas às quais se referia cada transcrição.

Notas sobre o texto:

1. As citações dos textos estrangeiros foram mantidas em nota em língua original e traduzidas no corpo de texto. Todas as traduções presentes nesta dissertação foram feitas livremente por mim.
2. Quanto aos títulos dos filmes, optei por usar a versão em português somente daqueles que foram traduzidos nesta língua, caso contrário, mantive o título original.
3. Todas as citações referentes ao roteiro do filme *Os eternos desconhecidos* foram retiradas do mesmo livro: Age et al. **I soliti ignoti (Le madame)** sceneggiatura di Age&Scarpelli, Suso Cecchi d'Amico, Mario Monicelli. Mantova: Provincia di Mantova, Casa del Mantegna, 1986. Em notas apresentei somente a cena e número de página ao qual se referia, mas omiti a indicação bibliográfica.
4. Para uma leitura mais fluída do texto e para sua complementação, coloquei um resumo da trama dos filmes citados no Apêndice.

Capítulo 1

O realismo no teatro e no cinema italianos: *commedia dell'arte*, neorrealismo, *commedia all'italiana*

O cinema neorrealista surgiu na Itália no pós-guerra como reflexão sobre a forma de fazer cinema. A literatura neorrealista do período também expressava a preocupação em representar a realidade social assim como ela era.

A tradição popular cômica, sempre muito presente e incorporada definitivamente na cultura italiana através da *commedia dell'arte* (séculos XVI ao XVIII), no século XX é encontrada nos espetáculos de teatro de variedades ou *vaudevilles*, os quais reuniam diversos artistas com atrações que incluíam elementos como comicidade, erotismo e fantasia (incorporando truques de ilusionismos).

Simultaneamente ao enfraquecimento do neorrealismo, o cinema atrai cada vez mais público com a ajuda de atores conhecidos do teatro de variedades que se tornam a principal atração das comédias italianas. Aos poucos, o gênero reelabora algumas características particulares e acaba distinguindo-se como um novo gênero: a *commedia all'italiana*.

Essa comédia diferenciava-se por colocar em cena a identidade do caráter nacional por meio de estereótipos dos italianos, refletindo a mudança de pensamento pela qual a sociedade passava com o milagre econômico. Além disso, suas histórias apresentavam problemas e críticas sociais de forma humorística, mas que levavam o espectador à reflexão sobre a sua realidade. Portanto, a *commedia all'italiana* é considerado o gênero que deu continuidade a alguns aspectos do neorrealismo.

1. 1. A *commedia dell'arte*

A *commedia dell'arte* é uma manifestação artística que surgiu na Itália e dominou a cena europeia (França, Inglaterra, Espanha, Alemanha, Polônia, Áustria e Boêmia) chegando até a Rússia, principalmente entre os séculos XVI e XVIII. Segundo Barni:

Tradicionalmente, situa-se o nascimento da *commedia dell'arte* em meados do século XVI. O primeiro estatuto de uma companhia de atores profissionais, ou 'cômicos', de que se tem conhecimento data de 1545: é o registro de uma ata notarial que estabelece e regula uma companhia de atores profissionais [...] Na outra ponta, marca-se o fim da *commedia dell'arte* no

final do século XVIII. [...] Tendemos hoje a situar o seu foco principal entre 1580 e 1630 (BARNI, 2008, p. 44-45).

Tais datas são fixadas baseadas em documentos da época tais como os contratos das Companhias dos atores. Quanto ao que se refere à sua extinção, a data é determinada pela profunda crise na cultura da corte e suas manifestações teatrais.

Este tipo de espetáculo era conhecido como comédia ‘*all'improvviso*’, ‘*degli zanni*’, ‘*a soggetto*’, ‘*histrionica*’, ‘*bufonesca*’, ‘*de máscaras*’, ‘*de mercenários*’, enquanto na França era denominada ‘comédia italiana’. Só passou a ser designada ‘*commedia dell'arte*’ no século XVIII. O termo *arte* tem um duplo significado e pode referir-se tanto à habilidade e à técnica, quanto ao ofício, à profissão, visto que as companhias de atores estabeleciam contratos que constituíam uma verdadeira sociedade, com garantias de comum interesse e com penalidades no caso de transgressão. Esses contratos regulavam a duração do grupo, assim como os direitos e deveres de seus membros. É interessante notar que as companhias previam até a realização de um fundo de caixa para o caso de adoecimento de algum ator. Dessa forma, pode-se afirmar que os grupos teatrais passaram a ficar bem organizados não só quanto aos seus interesses econômicos, mas sobretudo quanto ao seu objetivo profissional.

A *commedia dell'arte* misturava teatro e dança em um espetáculo que se baseava na improvisação textual e gestual. Não seguia o modelo de representação aristotélico, pois além de não se basear mais em um texto escrito pré-definido, era dividida em três atos, em vez das cinco partes do teatro clássico grego². No primeiro ato era introduzido o contexto; no segundo desenrolavam-se as aventuras que revolucionariam a situação inicial; o terceiro levava ao desfecho final, por vezes com outros obstáculos.

Antes do primeiro contrato de 1545, não se tem informações da existência de tais companhias, por isso esta data foi fixada como o início desse tipo de manifestação. A partir daí, podemos encontrar alguns registros sobre esses espetáculos, mas como se trata de uma comédia de improvisação, não existiam os tradicionais textos teatrais completos. Segundo Meyer (1967), a *commedia dell'arte* se baseava em um *canovaccio*, isto é, um roteiro que

indicava o tema geral, as entradas e saída dos atores, os tipos de monólogos, diálogos ou ‘*lazzi*’ (episódios burlescos geralmente a cargo dos ‘*zanni*’ ou criados), os cantos e danças adaptados a determinadas situações; regulava, enfim, o andamento e a ordem do espetáculo que era desenvolvido no palco, graças ao espírito inventivo dos atores (MEYER, 1967, p. 27).

² No modelo aristotélico, a peça teatral era dividida em cinco partes: prólogo, episódio, êxodo, canto coral (párodo e estásimo) e os cosmos.

Os temas do espetáculo eram os mais variados: podiam ser paródias baseadas em textos clássicos ou em notícias e histórias populares. Existia uma grande intertextualidade com a literatura, permitindo que muitas peças se baseassem tanto no teatro quanto em livros conhecidos. Apesar disso, era um teatro que priorizava o texto cênico e não o texto teatral, pois a ênfase era dada para a performance do ator.

Como os *canovacci* não apresentavam os textos de cada personagem, mas apenas sugeriam a situação, o ator era o responsável por improvisar suas falas a partir das indicações dos *canovacci* e do *capocomico*. Com isso, era usual que os atores criassem seus repertórios, principalmente baseando-os nas reações do público. Conforme o tipo de público, eles adaptavam o espetáculo, transformando-o em único e irrepetível, pois na ausência de um texto fixo no qual se basear as apresentações acabavam sendo distintas uma das outras.

Os *lazzi* também eram estudados e testados com o público e, pouco a pouco, entravam em um repertório maior. Eram situações e ações realizadas pelos *zanni*, truques de repertório, que geralmente conferiam maior comicidade à cena, principalmente nos momentos em que eram eles os responsáveis por entreter o público enquanto as outras personagens se arrumavam para dar prosseguimento às ações da trama.

Dessa forma, muitos atores acabavam especializando-se em determinadas personagens, e passavam a escrever os repertórios nos *zibaldoni*, “que nada mais eram do que diários em que iam registrando as falas e os *lazzi* de maior efeito para o público, que depois tornavam a utilizar, aperfeiçoando-os” (BARNI, 2008, p. 49).

A figura do *capocomico* surge com a *commedia dell'arte* e funciona como uma espécie de diretor teatral que deveria ajudar ou coordenar os atores em cena. Era o responsável por distribuir os papéis, manter a disciplina da companhia e sugerir o tema do espetáculo que seria discutido entre os outros atores. Porém, era ele quem detinha a voz de comando e a quem os outros membros da companhia deviam obediência.

Outra grande inovação da *commedia dell'arte* é a presença feminina. A profissionalização dos atores, introduzida pela comédia, permitiu que os papéis femininos interpretados por homens passassem a ser executados por atrizes que, a partir de então, podiam ser aceitas nos espetáculos como profissionais. No teatro grego não era admitida a presença de mulheres e as personagens femininas eram interpretadas por homens travestidos de mulheres. No teatro romano, eram as escravas que representavam tais personagens, mas, pela sua condição social, não representavam um avanço de pensamento. Portanto, a conquista do direito da mulher de representar personagens femininas e assumir tal trabalho como

profissão foi realmente uma revolução em âmbito social. Vejamos as observações que Bernardi (2000) faz sobre a presença das mulheres no teatro e na sociedade:

A cena real das mulheres é a cena da exclusão e do silêncio na vida política e social, portanto também na cena. No teatro grego as mulheres não existiam. Eram os homens que escreviam aquilo que deviam pensar e dizer. Eram atores homens vestidos de mulheres que davam voz e corpo às partes delas na cena. Se no teatro romano aparecem mulheres não é porque o seu estatuto social tivesse sido elevado, mas porque o do teatro tinha sido rebaixado. O teatro é um trabalho servil³ (BERNARDI, 2000, p. 1178).

É interessante ainda ressaltar que as personagens femininas da *commedia dell'arte* nunca usam máscara. Elas se recusam a ser identificadas com outras categorias de mulheres ou máscaras sociais como prostitutas de vida desonesta ou como cortesãs e bailarinas. Querem apresentar-se como pessoas autônomas, que possuem pensamentos, opiniões e emoções.

No entanto, a presença das mulheres suscitou maiores motivos e razões de críticas, principalmente por parte da igreja, que queria desmoralizar a *commedia* devido ao grande sucesso que havia conquistado, estendendo a diversão que era relegada inicialmente somente ao período do carnaval (antes do início da quaresma) ao ano todo. Pela fácil transferência da conotação sexual da personagem para a vida real da sua intérprete, os religiosos e afins censuravam a *commedia dell'arte* e acusavam as atrizes de comportamento impróprio e de prostituição.

A atriz mais memorável da *commedia* foi Isabella Andreini, esposa de Francesco Andreini, da *Compagnia dei Gelosi*. Era uma atriz e poetisa espetacular e foi reconhecida por seus dotes artísticos tanto na Itália quanto na França, países nos quais se apresentava inclusive para a alta corte. Morreu prematuramente em uma das suas viagens, depois de uma longa turnê francesa e, posteriormente, foram cunhadas moedas com sua imagem para homenageá-la. A atriz interpretava o papel de namorada e sua personagem Isabella acabou por se transformar em uma das mais famosas. Um dos *canovacci* mais conhecidos, inclusive, é *A loucura de Isabella*, interpretado brilhantemente por ela.

Os espetáculos eram realizados geralmente na praça central de vilarejos e cidades, durante festividades e feiras, sobre um palco ou carroça e, portanto, voltados para o povo. Por

³ *La scena reale delle donne è la scena dell'esclusione e del silenzio nella vita politica e sociale, quindi anche sulla scena. Nel teatro greco le donne non esistevano. Erano i maschi che scrivevano ciò che dovevano pensare e dire. Erano attori maschi travestiti da donne a dare voce e corpo alle loro parti sulla scena. Se nel teatro romano compaiono le donne non è perché il loro statuto sociale si fosse alzato, ma perché quello del teatro si era abbassato. Il teatro è un lavoro servile.*

vezes as cortes pagavam pela presença das companhias e, assim, os atores apresentavam suas peças também para a nobreza⁴, devendo, portanto, adequar sua linguagem para as mais diversas plateias. Da mesma forma, as personagens-tipo foram definidas pelas máscaras, dialetos, vestes e comportamentos regionais que pudessem ser reconhecidos por todos. E foi assim, que as personagens da *commedia dell'arte* se tornaram tão populares.

Outro grande diferencial deste gênero é a presença das máscaras. Seu uso remonta a rituais pagãos, sendo condenadas durante a Idade Média pela Igreja, pois eram consideradas manifestações diabólicas. Mais tarde, no entanto, passaram a ser permitidas em representações sagradas e em festas populares, tais como o carnaval. A introdução de máscaras no teatro serviu como parte da caracterização de alguns personagens-tipo: os *zanni* ou criados, e os velhos (Pantaleão, Doutor e Capitão).

Os *canovacci* definiam quais personagens fariam parte da trama. Esses eram: um ou dois *zanni* ou criados; o Pantaleão; o Doutor; um ou dois casais de namorados; às vezes estava presente também uma *zanna* ou criada. A maior parte da produção cômica era centrada na dualidade cômica, no jogo binário que se construía entre servo-patrão, jovem-novo, servo bobo-servo inteligente. Vejamos como Barni (2008) detalha a divisão dos papéis:

O *canovaccio* se fundamenta no entrecho e na combinação simétrica de oito papéis fixos, aos quais se acrescentam, por vezes, algumas partes móveis: os quatro papéis cômicos das máscaras (dois velhos e dois *zanni*) e os quatro papéis sérios dos namorados, mais as partes da *soubrette*, do capitão, do mago *deus ex machina* (ou outros tipos similares); e mais os figurantes e os objetos (elencados, nos *canovacci*, como as 'coisas' para a comédia), que às vezes chegam a ser objetos animados (BARNI, 2008, p. 51).

O teatro cômico, além do contraste pelos opostos, apresentava a variedade do mundo (personagens de diferentes regiões e com diferentes dialetos) e permitia rir dos defeitos de cada um, procurando delinear cada caráter de forma única: um avaro, um ciumento, um prolixo, um ardiloso etc.

A *commedia dell'arte* baseia-se em estereótipos regionais para a construção de algumas personagens: o mercador veneziano, o doutor bolonhês em referência a Universidade de Bolonha, os criados de Bérgamo ou de Nápoles, o apaixonado toscano, o capitão espanhol. Trata-se da apresentação de arquétipos das principais funções em que se dividiam os

⁴ Em contraposição à *commedia dell'arte*, que era mais voltada para o público popular, a corte contava com o teatro de corte (*corteggiano*) e acadêmico, que representavam peças baseadas no modelo clássico, isto é, que seguiam textos teatrais escritos. No entanto, esses teatros eram representados por amadores.

componentes da sociedade italiana da época. Para enfatizar tais estereótipos, eram usados diversos dialetos ou expressões dialetais que aumentavam o efeito cômico junto ao público.

Vejamos a seguir as características principais das personagens:

Zanni: usam sempre uma máscara e representam os criados, a classe mais baixa e explorada pelos patrões. Muitos são originários de Bérgamo, que devido à falta de trabalho e a pobreza, foram procurar trabalho como carregadores nos portos (Gênova e Veneza). Eles geralmente estão presentes em dupla: o primeiro *zanni* geralmente é astuto e malicioso (representado especialmente por Brighella), enquanto o segundo é ingênuo, atrapalhado e bobo (representado por Arlequim e Pulcinella). A função do primeiro *zanni* é causar intriga e embaralhar as situações, conduzir o enredo. O segundo fará suas maluquices cômicas.

Brighella é esperto e impulsiona a ação na cena, por isso é o primeiro *zanni*. É inteligente, astuto, malicioso, espirituoso, sabe tirar proveito de tudo e de todos. Devido a sua esperteza, sempre usa Arlequim para conseguir em seus intentos.

Arlequim é em geral o criado simples, bobo, atrapalhado, engraçado, ingênuo. Às vezes é astuto e esperto e tenta enganar seus patrões por dinheiro, mas normalmente falha. É espancado com frequência. Está sempre alegre, é dinâmico e veloz, faz acrobacias. Sua sensualidade infantil mistura-se com sua fome insaciável. Está sempre procurando algo para comer, mas nunca consegue se saciar porque sempre acontece algo que o impede de se alimentar. No início, usava uma roupa branca que desapareceu de tanto ser remendada com tecidos de cores diferente. É a personagem mais conhecida da *commedia dell'arte*.

Pulcinella é uma máscara que já existia no carnaval de Nápoles e passou a fazer parte da *commedia dell'arte*. Ele também é criado, mas fala dialeto napolitano. É uma mistura de esperteza e idiotice, obtusidade e sagacidade.

Além disso, existem outros *zanni*. Gianduia, por exemplo, é de Torino. Mas temos também o Pedrolino, cujo nome deu origem ao Pierrot francês e ao Petrushka russo. Coviello substitui Brighella em Nápoles.

A preguiça de Arlequim e de todos os *zanni* de certa forma é revolucionária, pois expressa crítica e revolta contra a autoridade. Além disso, os criados representam a classe explorada pelos ricos. Por isso, procuram sempre burlar seus patrões. São as personagens mais cômicas e, portanto, com maior apelo diante do público. São eles que conduzirão a trama, estando presentes principalmente nos entremeios para manter a atenção do público enquanto os outros atores se preparam para dar continuidade ao espetáculo.

Pantaleão: conhecido como Pantalone Magnifico ou Pantalone de' Bisognosi (dos necessitados). Esse último apelido é irônico, pois é muito sovina e egoísta, com tendência a acumular. Ele é veneziano, assim como seu nome. Em geral tem prestígio, é um mercador velho e rico, de mentalidade estreita e representa a burguesia. Muitas vezes está tolamente apaixonado por uma donzela. Geralmente é o pai de um dos namorados. É a personagem mais constante nas comédias e, apesar da idade, é ágil e cômico. Por isso, contracenava frequentemente com o *zanni*.

Pantaleão é ridicularizado pelas outras personagens porque, apesar de velho, quer se casar com uma moça muito mais jovem que ele. Esta personagem constitui uma crítica aos velhos ricos que, por possuírem posição e dinheiro, acreditam que são superiores aos seus servos, que tenham a capacidade de decidir sobre o destino de seus filhos e que possam se casar com uma mulher muito mais jovem. Na *commedia*, o público poderia desdenhar de tal perversão sem medo de represálias.

Doutor: representado geralmente por Balanzone ou por Graciano. É bolonhês, de profissão jurista ou médico, verborrágico e pedante, pois quer exibir-se como possuidor de alta cultura. Assim como sua roupa (uma toga, roupa acadêmica), sua origem e profissão fazem referência à Universidade de Bolonha, universidade mais antiga da Europa, e tomada como emblema do pedantismo. Costuma representar a imagem da falsa ciência e refletia crítica ao humanismo que se expressava por vezes excessivamente reacionário e antiquado. Assim como Pantaleão, é pai de um dos namorados e também está apaixonado por uma jovem que já está envolvida com outro rapaz. Mas, ao contrário do dinamismo da personagem de Pantaleão, o Doutor é mais estático.

O Doutor geralmente é chamado para resolver alguma situação (alguém doente ou encrencado) de emergência. Ele então tenta mostrar toda a sua sabedoria com um discurso *nonsense* e excessivo, no qual mistura o dialeto bolonhês ao latim macarrônico. No final, quem resolve o problema é sempre outra personagem, pois o Doutor está mais preocupado em parecer que realmente agir.

Assim como os *zanni*, os velhos (o Pantaleão e o Doutor) também são caracterizados com o uso das máscaras. Geralmente são os pais dos apaixonados ou homens apaixonados que farão de tudo para conseguirem se casar e por isso serão motivo de chacota.

O Pantaleão e o Doutor são representados de forma negativa porque fazem parte da classe dominadora. Por isso, são ridicularizados como forma do escárnio e desprezo popular.

Capitão: soldado espanhol que pode ter vários nomes: Spaventa della Valliferna, Rodomonte, Spezzaferro, Matamoros, Fracassa e outros. É uma personagem que atrai a antipatia dos italianos, pois representa o conquistador espanhol, que tinha dominado o sul da Itália por séculos, e caracteriza-se pela mistura do italiano com um espanhol macarrônico e por atitudes militarizadas. Para valorizar tal antipatia, ele costuma descrever suas glórias nas batalhas, mas na hora de testar sua coragem é covarde. A personagem é egoísta e presunçosa no falar, porém, quando deve entrar em ação, foge.

A representação do Capitão como o estrangeiro que tenta dominar a Itália é uma forma também de atacar e apresentar a revolta do povo contra as instituições do poder. A crítica social aqui é clara e possui o apoio total do público que os assistia.

Namorados: são representados por pessoas instruídas e muito bonitas. Recitam versos e canções e possuem o domínio de instrumentos musicais. Vestem-se com elegância, não usam máscaras e falam o dialeto florentino. Geralmente os casais de namorados passavam por conflitos provocados por um conspirador, cujo objetivo das disputas era o amor, mas depois de muito sofrimento, encontravam a felicidade ao lado do ser amado.

Diante de tantas personagens mascaradas, a presença destas personagens mais próximas à realidade poderia ser mais inexpressiva. Mas contrariamente, a presença das atrizes era um sucesso. De qualquer forma, mesmo sem máscaras, essas personagens também eram caricaturas e, em vez do uso das máscaras, havia as roupas e as maquiagens (que após a reforma goldoniana se transformaram na forma exclusiva para o disfarce).

Isabella é a namorada mais famosa. Outras namoradas são: Angélica, Ardélia, Aurélia, Flamínia, Lucília, Lavínia. Já os namorados são: Horácio, Flávio, Fabrício, Cíntio, Lélío.

Zagna: é a criada ou ama e surge ao lado dos *zanni*. Tem características do Arlequim, mas não usa máscara. Geralmente está a serviço de uma namorada. Normalmente é jovem, mal-educada e sempre pronta a criar intriga, pois é atrevida e fala aquilo que pensa, sem levar desaforo para casa.

Às vezes é mais velha e pode ser dona de uma taberna, mulher de um criado ou ainda ser objeto de interesse de um velho. Geralmente é boa acrobata e faz de tudo para ajudar sua patroa em suas aventuras amorosas. As principais zanna são: Colombina, Esmeraldina, Franceschina, Pasquetta, Turchetta, Ricciolina, Diamantina, Corallina.

Pode-se afirmar que a *commedia dell'arte* foi a base para o teatro moderno por vários motivos: condensação da peça em três atos; profissionalização das companhias e dos atores; inclusão das mulheres; atualização das tramas com histórias próximas à realidade, podendo conter críticas; etc.

Goldoni decide fazer uma revolução teatral realizando algumas mudanças na *commedia dell'arte* como voltar a escrever as peças e, com isso, fazer com que os atores sigam textos escritos, um roteiro previamente estudado e ensaiado. Além disso, elimina definitivamente o uso das máscaras para uma maior proximidade ao realismo e, portanto, revoluciona a presença dos estereótipos fixos tão característicos da *commedia dell'arte*.

Foi a partir das reformas goldonianas que foram definitivamente traçadas as bases do teatro moderno assim como é conhecido hoje. A *commedia dell'arte* foi incorporada no cômico italiano. Algumas das suas características continuam a ser retomadas em diversos tipos de arte e espetáculo, seja como inspiração ou como homenagem. Como veremos mais adiante, a *commedia all'italiana* retoma traços marcantes da *commedia dell'arte*.

1. 2. O Neorrealismo na literatura e no cinema

Após a Segunda Guerra Mundial, a Itália passa por um momento de transição: encerra-se o período de domínio do regime fascista depois de vinte anos (1922-1943). Com isso, tendo a disposição escassos recursos financeiros e materiais, para que se possam manter as atividades cinematográficas ativas, os cineastas são obrigados a reformular radicalmente o modo de se fazer cinema daquele período. Com isso, surge um cinema diferente, que se aproxima da realidade, conhecido mundialmente como ‘neorrealismo italiano’.

O neorrealismo italiano é considerado uma corrente moderna de vanguarda que inspirou mudanças em outras cinematografias ao redor do mundo. Esse modo de representação da realidade popular transformava o próprio povo em protagonista, através de enredos repletos de pessoas comuns e/ou crianças pertencentes às classes sociais mais baixas em luta pela sobrevivência, protagonizando suas trágicas histórias.

Durante o período fascista, o regime incentivou intensamente a produção cinematográfica, nacionalizando a indústria do cinema. Uma vertente muito importante foi a do cinema dos “*telefoni bianchi*” (denominação advinda da presença constante de telefones dessa cor, objeto de consumo caro e almejado pela burguesia), subgênero cômico que durou de 1936 a 1943. Tratava-se principalmente de comédias sentimentais que davam

prosseguimento ao sucesso das comédias da primeira parte da década de 30, quando ainda o fascismo não influenciava o cinema⁵. Grande parte das histórias se passava em países do Leste europeu e os filmes eram realizados por roteiristas húngaros, evitando, dessa forma, problemas de censura quando falavam de divórcio (que era proibido na Itália) ou adultério (caso a traição fosse comprovada, era punível como crime contra a moral).

Os filmes que representavam a sociedade italiana (a burguesia, a pequena burguesia ou um proletário próspero) não faziam alguma alusão política e seus enredos não possuíam conotação de crítica social. As histórias apresentavam pessoas pertencentes a famílias tradicionais, sem dificuldades econômicas, representando uma sociedade próspera, que vivia com conforto e usufruía dos avanços tecnológicos.

O cinema funcionava como instrumento de propaganda para mostrar ao povo que, graças ao governo fascista, a sociedade vivia bem e virtuosamente, gozando de bem-estar. Segundo Guli⁶ (2014, p. 2), o controle da censura podia se estender por todas as fases de produção, desde o momento do roteiro ou pré-roteiro até a edição final.

Quanto à entrada de produções internacionais, os controles da censura eram ainda mais rígidos, conforme podemos verificar nas informações dadas por Guli:

Quanto aos filmes internacionais, que eram potenciais portadores de ideias e culturas estrangeiras, a severidade foi ainda maior. Na etapa da dublagem, a revisão acontecia em duas fases: a primeira para aceitar a dublagem, a segunda, decisiva, para verificar a edição italiana. Este cenário abria um novo terreno fértil para a censura, que podia se intrometer na fase de dublagem ‘sugerindo’ mudanças nos diálogos ou até a colocação geográfica de certas ambientações. Muitas vezes podia acontecer que os distribuidores fossem até mesmo desencorajados a comprar um filme internacional⁷ (GULI, 2014, p. 2).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a Itália encontrava-se em uma situação muito difícil. Inicialmente pertencente ao Eixo apoiando a Alemanha, com a queda do regime em 1943 muitos italianos uniram-se na luta contra os fascistas e os alemães presentes em solo italiano. As batalhas que aconteceram internamente destruíram, além de casas e prédios, a

⁵ O regime fascista criou o Centro Sperimentale di Cinematografia, em 1935, e o Cinecittà, em 1937, fazendo com que o cinema italiano se tornasse uma indústria capaz de produzir por volta de oitenta filmes por ano.

⁶ Mostra virtual permanente, promovida pela Direzione Generale per il Cinema do Ministério dos Bens e Atividades Culturais e do Turismo (MiBACT) em colaboração com a Fondazione CSC - Cineteca Nazionale: http://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/04/La-censura-cinematografica-in-epoca-fascista_Gul%C3%AC.pdf. Acesso em 11 jun. 2018.

⁷ *Nei confronti dei film esteri, che erano potenziali portatori di idee e culture straniere, la severità fu ancora maggiore. Nell'era del doppiaggio, la revisione avveniva in due fasi: la prima per l'ammissione al doppiaggio, la seconda, decisiva, per la verifica dell'edizione italiana. Questo scenario apriva un nuovo terreno fertile per la censura, che poteva intromettersi nella fase di doppiaggio "suggerendo" modifiche ai dialoghi o perfino alla collocazione geografica di certe ambientazioni. Talvolta, poteva addirittura accadere che i distributori venissero scoraggiati in partenza dall'acquistare un film dall'estero.*

cidade cinematográfica *Cinecittà*, os estúdios construídos em Roma por Mussolini para competir diretamente com Hollywood.

Dessas circunstâncias dramáticas nasceu uma ânsia expressiva de reescrever a história, de reinventar o cinema, de contar situações diferentes das que eram contadas até então, de mostrar a realidade, de reencontrar a própria identidade. A Itália, destruída, teria que se reerguer e, sob essa ótica, surgiu a necessidade de reconstruir a ideia de cinema existente até então. O cinema deu voz a essa necessidade:

De fato, é justamente esta extraordinária capacidade de conciliar o desespero dos silêncios e os gritos de esperança que promove o cinema como legítimo intérprete da voz de um país que permaneceu por vinte anos em silêncio, como espelho da alma purificada pela dor de uma nação a procura de sua identidade. O cinema capta, com respeito à pluralidade de vozes, o pluralismo das dinâmicas políticas envolvidas e mostra como a política é vivida por pessoas comuns e se confunde com os discursos da vida cotidiana⁸ (BRUNETTA, 1996, p. 15).

As histórias narradas poderiam ter realmente acontecido com qualquer pessoa. A aproximação de diretores e roteiristas à dura realidade de uma população sobrevivente a uma guerra devastadora e a um sistema de governo totalitarista implementou uma atualização de assuntos e enredos no cinema: sem proibições governamentais drásticas, finalmente o cinema podia mostrar a realidade que a população vivia, descrever as dores, as dificuldades, registrar aquele momento em que a esperança e a desesperança misturavam-se na vida de pessoas comuns.

Sem muitos meios de produção disponíveis e sem a possibilidade de usar os cenários (*teatri di posa*) dos estúdios, alguns diretores começaram a rodar suas películas nas cidades, utilizando as ruas como cenário real e, com isso, tornaram possível uma visão mais realista de suas histórias. Além disso, a redução drástica de gastos, causada pela falta de recursos financeiros, favoreceu o uso de atores não profissionais, pessoas do povo que representavam a si mesmo nos filmes.

As crianças passaram a representar papéis importantes, não somente como coadjuvantes, mas muitas vezes como protagonistas, sugerindo uma reflexão de como os adultos deveriam se comportar. Em *Vítimas da tormenta* (*Sciuscià*, 1946, de Vittorio De

⁸ *In effetti è proprio questa straordinaria capacità di accordare la disperazione dei silenzi e le grida di speranza a promuovere il cinema a legittimo interprete della voce di un paese rimasto per vent'anni in silenzio, a specchio dell'anima purificata dal dolore di una nazione alla ricerca della propria identità. Il cinema coglie, con rispetto della pluralità delle voci, la pluralità delle dinamiche politiche in atto e mostra come la politica venga vissuta dalla gente comune e si intrecci ai discorsi della vita quotidiana.*

Sica), os dois protagonistas do filme são duas crianças que trabalham como engraxates para ajudar a manter suas famílias e acabam sendo levados a um reformatório.

Cesare Zavattini, um dos maiores intelectuais à frente do cinema neorrealista e um grande roteirista que escreveu muitos dos principais filmes desse período, principalmente em parceria com Vittorio De Sica, sintetizava uma das suas principais posições teóricas com relação a essa corrente como “*pedinamento del reale*”, isto é, a perseguição da realidade (VILLA, 2002, p. 158). Segundo ele, a realidade tinha que ser seguida de perto para mostrar um cinema que não fosse baseado em um roteiro, mas na própria realidade.

Desta forma, o cinema encontrou uma nova forma de realizar sua arte: apresentava através de seus filmes os problemas das pessoas comuns, as dificuldades a serem superadas durante e após a guerra, os medos, as inseguranças, as lutas diárias em busca de soluções e melhores condições de vida.

Segundo Ferroni (1992, Vol. 2, p. 1044), o termo *neorrealismo* era usado no final da década de 20 para indicar algumas tendências artísticas e literárias baseadas no modelo do alemão *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade). Entretanto, o termo passou a se referir a uma corrente artística moderna de vanguarda que se desenvolveu principalmente nas décadas de 30 e 40, sob influência socialista, comunista e marxista.

Em 1943, esse vocábulo adquiriu no cinema um significado preciso e delimitado. De fato, segundo Brunetta, “a interconexão orgânica entre as experiências literárias e cinematográficas europeias faz com que neorrealismo seja concebido como termo aberto, como palavra de ordem para uma ruptura no nível linguístico, temático, ideológico das experiências artísticas italianas”⁹ (BRUNETTA, 2001, p. 203).

Os filmes neorrealistas usavam as variantes regionais do italiano em vez do italiano *standard*, considerado muito pedante e imposto pelo regime fascista, embora as camadas populares na Itália usassem mais o dialeto. O filme *A terra treme* (*La terra trema*, 1948, de Luchino Visconti), inspirado no romance verista¹⁰ *Os Malavoglia* (*I Malavoglia*), de Giovanni Verga, de 1881, foi inteiramente realizado em dialeto siciliano. Muitos autores

⁹ [...] *l'interconnessione organica tra le esperienze letterarie e cinematografiche europee fa sì che neorealismo sia concepito come termine aperto, come parola d'ordine per una rottura sul piano linguistico, tematico, ideologico delle esperienze artistiche italiane.*

¹⁰ No século XVIII, na França começa a difundir-se uma literatura e arte de tipo realista, que acende o debate da representação da realidade, da qual se originaram o realismo e o naturalismo. Na Itália, a reprodução de uma literatura que se aproximasse do real levou ao uso insistente do conceito de verdade (*vero*), determinando a adoção do nome *verismo*. A literatura verista desenvolveu-se principalmente nas décadas de sessenta a noventa, tendo como seus principais expoentes escritores sicilianos, como Giovanni Verga, Luigi Capuana e Federico De Roberto, que se interessaram em revelar as contradições da nova realidade do Estado Unitário e a vida arcaica da Sicília, resistente à integração nacional. (FERRONI, 1992, Vol. 2, p. 786-788).

neorrealistas procuram inspiração no *verismo* exatamente pelo resgate que essa literatura propunha das tradições regionais e pela transposição das cores locais.

Segundo Brunetta (2001, vol. 3, p. 356), “o neorrealismo tem a força de atrair e fazer convergir a ação de autores que partem dos pressupostos mais diferentes e tem mínimos pontos de contato entre eles”¹¹. Os aspectos comuns do neorrealismo, inseparável do contexto histórico, são identificados no sentido ético da solidariedade humana nascido com o antifascismo, na atenção aos eventos contemporâneos, na centralidade das personagens comuns e anti-heróis, no cruzamento entre a vida particular e a história pública, elementos que impulsionam o uso preferencial de atores não profissionais¹² e de ambientações reais. Os diretores neorrealistas se propõem a observar a realidade sem preconceitos, renunciando às distorções falseadoras. O cinema se transforma no símbolo da vontade de resgatar a Itália, daquela sociedade pobre, mas vital, que o cinema da época fascista tinha fortemente cerceado.

No início essa vertente cinematográfica foi intensa, mas perdeu fôlego rapidamente. Segundo Villa (2002, p. 158), o neorrealismo foi simplesmente um período em que alguns profissionais do cinema se uniram a uma série de intelectuais, engajando-se em debates para reformular a identidade do cinema nacional em um período em que a própria Itália também estava se recuperando da guerra.

O filme *Obsessão* (*Ossessione*, 1943, de Visconti) é considerado o precursor desse movimento porque rompia com a linguagem do cinema da época e suas regras. Visconti incorpora o cenário à história e, através do enquadramento da paisagem que é combinada com as sensações e sentimentos das personagens, o jogo de luz e sombra para dar intensidade à cena e ao que ela simboliza e a violência e a corporeidade com que as personagens são mostradas em ação propõem uma nova forma de fazer e pensar o cinema.

Muitos consideram *Obsessão* o primeiro filme neorrealista devido a sua temática extremamente distinta em relação aos outros filmes do mesmo período. Alonge (2002, p. 145) comenta que, apesar de o filme ter sido realizado durante o governo fascista, a sua trama apresenta características neorrealistas como a dura realidade social e psicológica das personagens, ao mesmo tempo em que se afasta totalmente da tradição fílmica do regime, apresentando personagens com comportamentos fortemente erotizados, transgredindo, assim, os códigos da moral burguesa tão defendidos pela cultura da época e pelo cinema oficial do regime. O uso da paisagem italiana como cenário reflete a angústia e a tensão de uma história

¹¹ *Il neorealismo ha la forza di attirare e far convergere l'azione di autori che partono dai presupposti più diversi e hanno minimi punti di contatto tra di loro.*

¹² Alguns atores profissionais tinham cachês altos e por isso alguns diretores apostavam em novos rostos.

de adultério de cunho realista/*verista*. O enredo narra a história de dois amantes que planejam a morte do cônjuge da mulher para ficar com o dinheiro do seguro de vida dele em benefício da esposa. As associações católicas ficaram revoltadas diante de tal representação e mobilizaram-se em protestos contra a projeção do filme nas salas cinematográficas.

Mas o filme que marcou oficialmente o início do neorrealismo, obra-prima reconhecida mundialmente, é *Roma, cidade aberta* (*Roma città aperta*, 1945, de Roberto Rossellini), inspirada em eventos reais acontecidos no inverno de 1943-1944. Os protagonistas estão envolvidos na luta contra as tropas alemãs que ocupam Roma e o filme foi gravado em meio aos destroços da capital italiana. Rossellini tinha poucos recursos à disposição e usou película vencida, improvisando os sets de filmagem. Segundo Lancia e Masi (1987, p. 21-23), Sergio Amidei contou a Rossellini sobre um projeto de Peppino Amato. Rossellini interessou-se, mas queria realizar um filme em episódios, ideia abandonada depois que o roteiro e o projeto começaram a se desenvolver com a ajuda de Alberto Consiglio e Federico Fellini. O filme deveria se chamar inicialmente *Storie di ieri* ('histórias de ontem') e se basearia na história de Dom Morosini, sacerdote assassinado pelos nazistas em 1944. Em seguida, foram acrescentadas outras histórias, entre as quais uma notícia que Amidei tinha lido no jornal *Unità* (março 1944) sobre uma mulher grávida assassinada ao tentar defender seu marido.

O período mais significativo do neorrealismo é entre 1945 e 1948, quando seus filmes mais importantes são realizados: de Rossellini: *Roma, cidade aberta*, *Paisà* (1946) e *Alemanha, ano zero* (*Germania, anno zero*, 1948); de De Sica: *Vítimas da tormenta* e *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*, 1948); de Visconti: *A terra treme*.

Após o lançamento de *Ladrões de bicicleta* e de *A terra treme*, o gênero começou a apresentar sinais de crise, perdendo força e público. A crise produziu uma mudança de enfoque nos filmes seguintes, originando o chamado "neorrealismo rosa"¹³, isto é, a continuação da temática neorrealista com tom mais leve, de forma cômica.

Segundo Menarini (2006, p. 33), o neorrealismo inicialmente trabalhava com a tensão psicológica do pós-guerra, "mas pouco depois torna-se uma corrente elitizada, pelo menos aos olhos do grande público"¹⁴. De certa forma, o público com o qual gênero dialogava, isto é, a

¹³ O chamado *neorrealismo rosa* foi inaugurado com o filme *Dois vinténs de esperança* (*Due soldi di speranza*, de Renato Castellani, 1951) e prosseguido com a saga de *Pão e amor* e de *Don Camillo*. Antecipa a comédia leve, ligeiramente satírica e de caráter fortemente regional, que prosseguiu urbanizando-se com a melhoria das condições sociais italianas.

¹⁴ [...] *ma dopo poco diventa una corrente elitaria, al meno agli occhi del grande pubblico*.

classe mais humilde da população, acaba desinteressando-se dele e procurando outros gêneros, como veremos.

Os principais diretores representantes do neorrealismo são: Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Michelangelo Antonioni, Matteo Gianoli, Giuseppe De Santis, Pietro Germi, Alberto Lattuada, Renato Castellani, Luigi Zampa e o roteirista Cesare Zavattini e, na década seguinte, Francesco Maselli e Carlo Lizzani e muitos outros. Em uma posição de destaque, temos Federico Fellini (para cuja cinematografia se usará a denominação de *realismo mágico*¹⁵ e, sucessivamente, *fantarealismo*¹⁶). Terminado o período neorrealista, esses autores continuarão a realizar filmes de diversos gêneros e temáticas.

Na literatura não é fácil determinar a extensão e os limites do neorrealismo. Este desenvolveu-se principalmente no pós-guerra, mas encontra suas raízes nos anos anteriores. Inicialmente, o termo referia-se a todas as novas formas de literatura realística que se desenvolveram nos anos 30. Em romances como *Os indiferentes* (*Gli indifferenti*), de Alberto Moravia, de 1929, e *Gente em Aspromonte* (*Gente di Aspromonte*), de Corrado Alvaro, de 1930, temos uma escrita totalmente ligada à experiência do real, distante das formas de perfeição linguística.

Segundo Ferroni (1992, Vol. 2, p. 1043-1044), alguns jovens autores manifestam interesse pela literatura americana. Elio Vittorini e Cesare Pavese são os principais representantes dessa tendência, que será expressa através da representação do mundo popular e do engajamento democrático e antifascista. Contudo, as características do realismo deste período fazem com que essas obras possam ser aproximadas do neorrealismo do pós-guerra apenas em parte. São poucos os escritores com características neorrealistas, dentre os quais, os mais importantes são Elio Vittorini, Cesare Pavese, Beppe Fenoglio, Vasco Pratolini, Carlo Levi. Neles, o neorrealismo funciona como um plano de fundo, uma linha guia de temas e discussões.

Ainda segundo Ferroni (1992, Vol. 2, p. 1044), a representação da realidade pode expor momentos de violência, para denunciar situações intoleráveis de opressão, mas sempre predomina a confiança nos recursos do espírito popular e nos valores coletivos. A escrita neorrealista transmite uma grande seriedade, com um tom severo que não admite

¹⁵ O *realismo mágico* ou *realismo fantástico* baseia-se em uma narrativa que funde o universo mágico à realidade, mostrando elementos irrealis ou estranhos como algo habitual e corriqueiro.

¹⁶ O *fantarealismo* é um movimento artístico idealizado pelo artista Valter Milanato que engloba todas as dinâmicas da poesia artística do novo milênio com o intuito de comunicar continuamente. Para ter acesso ao manifesto fantarealista consultar <http://www.artescalza.com/fantarealismo/> (acesso em 23/05/2017).

contestações, uma segurança de estar do lado do que é verdadeiro e certo. Para o autor, muitas obras apareceram como uma necessidade imediata de documentação das experiências vividas:

As crônicas da guerra, da resistência, da prisão, representam a manifestação mais espontânea e imediata do neorrealismo, geralmente anterior a qualquer vontade programática e a qualquer propósito literário. Foram muitas as obras que emergiram por uma necessidade de documentação, construídas em contato direto com as terríveis experiências vividas¹⁷ (FERRONI, 1992, Vol. 2, p. 1057).

1. 3. *A commedia all'italiana*

A população de um país recém-saído de uma guerra, que está começando a reconstruir sua vida, não se interessa em ir ao cinema, momento de lazer, para relembrar tristezas e assistir a histórias, muitas vezes, parecidas com as suas ou de alguém próximo. Segundo D'Amico (2008, p. 32), o principal motivo do fim do neorrealismo deve ser investigado na insatisfação do seu próprio público:

[...] se descobriu que o público, que na verdade nunca tinha mostrado uma paixão pelos filmes de denúncia - o primeiro motivo do fim do neorrealismo como gênero deve ser estudado justamente na falta de aprovação dos espectadores -, aceitava ouvir e discutir certos temas, desde que pudessem rir deles. Grande parte do melhor cinema cômico italiano surgirá a partir dessas premissas e dessas constatações¹⁸ (D'AMICO, 2008, p. 32).

O desestímulo causado pela falta de interesse dos seus próprios conterrâneos provavelmente foi um fator determinante. No entanto, tem-se que levar em consideração que o neorrealismo foi um período transitório que, por tentar romper com o cinema do período anterior, estimula a reflexão sobre a cinematografia nacional.

Existiram ainda fatores externos que contribuíram para a breve duração do movimento. Por cerca de vinte anos, a população na Itália viveu em um certo isolamento, visto que durante o fascismo, com as leis protecionistas e nacionalistas, o contato com

¹⁷ *Le cronache della guerra, della Resistenza, della prigionia, rappresentano la manifestazione più spontanea e immediata del neorealismo, spesso anteriore a ogni volontà programmatica e a ogni proposito letterario. Numerosissime furono le opere sorte da un bisogno di documentazione, costruite 'in presa diretta' sulle brucianti esperienze vissute.*

¹⁸ *[...] si scoprì che il pubblico, il quale per la verità non aveva mai mostrato di appassionarsi ai film di denuncia - il primo motivo della fine del neorealismo come genere va ricercato proprio nello scarso gradimento da parte degli spettatori - accettava di sentir discutere certi temi a patto di poterli ridere sopra. Gran parte del miglior cinema comico italiano nascerà da queste premesse e da queste constatazioni.*

produtos advindos do exterior era limitado. Ademais, a propaganda fascista inibia a difusão no país da ideia do ‘sonho americano’, que apregoava a América como ‘a terra das oportunidades’, onde todos, com seu trabalho, poderiam ter melhores condições de vida.

Com o final do regime, a abertura do mercado e o auxílio financeiro do plano Marshall para a reconstrução da Europa, a Itália, além de poder retomar sua economia, deixou suas fronteiras abertas para a livre entrada dos produtos advindos de outros países, principalmente dos Estados Unidos. É nesse momento que o cinema americano tem a oportunidade de inundar as salas cinematográficas italianas com uma grande variedade de filmes.

Nesse contexto, em que o cinema ‘sério’ nacional perdia público para Hollywood, a comédia italiana desponta como gênero de sucesso. Afirma-se junto ao público e, ao adquirir características particulares, se converterá posteriormente na *commedia all’italiana*. O público inicialmente era atraído por atores já conhecidos e amados do teatro cômico e de variedades, passando a acompanhá-los também nas suas atuações cinematográficas. A contribuição do teatro para o cinema vai além dos atores e diretores, pois muitas obras foram levadas do palco ao cinema.

Com grande carisma e já conhecidos pelo público, Aldo Fabrizi, Totò, Anna Magnani, Walter Chiari, os irmãos De Filippo (Eduardo¹⁹, Peppino e Titina) e outros foram os primeiros atores a deixar ou alternar o palco dos teatros pelas câmaras e holofotes. Esses são alguns dos nomes de sucesso da primeira fase do cinema cômico italiano (1945-1955), aquela que conseguiu conquistar plateias e competir, apesar dos filmes de baixa qualidade, com as grandes produções hollywoodianas. Esses atores faziam já grande sucesso no teatro e, passando ao cinema, conseguiram transferir seu talento para a grande tela e ampliar seu público. Seus filmes eram principalmente caracterizados por uma grande corporeidade e gestualidade, e até mesmo pelo uso do rosto como se fosse uma máscara, resquícios do teatro e da tradição da *commedia dell’arte*. Muitos desses filmes apresentavam afinidades com os filmes de Chaplin e de Keaton, quando, na época do cinema mudo, o corpo deveria falar mais do que as palavras, ainda que na comédia italiana a fala tenha se tornado um importante

¹⁹ Eduardo De Filippo foi o dramaturgo italiano que mais abordou a temática neorrealista. Filho de Eduardo Scarpetta, famoso dramaturgo e proprietário de uma companhia teatral em Nápoles, cresceu dentro do teatro, atuando e exercendo diferentes funções dentro da companhia. Atuava ao lado de seus irmãos, Peppino e Titina, e fundou sua própria companhia. O teatro napolitano ressentia de fortes influências da *Commedia dell’arte* e o mesmo pode se verificar nas suas comédias. O teatro de Eduardo apresentava muitas referências à realidade, críticas à sociedade, tratando de argumentos contextualizados com a realidade circunstante. O dramaturgo extrapolou o teatro e passou ao cinema, trabalhando tanto como ator, quanto como diretor e roteirista. Suas obras são em dialeto, pois, após uma curta experiência atuando em italiano, percebeu que para ser convincente, natural e aproximar-se à realidade, a sua linguagem deveria ser a mesma que ele usava no dia-a-dia, ou seja, o napolitano.

instrumento para ironizar a realidade, parodiar, brincar com as palavras, com os sentidos e causar confusão.

É surpreendente pensar que a comédia nacional conseguiu competir e atrair tantos ou mais espectadores que os filmes hollywoodianos. Provavelmente uma das razões principais desse sucesso é que os italianos podiam ver suas histórias, tragédias e particularidades contadas por meio da característica comicidade italiana que é marcada por ser, muitas vezes, amarga. “Porque a *commedia all’italiana* dos bons mestres divertiu os espectadores, mas não raras vezes deixou um travo amargo em suas bocas sorridentes.” (FABRIS, 2011, p. 104).

Sobre os temas da *commedia all’italiana*, D’Amico (2008, p. 127) diz que “são geralmente [...] histórias que poderiam também ser tratadas tragicamente”²⁰, mas que são realizadas de forma que, em vez de fazer a plateia chorar, procura fazê-la rir. O autor ainda acrescenta que à *commedia all’italiana* “foi confiada a sobrevivência do tema fundamental do neorrealismo, o comentário-denúncia dos males da sociedade contemporânea”²¹ (D’AMICO, 2008, p. 127).

Villa explica que a comédia torna o neorrealismo mais tênue através da forma com que se relaciona com o real, fazendo com que a verossimilhança se sobressaia à verdade:

[...] ou seja, a comédia, apesar de ter como base o mesmo material dos filmes neorrealistas, chega a um resultado totalmente diferente, já que faz uma transfiguração da realidade, trabalhando com tons mais leves e, dessa forma, tornando-se mais agradavelmente consumível. Torna-se prioridade contar a realidade, ao invés de restituí-la, inventá-la mais que refleti-la, dar vida a uma forma de expressão, na qual o cuidado do testemunho substitua aquele de fábula do material cotidiano²² (VILLA, 2002, p. 171).

A forte censura, que entrou em vigor em 1923 e se manteve ativa até 1962, não atrapalhou demasiadamente a comédia. Muito pelo contrário. A mesma censura que proibia que certos temas fossem tratados no cinema ‘sério’, não dava a mesma importância quando tratados de forma burlesca. Portanto, as temáticas tabus podiam ser abordadas de forma cômica conseguindo contorná-la:

[...] concentrando-se no cinema ‘de qualidade’ e na perseguição de autores que, politicamente engajados, sentiam-se obrigados a fazer discursos em tom

²⁰ [...] sono di regole [...] storie che si sarebbero potute trattare anche tragicamente.

²¹ [...] è affidata la sopravvivenza del tema fondamentale del neorealismo, il commento-denuncia dei mali della società contemporanea.

²² [...] la commedia cioè, pur prendendo le mosse dal medesimo materiale che aveva fatto i film neorealisti, arriva ad un risultato totalmente differente, poiché opera una trasfigurazione del reale, lavorando su toni leggeri e rendendosi quindi più piacevolmente consumabile. Diventa cioè prioritario raccontare la realtà, piuttosto che restituirla, inventarla più che rifletterla, dar vita ad una forma espressiva, dove allo scrupolo della testimonianza subentra quello dell’affabulazione del materiale quotidiano.

‘sério’ (não esqueçamos que a ideologia da época considerava o cômico um gênero inferior [*sic*]), a censura acabou por exercer uma influência determinante até mesmo em muito cinema cômico, mas, paradoxalmente, em um sentido positivo. Expulsos pela porta, certos temas entravam pela janela. Em outras palavras, os autores dos filmes cômicos descobriram que os tabus invioláveis no cinema ‘sério’ eram por outro lado acessíveis em tom burlesco²³ (D’AMICO, 2008, p. 32).

Pode-se dizer que a *commedia all’italiana* insere-se na tradição do neorrealismo continuando a tratar das mesmas temáticas, já que, exaurindo-se como narração dramática, os problemas continuavam a existir e eram usados como pano de fundo das comédias. Com isso, era possível atingir o público com quem o cinema pretendia dialogar: os italianos.

No cinema fascista, a imposição do italiano como língua padrão sem variantes regionais em todas as formas de comunicação (rádio, cinema, discursos), em algumas ocasiões beirava a incomunicabilidade entre os próprios cidadãos que, muitas vezes analfabetos, não conheciam a língua oficial, mas comunicavam-se por dialeto ou variantes regionais do italiano.

Como já mencionado, a partir do neorrealismo, o plurilinguismo dialetal passa a fazer parte dos filmes italianos. Assim como na *commedia dell’arte* e no *verismo*, retoma-se o uso das variantes regionais do italiano, às vezes acompanhadas de dialetos e de outras línguas (sobretudo o francês e o inglês)²⁴.

O cinema nacional, apesar da abertura do mercado interno aos produtos ‘apetitosos’ americanos (que traziam novos ares para um país recém-saído de uma guerra e de um regime ditatorial), conseguiu encontrar e conquistar a sua identidade por meio da comédia, um gênero

²³ [...] concentrandosi sul cinema ‘di qualità’ e sulla persecuzione di autori che, in quanto politicamente impegnati, si ritenevano in dovere di svolgere discorsi in chiave ‘seria’ (non dimentichiamo che l’ideologia dell’epoca considerava il comico un genere inferiore), la censura finì per esercitare un’influenza determinante anche su molto cinema comico: ma, paradossalmente, in senso positivo. Scacciati dalla porta, certi temi rientrarono dalla finestra. In altre parole, gli autori dei film comici scoprirono che dei tabù inviolabili nel cinema ‘serio’ erano viceversa avvicinabili in chiave burlesca.

²⁴ Pode-se citar o caso de Totò, que adorava brincar com as palavras, criando frequentemente neologismos. Muito de sua comicidade baseia-se nos enganos e confusões linguísticas que ele provoca por achar que podia se comunicar com qualquer pessoa, independentemente da nacionalidade. No entanto, muitas vezes seus personagens encontrarão mais dificuldade em se comunicar com italianos advindos de outras regiões, com dialetos diferentes do seu, do que com estrangeiros. Ruffin (1996, p. 352) declara: Para complicar a comunicação entre os italianos nos filmes de Totò, intervêm muitos fatores: os dialetos, as diferenças de sotaque, a entonação, as escolhas lexicais das personagens de origens regionais diferentes (o italiano regional), as inserções de vozes estrangeiras, as concatenações de palavras polissêmicas. A tudo isso deve ser acrescentado o escasso conhecimento da língua nacional e o seu uso pretensioso por parte de algumas personagens. (*A complicare la comunicazione fra italiani nei film di Totò intervengono dunque molti fattori: i dialetti, le differenze d’accento, l’intonazione, le scelte lessicali fra personaggi di diversa origine regionale (l’italiano regionale), gli inserti di voci straniere, le concatenazioni di parole polisemiche. A tutto questo va aggiunta la scarsa conoscenza della lingua nazionale e il suo uso pretenzioso da parte di alcuni personaggi.*)

que, apesar de ser considerado inferior por muitos críticos²⁵, encontrou acolhida imediata junto ao público, ao trazer-lhe a oportunidade de extravasar seu pudor contido por vinte anos, rir de suas próprias desgraças e voltar para casa com a sensação de bem-estar.

O recurso às paródias era frequente. Muitas eram inspiradas em modelos americanos, nos quais o protagonista, um comediante famoso, satirizava principalmente filmes estrangeiros de grande sucesso. Totò, por exemplo, um dos maiores atores do teatro e do cinema cômico italianos, realizou muitas paródias entre as quais: *Totò sceicco*, 1950, e *Il più comico spettacolo del mondo*, 1953, dirigidos por Mario Mattoli; *Totò, Peppino e ... la dolce vita*, 1961, de Sergio Cobucci; *Che fine ha fatto Totò Baby?*, 1962, de Ottavio Alessi; *Totò d'Arabia*, 1965, de José Antonio De La Loma.

Parodiar filmes americanos mostrava também o fascínio pelo cinema hollywoodiano. D'Amico faz uma interessante reflexão sobre as paródias aos filmes americanos:

Observamos também de passagem que o gênero da paródia parece estar profundamente enraizado em um país como a Itália, já tantas vezes dominada por estrangeiros. Rir da cultura do conquistador era um modo de reafirmar, mesmo que negativamente, a sua própria²⁶ (D'AMICO 2008, p. 118).

Outro argumento amplamente usado nas comédias era a crônica local ou regional tratada de forma humorística. Com a grande concorrência dos filmes americanos de boa qualidade, a melhor forma de competir com eles era retratar histórias próximas à realidade dos italianos. Afinal, a presença de algo familiar traz conforto ao público por fazê-lo sentir como se participasse da história. O retorno do familiar é uma conhecida técnica teatral.

A comédia, sendo um gênero muito versátil, adaptou-se às exigências da indústria nacional, dando vida também a imitações e paródias de outros gêneros famosos tais como: os filmes de espionagem internacional (imitavam os filmes de James Bond), os *peplum* (filmes mitológicos que originaram as paródias denominadas *polpettoni* mitológicos), o *western* espaguete etc.

A propósito do *western* espaguete ou *western all'italiana*, pode-se afirmar que é um gênero que assumiu características específicas e que proporcionou fama e reconhecimento mundial. A trilogia de Sergio Leone “Trilogia do dólar”, *Por um punhado de dólares* (*Per un*

²⁵ As comédias italianas, principalmente do primeiro período, eram realizadas em pouquíssimo tempo (poucos meses) com escassos recursos financeiros. Bastava um bom roteiro e um ou dois bons comediantes. Dependendo do ator principal, o sucesso de bilheteria era certo.

²⁶ *Avevamo anche osservato di passaggio che il genere della parodia appare profondamente radicato in un paese come l'Italia, già tanto spesso succube di dominatori stranieri. Ridere della cultura del conquistatore era un modo di riaffermare, sia pure solo negativamente, la propria.*

pugno di dollari, 1964), *Por uns dólares a mais* (*Per qualche dollaro in più*, 1965), *Três homens em conflito* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966), tornou-se parte da história do cinema mundial.

Em todas estas películas, as razões do sucesso obtido devem ser procuradas na inédita fusão: unindo a tradição enfática da lírica italiana (duelos, tiroteio, fugas, diálogos entre personagens excessivas são projetados no registro passional e exibido, comentados com redundância pela trilha sonora de Ennio Morricone) e a da *commedia dell'arte*, da paródia dos modelos heterônimos da ironia²⁷ (MENARINI, 2006, p. 103-104).

O *western* espaguete é um gênero de imitação que fez tanto sucesso quanto o original americano. Mas não foram somente os italianos que imitaram as conquistas do velho oeste. Muitos países europeus também seguiram imitando esse gênero depois do sucesso de Sergio Leone. No Brasil, por exemplo, entre outros gêneros, o *western* também era produzido na Boca do Lixo²⁸. O interesse do *western all'italiana* não recai sobre os grandes mitos do oeste e a conquista histórica; pelo contrário, a narrativa se concentra no presente, demonstrando que os mitos são cíclicos.

Na metade dos anos cinquenta surge a *commedia all'italiana*, que constituirá um gênero cinematográfico diferente da comédia anterior, pois é munida de características próprias que a distinguem. O novo gênero dominará o cinema nacional principalmente por mérito de seus quatro representantes principais: Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi e Nino Manfredi. Mas não serão só eles a fazerem parte dessa constelação: Marcello Mastroianni e Sofia Loren, para citarmos apenas dois, também serão figuras importantes e preciosas para seu repertório.

A *commedia all'italiana* surgiu a partir de um grupo de profissionais do cinema (roteiristas e diretores) que já eram atuantes na década anterior. Da união dessas mentes e dessas mãos (já que a maioria dos filmes era escrito e realizado em conjunto) com os rostos de alguns atores, que traziam uma grande experiência do teatro, surgiu este supergênero²⁹, capaz

²⁷ *In tutte queste pellicole, le ragioni del successo ottenuto vanno reperite in una inedita fusione: quella che unisce la tradizione enfatica della lirica italiana (duelli, sparatorie, fughe, dialoghi tra personaggi eccessivi sono giocati sul registro passionale, esibito, commentati con ridondanza dalla colonna sonora di Ennio Morricone) e quella della Commedia dell'arte, della parodia dei modelli eteronomi dell'ironia.*

²⁸ A Boca do Lixo é a denominação dada a uma região central de São Paulo que foi um polo cinematográfico a partir da década de 20. No final da década de 60 até a década de 80, transformou-se no reduto do cinema independente brasileiro desvinculado dos incentivos governamentais.

²⁹ Brunetta (2001, vol. 4, p. 368) considera a *commedia all'italiana* um supergênero, conforme se pode verificar na passagem em que fala sobre suas origens: “Em um campo de forças concorrentes, este supergênero ou metagênero não tem uma paternidade bem definida, mas é filho de vários pais: de um grupo de roteiristas, de uma série de diretores que, em sua maioria, já tinham trabalhado na década anterior.” (*In un campo di forze*

de englobar outros gêneros, num momento em que o país passava por uma intensa transformação social e cultural com o *boom* econômico. Essa comédia, muitas vezes, manteve uma relação simbiótica e especular com a própria sociedade.

Segundo Giacobelli (2002, p. 91-92), um gênero com características tão peculiares e nacionais, por isso *all'italiana*, desenvolveu-se contemporaneamente ao *boom* italiano, conhecido também como milagre econômico, ou seja, o momento em que a economia tinha sido retomada e finalmente a Itália gozava de bem-estar econômico e social. A expressão 'à italiana' (*all'italiana*) passou a definir a comédia desse período, que se distinguia por usar como referência a sociedade contemporânea, mesmo em filmes de época, representando-a de maneira polêmica.

Segundo D'Amico, poderíamos definir a *commedia all'italiana* como “um certo tipo de sátira, de costumes e também, embora nem sempre de forma explícita, política, de caráter realista e muito atenta aos fatos do momento, com algumas incursões na história ‘incômoda’ do país”³⁰ (D'AMICO, 2008, p. 127). Ainda segundo o autor, esta comédia trata de assuntos que poderiam ser abordados tragicamente, visto que em grande parte mantém viva a herança neorrealista, ou seja, a exibição dos problemas da sociedade. O tom cômico e às vezes até amargo permitiu atingir o público, que tinha se desinteressado pelo neorrealismo.

Segundo Giacobelli (1995, p. 43), pode-se dividir a *commedia all'italiana* em três principais fases:

- A ‘comédia do boom’ (1958 a 1964): dura mais ou menos o período do milagre econômico. Produzirá seus filmes mais importantes e desenvolverá várias temáticas, nas quais o espírito crítico acompanha a ironia. É a fase de maior sintonia com o público. É chamada a ‘era de ouro’;
- A ‘comédia do pós-boom’(1964-1971): com o colapso da economia, a comédia também sofreu mudanças. Descreve os momentos da crise e coloca os temas civis diante dos sociais;

concorrenti questo supergenere o metagenere non ha una paternità anagrafica ben definita, ma è figlio di più padri: di un gruppo di sceneggiatori, di una serie di registi che, in prevalenza, hanno già lavorato nel decennio precedente.) [grifo nosso]

³⁰ [...] un certo tipo di satira, di costume e anche, seppure non sempre esplicitamente, politica, dall'impianto realistico e molto attenta ai fatti del giorno, con qualche puntata nella storia 'scomoda' del paese.

- A ‘comédia da reflexão’(1971-1980): atravessa os momentos mais difíceis da Itália recente (anos de chumbo)³¹. Dessa forma, já desgastada, passa a ser uma comédia amarga, cujos temas tornam-se melancólicos e é cada vez mais difícil provocar o riso.

Giacovelli (2002, p. 93) circunscreve dois filmes que delimitam o início e fim da *commedia all’italiana*: *Os eternos desconhecidos* (*I soliti ignoti*, 1958, de Mario Monicelli) é o filme inaugural, enquanto *O terraço* (*La terrazza*, 1980), de Ettore Scola, marca o seu fim.

Com o passar dos anos, a comédia passou por inovações como a narrativa fragmentária, na qual partes autônomas da história eram amarradas, sem exibir necessariamente coerência espaço-temporal ou causal. No filme *Aquele que sabe viver* (*Il sorpasso*, 1962, de Dino Risi) pode-se verificar a justaposição dos núcleos narrativos representados pelas várias etapas da longa viagem dos dois protagonistas.

Ainda segundo Villa (2002, p. 175), outra diferença marcante com relação a essa evolução é a narração plurifocal: a comédia passa a multiplicar os pontos de vista das personagens, favorecendo a narração em coro e diminuindo a importância do protagonista solitário, como se pode verificar, por exemplo, no filme *Os eternos desconhecidos*, no qual podemos ver um emaranhado de histórias que se conectam. Essa dissolução do sujeito como entidade arquetípica da narração se afirmará a partir dos anos sessenta.

No final dos anos cinquenta, a *commedia all’italiana* começa a problematizar os finais. Estes não serão necessariamente felizes, mas poderão ser amargos ou deixar a questão em aberto. Um exemplo que, aliás, será um dos filmes-símbolo da *commedia all’italiana*, é *A grande guerra* (*La grande guerra*, 1959, de Monicelli), no qual, depois de muitas peripécias para sobreviverem à guerra, os dois soldados (um milanês e um romano), que se tornaram grandes amigos, acabam sendo fuzilados por se recusarem a trair a Pátria. O final surpreende pela oposição que estabelece ao gênero cômico, visto que por definição a comédia é uma história que começa mal e que termina bem. A respeito dessa variação dos finais das comédias, Villa acrescenta:

[...] o cinema moderno dos anos sessenta reunirá este trabalho sobre os finais, iniciado pela comédia, propondo soluções tanto de clara abertura, em que os eventos narrados parecem perder a própria solução, como de clara

³¹ Os anos de chumbo foram um período de turbulência sócio-política na Itália, que durou do final dos anos 1960 até o fim da década de 1980. Este período foi marcado por conflitos sociais generalizados e atos de terrorismo realizados tanto pelos grupos paramilitares de direita como pelos de esquerda.

guinada respeito às expectativas do gênero, tornando assim os limites entre comédia e tragédia mais sutis³² (VILLA, 2002, p. 176).

A partir do início dos anos sessenta, a comédia dedica-se às variedades linguísticas, ideológicas, culturais, econômicas do sistema produtivo. Segundo De Gaetano (1999, p. 40), Risi, com seu filme *Os Monstros (I mostri)*, 1963, faz uso do grotesco, reduzindo o personagem a uma máscara, que deve ser usada socialmente, já que é o único modo de sobreviver em uma sociedade deformada internamente. O grotesco mostra o processo de construção da máscara e depois o quanto é difícil sustentá-la. Nesse filme, os vícios e defeitos da sociedade do boom são apresentados em vinte esquetes independentes.

A *commedia all'italiana* da década de sessenta apresenta figuras sociais de forma esboçada e caricatural. Segundo De Pascalis, o uso de figuras grotescas surgiu para propor uma visão distorcida do mundo em diversos filmes italianos e o excesso da caricatura reduz a responsabilidade da sociedade: “[...] a tradição da *commedia all'italiana*, com um excesso caricatural que diminui o encargo severo contra a sociedade e, portanto, também contra o espectador”³³ (DE PASCALIS, 2012, p. 72).

A partir de então, o grotesco será um recurso frequente no cinema, não sendo exclusivo da comédia (por exemplo, o cineasta americano Stanley Kubrick faz uso extremo do grotesco em seus filmes). São inúmeros os diretores que trabalharão de várias formas o grotesco na comédia italiana: Dino Risi, Pietro Germi, Federico Fellini, Ettore Scola, Mario Monicelli, Elio Petri e outros.

Com a entrada de produtos e filmes americanos no país, a cultura ianque passa a exercer certo fascínio sobre os italianos. Dessa forma, alguns assuntos representantes do estilo de vida americano começam a ser tratados nos filmes italianos como, por exemplo: a emancipação feminina, inclusive no desejo de trabalhar e ter direitos civis iguais aos dos homens e tomar as decisões sobre suas vidas privadas; a presença da televisão na vida cotidiana; o uso de calça jeans e da música rock, novo gênero musical americano, como símbolos de subversão; alguns tipos de alimentos (ketchup, pipoca, goma de mascar) etc.

No filme *Um americano em Roma (Un americano a Roma)*, 1954, de Stefano Vanzina, já se pode ver o quanto o imaginário do modo de vida americano entusiasma o

³² [...] il cinema moderno degli anni Sessanta raccoglierà questo lavoro sui finali avviato dalla commedia, proponendo soluzioni tanto di chiara apertura, laddove le vicende narrate sembrano smarrire la propria soluzione, quanto di netto ribaltamento rispetto alle aspettative di genere, così da rendere i confini tra commedia e tragedia sempre più sottili.

³³ [...] la tradizione della commedia all'italiana, con un eccesso caricaturale che diminuisce la carica graffiante contro la società e quindi anche contro lo spettatore.

italiano. A referência à América já sugere algumas mudanças nos costumes nacionais por influência da cultura americana.

1. 3. 1. *Serialidade e filmes em episódios*

Nesse período, pode-se notar uma relevante produção serial, devido ao sucesso de alguns filmes como *Pão, amor e fantasia* (*Pane, amore e fantasia*, 1953, de Luigi Comencini), *O pequeno mundo de Don Camillo* (*Don Camillo*, 1952, de Julien Duvivier), *Os eternos desconhecidos*, entre outros.

Como observou Eco (2001, p. 137), a serialidade é um fenômeno tão comum na literatura que pode ser encontrado desde a Grécia Antiga. Considerando o exposto na *Poética* de Aristóteles, seria possível descrever o modelo da tragédia grega como um modelo serial, no qual apenas uma mínima parte foi salva por razões desconhecidas. É possível que as tragédias gregas fossem escritas seguindo esquemas fixos e temas pré-escolhidos. Sendo assim, podemos dizer que os romances de folhetim no século XIX, como é o caso das obras de Charles Dickens, não representaram uma grande inovação da literatura moderna. A redescoberta do sucesso comercial da serialidade é um evento que consegue ir além dos limites das artes individuais, da literatura, das artes gráficas, e até das artes cinematográficas.

A respeito do termo serialidade, Pescatore diz:

[...] enquanto no caso da repetição temos que trabalhar com o retorno ou a reutilização dos elementos já dados e conhecidos, no caso da serialidade temos, em vez disso, uma sucessão de objetos ou, no nosso caso, uma sucessão de textos. Enquanto uma classe de objetos repetidos forma uma família ou um grupo, uma classe de objetos seriais forma uma coleção ou uma enumeração³⁴ (PESCATORE, 2003, p. 53).

Na *commedia all'italiana*, o grande êxito de público de alguns filmes favoreceu a produção de suas continuações. Foi o caso de *Pão, amor e Fantasia* que deu origem a: *Pão, amor e ciúme* (*Pane, amore e gelosia*, 1954, de Comencini), *Pão, amor e...* (*Pane, amore e...*, 1955, de Risi) e *Pão, amor e Andalusia* (*Pane, amore e Andalusia*, 1958, de Javier Setó). Mas podemos também pensar no sucesso de *Os eternos desconhecidos*, que teve duas sequências:

³⁴ [...] mentre nel caso della ripetizione abbiamo a che fare con il ritorno o il riutilizzo di elementi già dati o conosciuti, nel caso della serialità abbiamo invece una successione di oggetti o, nel nostro caso, una successione di testi. Mentre una classe di oggetti ripetitivi forma una famiglia o un gruppo, una classe di oggetti seriali forma una collana o una enumerazione.

Golpe dos Eternos Desconhecidos (L'audace colpo dei soliti ignoti, 1959, de Nanni Loy); e Uma dupla irreverente (I soliti ignoti vent'anni dopo, 1985, de Amanzio Todini).

É interessante citar também a série de filmes ítalo-franceses inspirada na figura de Don Camillo, baseada numa série de contos de Giovannino Guareschi (*Mondo Piccolo. Don Camillo*, de 1948). O primeiro filme de Don Camillo é *O pequeno mundo de Don Camillo*, seguido de *O regresso de Don Camillo (Il ritorno di Don Camillo, 1953, de Duvivier)*, *Don Camillo e l'onorevole Peppone* (1955, de Carmine Gallone), *Don Camillo monsignore... ma non troppo* (1961, de Gallone), *Il compagno Don Camillo* (1965, de Comencini) e *Don Camillo e i giovani d'oggi* (1972, de Mario Camerini).

Outro tipo de serialidade presente na *commedia all'italiana* são os filmes em episódios, isto é, realizados com vários capítulos independentes ligados apenas por personagens que vivem situações diferentes ou que simplesmente compartilham de uma mesma temática, como é o caso do já citado *Os monstros*. Já a sua continuação, *Os novos monstros (I nuovi mostri, 1977)*, é um filme em episódios realizado com diretores diferentes (Monicelli, Risi e Scola), o que o enquadra em outra categoria serial: filmes em episódios com mais de um diretor. Nestes casos, geralmente as produções são interligadas por uma temática comum.

Ainda segundo Giacovelli (2002, p. 110-111), entre 1964 e 1965 houve uma grande produção de filmes em episódios independentes. As razões eram essencialmente produtivas: podiam contratar atores famosos por um custo menor e atrair públicos diferentes para um mesmo espetáculo.

1. 3. 2. A censura

O fascismo acabou definitivamente em 1945, mas a censura que foi criada pelo regime não se extinguiu com ele. Em sua maioria, os funcionários que trabalhavam nos Ministérios não foram trocados com a mudança do governo. Com isso, os controles censores continuaram a ser significativos e a influenciar fortemente nos cortes de cenas de vários filmes.

O neorrealismo, os filmes de autor e filmes de gêneros 'sérios' eram os que sofriam maior pressão por parte da censura. Isso não significa que a comédia não sofresse intimidação. Pelo contrário. Eram comum cenas serem cortadas e roteiros serem descartados.

A posição do governo também influenciava a censura. De modo geral, quando o governo era dominado por políticos de direita (advindos, na maioria das vezes, dos partidos

católicos, como o democrata-cristão³⁵), a censura era mais pesada devido à pressão exercida por eles e pela Igreja.

Vale lembrar a importância e a influência que a Igreja Católica exerceu historicamente sobre todas as formas culturais, sobretudo em um país como a Itália, cuja história é interligada e inseparável do desenvolvimento do papado. Desta forma, associações, grupos e partidos católicos conseguiam controlar e intervir de forma sistemática na produção cinematográfica. Além da censura governamental e dos órgãos predispostos pela lei, existia também o Centro Católico Cinematográfico (C.C.C.) que exercia uma forte pressão, já que as salas paroquiais, que constituíam uma parte consistente do circuito de distribuição cinematográfica, eram obrigadas a respeitar as suas indicações. Onde a censura falhava, eram realizadas manifestações que tentavam inibir a apresentação dos filmes nas outras salas de exibição.

Além disso, não se pode esquecer que nos roteiros em que estava presente a figura da lei, seja no papel do policial, de um juiz etc., a atenção era redobrada, já que existia um cuidado para que as forças da lei não fossem denegridas. Da mesma forma, a figura dos foras da lei não podia ser exageradamente ressaltada. Por isso, filmes como *Guardas e ladrões* (*Guardie e ladri*, 1951, de Monicelli e Stefano Vanzina) e *Os eternos desconhecidos* tiveram problemas com a censura.

De qualquer forma, é fato que a componente cômica conseguia aliviar a censura, quase como se o cinema tivesse encontrado na comicidade certa proteção, uma forma de diminuir a resistência dos censores:

O caso de *Divórcio à italiana* ensina. O roteiro chega à Direção Geral do Cinema com o título provisório de *Capricho à italiana*: os censores demonstraram preocupação “pela implicação polêmica, que é a favor de uma aceitação mais aberta das instâncias divorcistas em nosso País”, mas, ao mesmo tempo, parecem tranquilizados pelo “caráter burlesco e paradoxal”, em que os produtores insistem. O caráter grotesco da obra parecia aos olhos deles ser garantia de inocuidade³⁶ (COMAND, 2010, p. 22).

No final dos anos setenta, com o afrouxamento da censura, o panorama da comédia começa a mudar. Em 1968, são produzidos 8 filmes considerados eróticos, enquanto em 1969 esse número passa a 23 (num total de 241 lançados naquele ano)³⁷. Já em 1967 não se realizou

³⁵ Partido italiano democrata-cristão (*Democrazia Cristiana*, DC), criado em 1943. Teve grande importância para o restabelecimento da democracia italiana contra o fascismo e no processo de integração europeia.

³⁶ *Il caso di Divorzio all'italiana insegna. La sceneggiatura arriva alla Direzione Generale del Cinema, con il titolo provvisorio di Capriccio all'italiana: i censori esprimono preoccupazione «per il sottinteso polemico, che si schiera a favore di un più aperto accoglimento delle istanze divorzistiche nel nostro Paese» ma nel contempo sembrano rassicurati dal «carattere farsesco e paradossale», su cui i produttori molto insistono. Il carattere grottesco dell'opera sembra ai loro occhi essere garanzia di inoffensività.*

³⁷ Dados retirados de Masolino D'Amico, 2008, p. 211.

nenhum. A partir de 1970, a produção oscilou, o que acabou determinando o surgimento do subgênero comédia erótica ou comédia sexy italiana.

Esse subgênero, que foi fortemente explorado nos anos setenta, queria quebrar com os tabus comuns dos italianos. A nudez tornou-se algo trivial e os nomes dos filmes indicam que a paródia foi o principal recurso da comédia erótica.

O uso de palavrões também passou a ser comum, visto que até a década anterior não eram permitidos. A moral pública era muito rígida com palavras de baixo calão e a comicidade geralmente era gerada pelo trocadilho e pelos duplos sentidos que eram criados pelas palavras, neologismos, frases, gestos e até mesmo pelos olhares. Eram pouquíssimos os insultos expressos verbalmente.

Com a liberação do uso de palavrões a partir dos anos setenta, os velhos autores, já acostumados com outras formas de expressão, decidiram não desperdiçar a nova liberdade expressiva reservando-a para algumas ocasiões, pois acreditavam que seu uso exagerado acabaria por banalizá-los e isso causaria a perda da sua força expressiva. Por outro lado, os novos autores, aproveitando-se da permissividade, fizeram uso excessivo dos palavrões para explorar novas formas de expressão.

O que é interessante enfatizar, neste contexto, é a influência que a censura exercia sobre a produção filmica. Essa mudança no controle censor deve-se a um câmbio no governo, graças a políticos não católicos já que influenciavam muito nas decisões, seja da censura, seja da escolha das salas cinematográficas³⁸.

Um caso a parte são os filmes de Lina Wertmüller, que estreia como diretora na década de sessenta com a comédia *I basilischi* (1963), retomando a temática de *Os boas vidas* (*I vitelloni*, 1953, de Fellini) em uma versão meridional. Nos anos setenta a diretora alcançará sucesso nacional e internacional com *Mimi, o metalúrgico* (*Mimi, metallurgico ferito nell'onore*, 1972). Mas o maior triunfo veio com *Pasqualino Sete Belezas* (*Pasqualino Settebellezze*, 1975), que concorreu a quatro Oscars, entre os quais o de melhor diretora (a primeira diretora a ter sido nomeada na história do prêmio). Seus filmes são marcados por cenas grotescas cheias de exagero, sexo e diálogos de baixo calão, muitas vezes com viés feminista, que denunciam problemáticas sociais, com tons que variam entre o melancólico e a paródia. O sucesso nos Estados Unidos advém da sua forma de representar os italianos não como são, mas como os americanos os imaginam.

³⁸ Vale lembrar que neste período a distribuição dos filmes recaía ainda totalmente na distribuição nas salas cinematográficas, sem a opção de outros canais de distribuição que se desenvolveram depois com a televisão, locadoras, TVs a pagamento etc. Outro ponto importante, é que a televisão começa a concorrer com o cinema, na Itália, a partir da década de setenta, quando começa realmente a entrar na casa dos italianos.

1. 3. 3. As personagens

As personagens da *commedia all'italiana* são perdedoras. Mesmo antes de serem imersas no universo da trama, são os figurantes da História, figuras marginais, ainda antes que marginalizados: ladrõezinhos, funcionáriozinhos, soldados desconhecidos ou maridos comuns, todos, de qualquer forma, vindos das regiões do anonimato³⁹ (COMAND, 2010, p. 7).

As personagens da comédia parecem não estar em sintonia com o universo. Sempre falham em seus intentos (até as tentativas de sedução são frustradas) e não conseguem obter o objeto de seu desejo que pode ser dinheiro, sucesso, mulheres etc.

Nesses filmes, a personalidade das personagens nem sempre é clara, visto que frequentemente elas fingem ser aquilo que não são (como, por exemplo, no filme *Um americano em Roma*). Por isso, nesse tipo de comédia discute-se a questão da identidade social, o conflito entre o indivíduo e o público.

A crônica da vida cotidiana invade os filmes, fazendo com que os espectadores possam cada vez mais encontrar uma conexão entre a ficção e a realidade em que vivem. Entretanto, é na personagem que a plateia poderá realmente se reconhecer. Comand ilustra o percurso da personagem da seguinte forma:

[...] a personagem geralmente se desenvolve ao longo de um caminho previsível, ao longo de uma linha horizontal progressiva, na realidade bifurcada, onde narrativa e ideologia caminham paralelamente, às vezes cruzam-se e entram em conflito, mas chegam sempre a um resultado de fracasso, sempre o mesmo. É um paradigma dramático, que a típica falta de final feliz da *commedia all'italiana* confirma. Nesta horizontalidade dramática insere-se a vertical do cômico, com pequenas surpresas, breves interrupções da corrente⁴⁰ (COMAND, 2010, p. 13).

Assim, o percurso da personagem é construído de forma previsível, isto é, segue um caminho óbvio que inevitavelmente a levará ao fracasso, provocando humor exatamente pela tentativa inútil de conseguir um resultado diferente, no qual seus objetivos e desejos seriam alcançados.

³⁹ *I personaggi della commedia all'italiana sono dei perdenti. Ancor prima di essere catapultati sulla scena della storia, sono delle comparse della Storia, figure marginali prima ancora che emarginati: ladruncoli, impiegatucoli, militi ignoti o comuni mariti, tutti comunque provenienti dalle regioni dell'anonimato.*

⁴⁰ *[...] il personaggio si sviluppa generalmente lungo un percorso scontato, lungo una linea orizzontale progressiva in realtà biforcuta, dove narrativo e ideologico vanno in parallelo, a volte si intrecciano e confliggono, ma approdano a un esito fallimentare, sempre il medesimo. È un paradigma drammatico, che la tipica mancanza di lieto fine della commedia all'italiana conferma. Su questa orizzontalità drammatica si innesta la verticale del comico, con piccoli sussulti, brevi interruzioni della corrente.*

Comand (2010, p. 43) analisa a forma como a figura do homem é construída colocando em discussão suas qualidades, ridicularizando a virilidade e potência masculinas, talvez como reflexo da frustração de um regime autoritário falido ou da perda de uma guerra (elementos que remetem fortemente ao masculino). A autora, no entanto, sugere que isso possa ser também reflexo da infantilização sofrida pela dominação da figura feminina central na família (constituída pela mãe) representada através do *mammismo*, conforme pode se ver no seguinte trecho:

[...] a necessidade de dependência do homem - típica do “mammone” personificado por Sordi ou do incapaz encenado por Mastroianni [...] apresenta, segundo alguns, a complexa reelaboração da imagem da masculinidade italiana, muito distante da virilidade agressiva promovida pelo fascismo que entrou em crise com o fracasso bélico. Portanto, a *commedia all'italiana* celebraria a derrota do homem itálico, do *latin lover* por antonomásia, narrando um processo de feminilização em curso⁴¹ (COMAND, 2010, p. 43).

A *commedia all'italiana* é dominada por um grupo de intérpretes excepcionais como Sordi, Gassman, Tognazzi, Manfredi, Mastroianni e muitos outros:

[...] um quinteto formidável de intérpretes e para dar vida a uma miríade de máscaras e de retratos 'necessários' para entender o caráter dos italianos nas suas dinâmicas e transformações, nas suas taras hereditárias e nos seus aspectos genéticos e morfológicos, a crítica começará a perceber o fenômeno e a aplaudir a qualidade das performances⁴² (BRUNETTA, 2001, Vol. 4, 140).

Geralmente, as personagens apresentadas mostram a pior parte de si. São retratos negativos, mostrando as características físicas e morais mais degradantes. Mas ao mesmo tempo, os anti-heróis têm sempre a oportunidade de, no final, redimir-se e ter uma atitude que mostre dignidade, resgatando com isso também o próprio caráter nacional.

Brunetta afirma que, em quase vinte anos, foi construída através desses atores uma galeria das baixeiras e males herdados pelo italiano médio: os mecanismos de autodefesa, a arrogância, a fragilidade, o oportunismo, o egoísmo, a infidelidade; mas também algumas

⁴¹ [...] il bisogno di dipendenza del maschio – tipico del “mammone” impersonato da Sordi o dell'inetto messo in scena da Mastroianni [...] racconta secondo alcuni la complessa rielaborazione dell'immagine della mascolinità italiana, molto distante dalla virilità aggressiva promossa dal fascismo andata in crisi con la sconfitta bellica. La commedia all'italiana dunque celebrerebbe la sconfitta del tanto decantato maschio italo, del latin lover per antonomasia, raccontando piuttosto un processo di femminilizzazione in corso.

⁴² [...] un quintetto formidabile di interpreti e a dar vita a una miriade di maschere e di ritratti 'necessari' a capire il carattere degli italiani nelle sue dinamiche e trasformazioni, nelle sue tare ereditarie e nei suoi aspetti genetici e morfológicos, la critica comincerà a prendere atto del fenomeno e ad applaudire la qualità delle performances.

qualidades positivas como o espírito de adaptação, a generosidade, a curiosidade, o espírito de aventura e a criatividade, enfim, a humanidade:

Por quase vinte anos radiografam e dilatam, como em uma *gigantografia*, a mesquinhez e os males herdados do italiano médio, os seus mecanismos de autodefesa, a sua arrogância e a sua fragilidade, o seu oportunismo, o seu egoísmo, a sua infidelidade, mas também algumas qualidades positivas - o seu espírito de aventura - enfim, o seu ser constituído (como diria Capra) de ‘lama e poeira de estrelas’ e constroem um grandioso afresco à criatividade, à inteligência e à imbecilidade, à velocidade com que se pega a estrada em direção à sociedade de consumo e das máquinas, ao otimismo e à inconsciência com que se move em direção ao novo⁴³ (BRUNETTA, 2001, Vol. 4, p. 141).

O ambiente da *commedia all'italiana* migra da classe baixa, das histórias dos proletários, desempregados, ladrõezinhos, para os ambientes burgueses, a classe média, nos quais passam a representar também o tipo social médio. Lembrando que nesse momento, a Itália goza finalmente de estabilidade econômica. Portanto, a mudança pela qual a sociedade passa é espelhada nas personagens e ambientes das comédias.

Segundo La Polla (2006, p. 51) “Hollywood compreendeu muito cedo que um enorme, potentíssimo elemento de atração do público era dado, além do tipo de filme, também pelos seus atores”⁴⁴. Isto é, percebeu que o uso de atores e nomes que o público já conhecia e gostava para papéis semelhantes, provocava um maior “entusiasmo para o lançamento de filmes baseados em uma familiaridade substancialmente baseada em uma mitologia”⁴⁵. Foi assim, que a indústria hollywoodiana, a partir dos anos 20, criou o chamado *star system*, ou seja, os roteiros eram escritos especificamente em função da presença de certos atores.

O *star system* não foi uma prerrogativa somente hollywoodiana. Mas no caso dos ‘divos’ da *commedia all'italiana*, as características construídas são inéditas e originais, dado que a experiência profissional advinha de vários âmbitos como o teatro e a rádio e, portanto, tratava-se de um talento reconhecido, que colocaria em cena o anti-herói e a mediocridade.

⁴³ Per quasi vent'anni radiografano e dilatano, come in una gigantografia, le bassezze e i mali ereditari dell'italiano medio, i suoi meccanismi di autodifesa, la sua arroganza e la sua fragilità, il suo opportunismo, il suo egoismo, la sua infedeltà, ma anche alcune qualità in positivo – il suo spirito d'avventura – insomma il suo essere costituito (come direbbe Capra) da 'fango e polvere di stelle' e costruiscono un grandioso affresco alla creatività, all'intelligenza e all'imbecillità, alla rapidità con cui si imbecca la strada verso la civiltà dei consumi e delle macchine, all'ottimismo e all'incoscienza con cui si muove verso il nuovo.

⁴⁴ Hollywood comprese molto presto che un enorme, potentissimo elemento di richiamo nei confronti del pubblico era dato, oltreché dal tipo di film, anche dai suoi attori.

⁴⁵ [...] entusiasmo al lancio dei film sulla base di una familiarità sostanzialmente basata su una mitologia.

Até os anos cinquenta, o *divismo* cinematográfico era baseado na fisicidade, na máscara, no modo como as personagens se moviam pelo cenário, quase como se estivessem no palco (Totò, Fabrizi, Magnani), mas a partir da *commedia all'italiana*, a qualidade do ator é avaliada por seus dotes de representação, sua capacidade de mimetismo e de desnudar as personagens diante do público.

Quanto às personagens femininas, muitas vezes a sua função era a de estimular as fantasias sexuais dos protagonistas. Segundo D'Amico (2008, p. 134), “na grande maioria dos filmes cômicos as mulheres eram usadas em papéis bastante estereotipados, cuja função principal era quase sempre fornecer matéria aos sonhos eróticos dos protagonistas”⁴⁶.

As mulheres eram coadjuvantes dos protagonistas masculinos e muitas vezes atuavam como motor impulsionador da trama da história. Podemos citar como exemplo alguns filmes em que, apesar de o protagonista ser masculino, como pode ser verificado a partir do próprio título, a história é baseada na sua relação (e no seu ponto fraco) com as mulheres: *Il seduttore* (1954, Franco Rossi), *Il marito* (1958, de Loy e Gianni Puccini), *Divórcio à italiana* (*Divorzio all'italiana*, 1961, de Germi).

Segundo Brunetta (2001, Vol. 4, p. 156), “o cinema italiano oferece às suas intérpretes femininas ocasiões interpretativas mais limitadas e quase sempre subordinadas em relação ao protagonista masculino”⁴⁷. Para o autor, isso é reflexo da mudança da sociedade que passou a ser mais consumista e a ter outros interesses como esporte, música, teatro, literatura etc. Com isso, “a mulher perde a sua soberania no sistema divinizado e procura, utilizando as ocasiões que lhes são oferecidas, assumir novos papéis, alcançar um reconhecimento diferente e uma representação mais articulada dos papéis sociais”⁴⁸.

Atrizes como Gina Lollobrigida e Sofia Loren, mulheres com uma beleza ímpar, interpretavam protagonistas que se aproveitavam de tal atributo para resolver seus problemas e conseguir benefícios. Como exemplo, pode-se mencionar o filme *A bela moleira* (*La bella mugnaia*, 1955, de Camerini) em que Loren interpreta Carmela, a jovem mulher do moleiro Luca (Marcello Mastroianni), que se aproveita da própria beleza para obter favores dos homens poderosos deixando-os fascinados, mas não satisfazendo nunca seus desejos.

⁴⁶ [...] nella stragrande maggioranza dei film comici le donne vennero impiegate in ruoli abbastanza stereotipati, la cui funzione principale era quasi sempre quella di fornire materia ai sogni erotici del protagonista.

⁴⁷ Il cinema italiano offre alle sue interpreti femminili delle occasioni interpretative più limitate e quasi sempre subordinate rispetto al protagonista maschile.

⁴⁸ La donna perde la sua sovranità nel sistema divistico e cerca, utilizzando le occasioni che le vengono offerte, di assumere nuovi ruoli, di giungere a un diverso riconoscimento e a una più articolata rappresentazione di ruoli sociali.

No final dos anos cinquenta, aparecem as primeiras protagonistas nos filmes. É o caso de Franca Valeri, Tina Pica e Marisa Allasio. A carreira delas como protagonistas, no entanto, não durou muito, por opção pessoal ou pela idade (Tina Pica).

No final dos anos sessenta, alguns filmes colocam uma ou duas mulheres no centro da narrativa, como forma alternativa e mais econômica à centralidade masculina, pois os cachês dos atores mais desejados eram muito altos. É assim que temos a ascensão de protagonistas interpretadas por Claudia Cardinale, Sandra Milo, Ursula Andress, Virna Lisi, Silvana Mangano, Catherina Spaak e outras.

Um caso peculiar foi o de Monica Vitti, que passou de protagonista dos filmes existencialistas de Michelangelo Antonioni (*A aventura* [*L'avventura*, 1960], *A noite* [*La notte*, 1961], *O eclipse* [*L'eclisse*, 1962] e *Deserto vermelho* [*Il deserto rosso*, 1964]) à comédia. Consagrando-se com *A garota com a pistola* (*La ragazza con la pistola*, 1968, de Monicelli), ela se tornou uma verdadeira estrela cômica nacional. Com formação teatral, sabia imitar vários dialetos e interpretar vários papéis, seja como garota tonta, burguesa ou plebeia. Monica Vitti entrou para o *hall* dos comediantes do período e passou a ser procurada para atuar ao lado de grandes divos entre os quais Sordi, Gassman, Manfredi, Mastroianni, Giancarlo Giannini, e por grandes diretores como Monicelli, De Sica, Scola, Risi e outros.

1. 3. 4. Estereótipos e identidade nacional

O termo estereótipo provém do âmbito tipográfico, quando a partir do século XV as imagens passaram a ser reproduzidas por meios de formas fixas que eram impressas. Por isso, etimologicamente, a palavra derivou da junção de *stereos* (do grego): duro, rígido; e *typos*, impressão. Posteriormente, esse termo foi usado em âmbito psiquiátrico para referir-se a comportamentos patológicos caracterizados por obsessiva repetição de gestos e expressões.

Será somente a partir de 1922 que a palavra estereótipo passará a ser usada no sentido de caracterização social, que é o sentido mais comumente adotado atualmente. Nesse ano, o jornalista Walter Lippmann publicou o livro *Public Opinion* sobre os processos de formação da opinião pública, no qual afirma que a relação com a realidade externa é mediada por imagens mentais que formamos, condicionados pelas informações que recebemos (pela imprensa, no caso do seu estudo). Essas imagens são simplificações, quase sempre muito rígidas (por isso estereótipos), já que a mente humana não é capaz de compreender e tratar a

extrema complexidade e variedade com que o mundo se apresenta. Esse processo de simplificação da realidade não é individual, mas sim estabelecido culturalmente: “os estereótipos fazem parte da cultura do grupo e, como tal, são adquiridos por cada um e utilizados para uma eficaz compreensão da realidade”⁴⁹ (MAZZARA, 1997, p. 15).

O dicionário Zingarelli diz que o significado de estereótipo é a “percepção ou conceito relativamente rígido e excessivamente simplificado ou distorcido de um aspecto da realidade”⁵⁰ (ZINGARELLI, 2005, p. 1041). Hofstede define o termo como “noção fixa sobre pessoas inseridas em determinada categoria, sem nenhuma distinção entre os indivíduos” (HOFSTEDE, 2001, p. 14)⁵¹. Em seus estudos sociais, Mazzara apresenta a seguinte definição: “união coerente e bastante rígida de crenças negativas que um certo grupo compartilha a respeito de um outro grupo ou categoria social”⁵² (MAZZARA, 1997, p. 19).

Ainda existe, por parte de muitos estudos, a aproximação dos conceitos de estereótipo ao de preconceito, considerando o primeiro como o núcleo cognitivo do segundo. O dicionário Zingarelli define preconceito como “ideia errada, anterior ao conhecimento direto dos fatos ou pessoas. Fundada nas opiniões pessoais ou convenções correntes”⁵³ (ZINGARELLI, 2005, p. 815). As disciplinas sociais adicionaram dois outros significados: no primeiro, o preconceito não se refere tanto a fatos ou eventos, mas sim a grupos específicos; no segundo, esse é geralmente desfavorável, no sentido de que o erro de avaliação tende mais a penalizar do que a favorecer o objeto do próprio julgamento (MAZZARA, 1997, p. 12).

Segundo Mazzara, uma das formas de o estereótipo ser construído é baseando-se na atribuição de forma exagerada de alguns traços que realmente caracterizariam certos grupos, generalizando-os excessiva e rigidamente, apoiando-se ao que chamam de ‘fundo de verdade’.

Se por um lado os estereótipos podem ser considerados próximos da realidade, apesar de exagerados, por outro eles correm o risco de transformar-se em instrumentos de discriminação social. Ao mesmo tempo, reconhecer que existem diferenças não significa desvalorizar o outro, considerá-lo inferior, mas dar espaço para que se possibilite o enriquecimento coletivo e o fim da opressão social.

Para o debate sobre o estereótipo, é importante definir a noção de cultura. Baccin diz que “a cultura é um sistema adquirido e compartilhado de crenças e valores que determinam

⁴⁹ [...] *gli stereotipi fanno parte della cultura del gruppo e come tali vengono acquisiti dai singoli e utilizzati per una efficace comprensione della realtà.*

⁵⁰ [...] *modello ricorrente e convenzionale di comportamento, di discorso, di rappresentazione.*

⁵¹ [...] *a fixed notion about persons in a certain category, with no distinctions made among individuals*

⁵² [...] *insieme coerente e abbastanza rigido di credenze negative che un certo gruppo condivide rispetto a un altro gruppo o categoria sociale.*

⁵³ [...] *idea errata, anteriore alla diretta conoscenza di fatti o persone, fondata su opinioni personali o convinzioni correnti.*

hábitos, regras, conhecimentos e tudo o que distingue o modo de vida de um grupo social” (BACCIN, 2013, p. 27), podendo englobar no seu conceito também as manifestações artísticas da ‘alta cultura’ e da ‘cultura popular’.

Para Hall, não importa quanto sejam diversos os membros de uma nação (classe, gênero ou raça), a cultura nacional procura unificá-los em uma única identidade cultural, para representá-los como pertencentes à mesma nação (HALL, 2004, p. 59). Além disso, diz que “em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade”⁵⁴ (HALL, 2004, p. 60).

Já o choque cultural “é uma experiência multiforme resultante de numerosos fatores de stress que se verificam em contato com uma cultura diferente” (WINKELMAN, 1994, p. 121)⁵⁵. Portanto, quando uma pessoa, pertencente a uma determinada cultura, entra em contato com uma realidade diferente da sua, confrontando os seus preconceitos e a sua cultura de origem, é possível que ela sofra um estranhamento causado pelos hábitos, regras e valores diferente dos seus.

Quando se trata de identidade cultural, muitas vezes se estereotipam alguns comportamentos típicos das pessoas pertencentes a um grupo. Não necessariamente todas as pessoas têm o mesmo tipo de comportamento, mas é necessário e comum categorizar um certo grupo de pessoas pelas suas características típicas, pelos seus traços comuns.

De certa forma, os estereótipos são importantes para as pessoas conseguirem se comunicar e se relacionar mais facilmente com pessoas e situações totalmente desconhecidas, pois a partir de uma base comum, de uma categorização já dada (estereótipo), mesmo que o indivíduo ao qual a pessoa se dirija tenha suas características individuais, ainda assim alguns atributos pertencerão ao seu grupo de origem. Caso contrário, as pessoas deveriam sempre partir do desconhecimento total sobre qualquer pessoa ou ambiente para ter uma conversa ou relação. Portanto, o estereótipo, nesse sentido, constitui um mecanismo reproduzido pelo homem para facilitar seu conhecimento da realidade, buscando categorizar para simplificar o mundo.

É importante ressaltar que a categorização de pessoas em grupos distintos não leva em consideração as características individuais e as particularidades de cada indivíduo. Por isso, a generalização é algo tão delicado para se tratar, pois, apesar de aproximar categorias de

⁵⁴ [...] *all'invece di pensare alle culture nazionali come unificate, dovremmo pensare come costituendo un dispositivo discorsivo che rappresenta la differenza come unità o identità.*

⁵⁵ *Cultural (or culture) shock is a multifaceted experience resulting from numerous stressors occurring in contact with a different culture.*

peessoas determinadas por alguns atributos ou qualidades comuns, não significa que se possa tratá-las de forma homogênea. Portanto, o fator negativo do estereótipo é categorizar as pessoas de forma uniforme, sem distinção entre os indivíduos inseridos em determinada categoria, esquecendo que além de uma identidade social, cada indivíduo possui uma identidade pessoal.

Não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. Mas seria a identidade nacional uma identidade unificadora desse tipo, uma identidade que anula e subordina a diferença cultural? (HALL, 2004 p. 59).

As culturas nacionais são construídas através das instituições culturais, dos símbolos e das representações que produzem o sentido de uma ‘nação’, permitindo que, através disso, seus cidadãos se identifiquem e construam suas identidades. Não devem, no entanto, ser consideradas de forma unificada, mas como um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade, com profundas divisões e diferenças internas. Apesar de as culturas nacionais fortalecerem os direitos legais e cidadania, as identidades locais, regionais e comunitárias estão cada vez mais ganhando importância.

Segundo a concepção sociológica clássica (HALL, 2004, p. 11), a identidade do sujeito individual é formada pela interação entre seu ‘eu’ interior e a sociedade na qual ele vive. Além disso, existe um diálogo contínuo entre sua essência interior, os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esse mundo apresenta. Hall afirma, porém, que na sociedade pós-moderna essa concepção está mudando, isto é, o sujeito deixa de ter uma identidade unificada e passa a ter uma identidade cada vez mais fragmentada, abrindo espaço para a presença contemporânea de identidades contraditórias no nosso interior. Tudo isso é fruto de uma sociedade moderna, isto é, em constante e rápida mudança.

Por outro lado, a sociedade tradicional é aquela em que o passado e as tradições são valorizados acima de tudo, como forma de perpetuar as gerações. Manter tradições é uma forma de lidar com o tempo e o espaço e ter o conforto de saber, com base na experiência, o que o acontecerá no futuro.

A globalização é fruto da modernidade. Os Estados não são tão autônomos quanto gostariam e o capitalismo é a mola propulsora dessa dependência por mercados sempre novos. Consequentemente, a conexão e a integração das diferentes comunidades podem, de diversas formas, afetar as características das identidades nacionais.

“A comédia é o primeiro gênero capaz de colocar, de modo contínuo e acessível ao grande público, o problema da identidade nacional”⁵⁶ (BRUNETTA, 2001, Vol. 4, p. 369). Produto de um período de transformações, a comédia passou dos momentos difíceis do pós-guerra ao milagre econômico. Tal mudança drástica provocou uma crise de identidade nacional que se tornou um dos temas da comédia. Nada melhor que apresentar uma diversidade de tipos e estereótipos para descobrir com quais deles os italianos se identificam melhor.

A partir dos anos cinquenta, colocam-se em discussão alguns ‘tipos originais’ do italiano popular para, por meio disso, criar-se uma galeria de modelos à disposição. Nesse momento, os protagonistas não são exclusivamente da classe baixa, mas podem ser também funcionários, comerciantes, secretárias etc. Portanto, a comédia passa a apresentar características do italiano médio.

Alguns estereótipos como a ignorância, a naturalidade, a instintividade, o analfabetismo, as belezas paisagísticas e artísticas e a autenticidade dominarão a produção média da *commedia all’italiana* e serão mantidos nos anos da comédia do *boom*.

Talvez ninguém melhor que Sordi tenha personificado os estereótipos do italiano médio. Em muitos dos seus filmes, os defeitos das suas personagens são apresentados de forma exagerada, estilizada, pois Sordi gostava de trabalhar a comicidade pelo exagero de algumas características do papel que deveria interpretar. Brunetta explica que ele foi o representante da italianidade e, dotado de grande flexibilidade, representou por vinte anos a imagem do italiano no exterior. Nele, pode-se encontrar uma concentração de tipos negativos (amorais/imorais): “da superficialidade à excessiva elasticidade moral, do vitimismo à traição, da ignorância ao egoísmo, do oportunismo à covardia, ao *mammismo*, à facilidade com que se muda de opinião e de bandeiras políticas”⁵⁷ (BRUNETTA, 1996, p. 49). Mas a qualidade que realmente o exalta e o transforma na imagem do italiano que será exportada é a do fascinante amante latino, com seus hormônios em incandescência.

Não foi apenas Sordi que encarnou as vestes de sedutor. De Sica também foi outro grande representante do *latin lover*, cujas aventuras galantes, curiosamente, eram na maioria das vezes desastrosas. Afinal, o ponto central da comédia não era a virilidade, mas sim a valorização dos atos falhos, da impotência, da falência na tentativa da aventura e, por

⁵⁶ *La commedia è il primo genere capace di porre con continuità e al grande pubblico il problema dell’identità nazionale.*

⁵⁷ *[...] dalla superficialità all’eccessiva elasticità morale, dal vittimismo alla slealtà, dall’ignoranza all’egoismo, dall’opportunismo alla vigliaccheria, al mammismo, alla facilità con cui si cambiano opinioni e bandiere politiche.*

consequente, do retorno às suas mulheres, noivas e mães, que os esperavam sempre prontas a consolá-los e cuidar de suas feridas.

Um lugar-comum nos filmes italianos é a referência à família. Pode-se dizer que, além de ser um espaço, pode ser estendido a um estereótipo: os italianos têm sempre uma ligação muito forte com a família. Sendo assim, como resultado de tal situação, o caráter das personagens é formado pelo ambiente familiar em que vivem. No momento em que devem interagir com o resto da sociedade, criam máscaras para acentuar o individualismo e a mínima adesão aos valores comuns, como Sordi protagoniza em *Il Boom* (1963, de De Sica), *Il Seduttore*, *Il marito* e outros.

Segundo Comand (2010, p. 42), a instituição familiar é fundamental para a italianidade, a ponto de alguns antropólogos considerarem esse o motivo do comportamento alienado dos italianos em relação aos interesses coletivos. A centralidade da família gera um comportamento que visa a vantagem própria e a dos familiares, nunca os interesses coletivos. Por esse motivo, no cinema a família tem sempre um papel fundamental, pois se transforma no palco dos conflitos, das obsessões, das agressões etc.

A comicidade é sempre elástica e não se limita. Ela evolui e conta com a coexistência da velha e da nova identidade do italiano que melhora economicamente. Afinal, existe um salto de qualidade na vida dos italianos do pós-guerra até a concretização do Plano Marshall e isso deve transparecer também na representação das várias identidades nacionais.

O tema da migração, tanto interna quanto externa, e do desejo do italiano em conhecer outros lugares (Paris é a cidade dos sonhos) também é presente em muitos filmes. O italiano vai para o norte industrial ou para a França: provavelmente encontrará mais dificuldades e hostilidades em seu próprio país do que em terra estrangeira. Nesse percurso, é possível encontrar todo o tipo de estereótipo no confronto das diferentes culturas, afinal, a Itália é uma colcha de retalhos formada por diferentes costumes e tradições.

Germi, através de seu filme *Divórcio à italiana*, ambientado em uma província siciliana, apresenta o tema do divórcio, que era considerado um tabu. Neste filme, temos vários estereótipos apresentados sob diversas formas: um homem siciliano que, apesar de ser casado, apaixona-se por sua prima mais jovem e planeja um modo de se ‘livrar’ de sua mulher. D’Amico (2008, p. 151) observa que surpreendentemente a caricatura agradou enormemente os sicilianos.

Pela via da comédia descobriu-se que os italianos gostavam de ver expostos seus defeitos, os problemas do sistema político e governamental, as versões oficiais dos manuais

de história e outros argumentos desagradáveis e vergonhosos para poder rir. Os exageros, os estereótipos que se formavam pela repetição exaustiva de um conceito, serviam somente para extrapolar uma situação que levava ao riso.

O processo de construção da identidade nacional, que se deu paralelamente à criação de estereótipos cinematográficos na comédia, mostra a necessidade de nacionalização dos modelos identitários e a revalorização da cultura e das características italianas.

Comand faz uma observação a propósito da identidade territorial dividida no dualismo do Norte e Sul e que, através do cinema, será brilhantemente colocada em confronto:

Pensemos na identidade territorial e na sua primeira identificação, isto é, o dualismo entre Norte e Sul; como ilustrou a literatura revisionista mais recente, que questionou os estereótipos fixados em uma geografia fantástica, trata-se de dois territórios que no imaginário foram se definindo, desde o tempo da unificação, por oposição estereotipada: o norte trabalhador que se vangloria de uma longa história (um mito edificante para todos, a Florença dos Médici), enquanto o Sul sonolento é descrito e percebido como um lugar ‘outro’, uma entidade mítica desprovida de história e de diversidades internas, efetivamente excluído de muitos dos mitos fundadores da nação, último em ordem temporal, o da Resistência⁵⁸ (COMAND, 2010, p. 42).

Por trás dessa narração fortemente estereotipada, podemos perceber um discurso que toca as falhas e fraturas da vida nacional, como o fascismo e a guerra. Também temos a apresentação da polifonia linguística através do uso das variantes regionais e dialetais (seguindo a tendência iniciada com o neorrealismo) para reafirmar a pluralidade da identidade nacional.

1. 3. 5. Os anos setenta e o declínio do gênero

A *commedia all'italiana* nos anos setenta começa a ressentir de uma forte mudança sob várias perspectivas que determinará o seu declínio. Depois de uma década muito produtiva, apresenta os primeiros sinais de esgotamento temático.

⁵⁸ *Pensiamo all'identità territoriale e alla sua prima identificazione, cioè il dualismo tra Nord e Sud; come ha illustrato la letteratura revisionista più recente che ha messo in questione stereotipi fissatisi in una geografia fantastica, si tratta di due territori che nell'immaginario si sono andati definendo, fin dai tempi dell'unificazione, per opposizione stereotipica: l'operoso Nord vanta una lunga storia (un mito edificante per tutti, la Firenze medicea), mentre il sonnacchioso Sud è descritto e percepito come un luogo "altro", un'entità mitica priva di storia e di diversità interne, di fatto escluso da molti dei miti fondativi della nazione, ultimo in ordine di tempo quello della Resistenza.*

A onda de protestos iniciada em maio de 1968 pelos estudantes em Paris e difundida por todas as camadas da população levou à greve geral na França, repercutindo no resto do mundo. Os jovens e trabalhadores viram que a voz do povo tinha poder. O ar de revolução que circulava na Europa chegou até às Américas: nos Estados Unidos, os movimentos estudantis saíram às ruas contra a guerra do Vietnã, pedindo a saída do país do conflito e o retorno imediato das tropas; na América Latina, a população saiu às ruas protestando contra seus regimes autoritários; no Brasil foi sancionado o Ato Institucional nº 5 (AI-5), o qual dava poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente quem fosse considerado inimigo do regime militar.

Na Itália, os estudantes tinham começado suas manifestações em 1967 ocupando primeiro a Universidade de Trento e, em seguida, a Universidade Católica de Milão, a Faculdade de Letras de Turim e a Faculdade de Letras de Roma. O intervalo entre o fim dos anos sessenta e início dos anos oitenta é chamado de ‘anos de chumbo’ (*anni di piombo*). Esse período é marcado pela violência instaurada por atos de terrorismo e luta armada entre grupos paramilitares de direita e de esquerda.

A euforia do *boom* econômico tinha acabado e agora sentia-se os efeitos da conjuntura que levou ao colapso econômico. O cinema reflete tal instabilidade e entra em crise. A *commedia all’italiana* acompanha esse momento e sofre mudanças acompanhando o pensamento da sociedade. A comédia passa por extremos: da superexposição do corpo e uso de palavrões, favorecida pelo fim da censura, a uma comédia amarga e desiludida, ou às críticas mordazes da poética de Pier Paolo Pasolini⁵⁹.

Como já mencionado, a partir dos anos setenta a censura fica muito mais tolerante, dando espaço para o subgênero da comédia erótica ou comédia sexy. A comédia erótica italiana, *soft-porn*, ganhou espaço devido ao afrouxamento da censura, que permitiu a liberação da linguagem e passou a ser tolerante em relação à nudez. A partir disso, nesses filmes temos a representação moderadamente explícita de ações eróticas menos óbvias do que aquelas fundamentais, já que no cinema cômico sempre se encontrou o ambiente propício para tratar de assuntos mais ousados.

⁵⁹ Pasolini é um diretor, escritor e poeta que possuía seu próprio estilo e ideologia. Queria comprovar seu pensamento e suas teorias através de seus filmes. Muitos deles são críticas ferrenhas à alienação e o conservadorismo da sociedade. Apesar dos seus filmes possuírem traços humorísticos, não necessariamente podemos classificá-los como comédias, porque trata-se de um humor particular, que não faz rir. Podemos dizer que é um cômico *sui generis*. D’Amico (2008, p. 212-213) diz que o senso de humor de Pasolini foi sempre muito particular e que ele procurava celebrar, do seu modo, a componente carnal, elementar, do homem. Queria descobrir o indivíduo através de pulsões fundamentais como a fome, a avidez e o sexo.

Algumas comédias dos anos sessenta, como *Divórcio à italiana* e *Seduzida e abandonada* (*Sedotta e abbandonata*, 1964), ambas de Germi, foram ambientadas na Sicília. A cultura siciliana transforma-se em tema principalmente por meio de dois estereótipos: o de uma sociedade muito retrógrada quanto aos costumes sociais e o da criminalidade organizada (máfia). Portanto, a Sicília acaba sendo um dos cenários perfeitos para muitas comédias.

No final da década de sessenta, passado o momento de euforia causado pelo milagre econômico, a sociedade italiana reflete a crise que atingira diversos países e que fora impulsionada pelos movimentos mundiais ocorridos a partir de 1968, e reflete uma progressiva transformação na forma de pensar.

A Itália sofre a influência dessa situação e internamente passa por turbulências sociopolíticas caracterizadas por ataques terroristas entre o final da década de sessenta até o final da década de oitenta. Tudo isso influenciou a forma de realizar as comédias desse período, que reflete um amargor e uma desilusão crescente.

Reflexo de tal momento, certa melancolia se sobressai em muitas comédias desse período, em consonância com o momento vivido pela sociedade. O amargor do momento político e social é refletido em filmes como *In nome del popolo italiano*, de Risi, 1971, *Semeando a ilusão* (*Lo scopone scientifico*), de Comencini, 1972.

Monicelli realiza dois filmes que refletem a filosofia de vida daquela década: *Meus caros amigos* (*Amici miei*, 1975) e *Meus Caros Amigos 2 – Quinteto Irreverente* (*Amici miei - Atto II*, 1982). Nesses filmes, os cinco companheiros de farras tornaram-se homens “decepcionados pelos grandes mitos da vida, principalmente amor e carreira, mas que alcançaram a sabedoria do comediante que entendeu que rir é a única forma de não chorar e que a maldade às vezes pode ser a última forma viável de liberdade” (GIACOVELLI, 2011, p. 68).

Scola fecha com chave de ouro a temporada da *commedia all’italiana* com *Nós que nos amávamos tanto* (*C’eravamo tanto amati*, 1974), um resumo dos temas e estilo do gênero, e *O terraço* (1980). De tom nostálgico e melancólico, esses filmes fazem uma homenagem à década anterior. É do primeiro filme a famosa frase pronunciada durante o jantar do reencontro dos três amigos: “Nós queríamos mudar o mundo e, em vez disso, o mundo nos mudou.”

O terraço é considerado por muitos a última obra do gênero. Segundo Giacobelli (2002, p. 146) “trata-se de um filme-manifesto, de uma meta-comédia lúcida e fria como um

relatório médico”⁶⁰. Na obra é retratada uma geração de intelectuais que fazem uma análise dos últimos anos, proporcionando assim uma reflexão crítica sobre o esgotamento do fenômeno artístico.

Para concluir, o grande período da *commedia all'italiana* entrou em crise na década de setenta. Embora o gênero ainda tente questionar os problemas da nação, aos poucos percebe-se o desgaste de sua linguagem, incapaz de se comunicar com a nova sociedade e seu inevitável declínio. Brunetta (2001, Vol. 4, pp. 426-431) sugere alguns motivos do declínio do gênero:

- interrupção da experimentação linguístico-expressiva, fundamental para a evolução de qualquer meio expressivo, fazendo com que os autores dos anos sessenta pareçam não ter deixado herdeiros para as gerações sucessivas;
- carência de comunicação e diálogo entre a crítica e os diretores, provocando uma insuficiente interlocução crítica para a discussão artística;
- ausência de novos rostos, devido à contração e ao ajuste produtivo que restringirá a possibilidade de exórdio e dificultará a abertura para novos autores;
- mudança da capacidade criativa que sucumbe à dimensão erótica. Esta passará a ser largamente explorada para atrair o público jovem e popular, cuja transgressão resume-se ao encontro sempre mais próximo da câmera com o corpo feminino;
- falta de renovação dos roteiristas que eram essenciais para manifestar novas formas de observação sobre a realidade e, com isso, atualizar os temas apresentados.

Em suma, a crise econômica e criativa do cinema, os desgastes temáticos, a mudança da sociedade, a concorrência com a televisão, a criação de novos subgêneros que perdiam de vista os fundamentos do gênero principal, a não renovação de atores e autores e, portanto, o esgotamento criativo da velha geração decretou o encerramento do ciclo da *commedia all'italiana*.

⁶⁰ [...] si tratta di un film manifesto, di una metacommedia, lucida e fredda come un referto medico.

Capítulo 2

Os eternos desconhecidos

2.1. O filme e suas personagens, entre estereótipos e realidade

Para a análise dos estereótipos e do desenvolvimento das personagens na *commedia all'italiana*, de que trata a presente dissertação, foi escolhido o roteiro de *Os eternos desconhecidos*, por este ser reconhecido como o filme inaugural do gênero, uma obra importantíssima por apresentar o encontro entre o velho e o moderno: o neorrealismo que foi superado pela *commedia all'italiana*, dando uma contribuição fundamental para a cultura moderna da Itália, graças ao aporte de novidade que trouxe ao cinema.

Mario Monicelli, ao ver o cenário exorbitante construído para o filme *Noites brancas* (*Le notti bianche*, 1957), de Luchino Visconti, decide aproveitá-lo para gravar *Os eternos desconhecidos*. O filme foi lançado na Itália em 1958, dirigido por Monicelli⁶¹, com roteiro escrito por um time extraordinário: Age & Scarpelli⁶², Suso Cecchi d'Amico⁶³ e o próprio Monicelli, baseado na ideia de Age & Scarpelli que, por sua vez, foi inspirada no conto “Furto

⁶¹ Mario Monicelli (1915-2010) é um dos diretores de cinema italiano mais conhecido e apreciado mundialmente. Foi um dos mais importantes diretores da *commedia all'italiana*, sendo responsável por filmes que contribuíram para divulgar tal gênero e o cinema italiano no Brasil e no resto do mundo (*Polícia e ladrão*, *Os eternos desconhecidos*, *A grande guerra*, *O incrível exército de Brancaleone*, *Meus caros amigos* (*Amici miei*, 1975), etc.). Ganhou e concorreu a muitos prêmios: Mostra do Cinema de Veneza, Festival de Berlim, David de Donatello, Nastro d'Argento, Prêmio Oscar e outros. Muitos consideram que Monicelli, além de inaugurar a *commedia all'italiana* com *Os eternos desconhecidos*, também concluiu esse gênero com os filmes *Meus caros amigos*, e sua sequência *Meus Caros Amigos 2 – Quinteto Irreverente* (*Amici miei – atto II*, 1982).

⁶² Nome artístico usado pela dupla de roteiristas Agenore Incrocci (1919-2005) e Fulvio Scarpelli (1919-2010), que começaram em jornais satíricos (*Marc'Aurelio* e *Bertoldo*) e se especializaram em escrever roteiros de comédias depois da Segunda Guerra Mundial. É deles boa parte dos roteiros dos considerados melhores filmes da *commedia all'italiana*. Venceram muitos prêmios como David de Donatello, Prêmio Oscar, Nastro d'Argento, Festival de Cannes, de “melhor roteiro” e “melhor roteiro original” por vários filmes: *Os eternos desconhecidos*, *A grande guerra*, *Regresso ao lar* (*Tutti a casa*, 1960, de Comencini), *Os companheiros* (*I compagni*, 1964, de Monicelli), *Casanova '70* (1964, de Monicelli), *Seduzida e abandonada*, *Signore & signori* (1967, de Monicelli), *Ciùme à italiana* (*Dramma della gelosia, tutti i particolari in cronaca*, 1970, de Ettore Scola), *Nós que nos amávamos tanto*, *Romanzo popolare* (1974, de Monicelli), *O terrço*. A partir da década de 80 começaram a trabalhar separados.

⁶³ Nome artístico de Giovanna Cecchi D'Amico (1914-2010). Tradutora e roteirista, trabalhou junto com grandes roteiristas e diretores do neorrealismo e da *commedia all'italiana* (Federico Fellini, Ennio Flaiano, Cesare Zavattini, Luchino Visconti, Age & Scarpelli, Mario Camerini, Alessandro Blasetti, Michelangelo Antonioni, Francesco Rosi, Luigi Comencini). Foi vencedora de vários prêmios (Mostra de Veneza, David de Donatello, Nastro d'Argento) por seus roteiros, por suas histórias e por sua carreira: *Viver em paz* (*Vivere in pace*, 1947, de Zampa), *Ladrões de bicicletas*, *É primavera* (*È primavera*, 1949, de Castellani), *A provocação* (*La sfida*, 1958, de Francesco Rosi), *Os eternos desconhecidos*, *Rocco e seus irmãos* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960, de Visconti), *Tomara que seja mulher* (*Speriamo che sia femmina*, 1986, de Monicelli) e *A investigação* (*L'inchiesta*, 1986, de Damiano Damiani).

in una pasticceria”⁶⁴, de Italo Calvino, escrito em 1947, e no filme *noir* francês *Rififi* (*Du rififi chez les hommes*), de Jules Dassin, de 1955. O filme foi aclamado pela crítica e reconhecido internacionalmente. Além de concorrer ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1959, ganhou dois Nastro D’Argento⁶⁵ (Melhor Ator Protagonista para Vittorio Gassman e Melhor Roteiro), a medalha de ouro no Locarno Film Festival, a Silver Shell no San Sebastian Film Festival e a Palma de Ouro no Bordighera Film Festival.

Inicialmente, o título do filme era “*Le madame*”, gíria criminal romana para se referir à polícia, mas devido a problemas com a censura italiana, o nome passou a ser “*I soliti ignoti*” (*Os eternos desconhecidos*). Esse título tem origem em uma expressão jornalística usada para se referir a um roubo cuja autoria é desconhecida. A partir da repercussão da obra, a expressão tornou-se ainda mais popular.

A obra é uma comédia/paródia de filmes de assaltos, pertencente ao subgênero *caper film*⁶⁶. A trama começa com um furto frustrado que acarreta na prisão de Cosimo, o qual incumbe seu cúmplice Capannelle de encontrar alguém que assuma sua culpa e o substitua na prisão para que, estando em liberdade, possa realizar um roubo simples e rentável. Depois de muita procura, Capannelle encontra Peppe, que, mesmo disposto a assumir a culpa de Cosimo (por dinheiro), não consegue convencer o juiz, que decide mantê-los ambos presos. Antes de sair da prisão sob liberdade condicional, Peppe obtém as informações de Cosimo sobre o golpe. Dessa forma, alguns vigaristas se unem para realizar tal rapina com a esperança de ficarem bem para o resto da vida. Existem, porém, alguns empecilhos: os ladrões são inexperientes em grandes golpes e têm laços afetivos significativos. São liderados por um ex-lutador de boxe (Peppe) que embora tenha trapaceado um velho ladrão preso (Cosimo), deixa dúvidas sobre a sua sagacidade e suas habilidades como executor de tamanha empreitada.

O diretor reuniu atores já conhecidos do público (Totò, Renato Salvatori, Marcello Mastroianni, Memmo Carotenuto), alguns debutantes ou principiantes no cinema (Tiberio Murgia, Claudia Cardinale, Carla Gravina, Carlo Pisacane) e a sua grande aposta: Vittorio

⁶⁴ “Furto in una pasticceria” é um conto de Italo Calvino presente na coletânea *Ultimo viene il corvo*, publicada em 1949 pela Einaudi. O conto apresenta a história de um furto em uma confeitaria realizado por três ladrões, os quais, durante a execução do ato, não resistem aos doces. Um deles em especial, Gesubambino, começa a comer desesperadamente e, quando é avisado pelo terceiro ladrão da chegada da polícia, não consegue fugir, fascinado que está pelos doces. Os policiais também começam a comer e, dessa forma, ele consegue fugir sem ser notado, levando um pouco das guloseimas para a sua namorada.

⁶⁵ É um prêmio cinematográfico, criado a partir de 1946, pelo Sindicato Nacional dos Jornalistas de Cinema Italianos, a associação dos críticos cinematográficos italianos, para promover o contínuo melhoramento artístico, técnico e industrial da cinematografia italiana e fazer homenagem às suas relevantes aquisições. Atualmente a premiação é realizada no Teatro antigo de Taormina.

⁶⁶ *Caper film* é um subgênero do gênero *suspense/thriller*. Suas histórias envolvem um ou mais crimes (roubos, golpes ou sequestros) e distinguem-se pelo uso de elementos de humor, aventura ou engenhosidade.

Gassman, um ator teatral extraordinário, mas especialista em papéis dramáticos e personagens complexas.

Os produtores não estavam de acordo com o diretor na escolha de Vittorio Gassman, pois diziam que ele tinha “cara de intelectual” e que não condizia com a figura cômica que deveria interpretar (Peppe). Foi então que Monicelli decidiu fazer algumas alterações na imagem de Gassman para dar-lhe uma aparência mais estereotipada e, assim, superar a problemática levantada pelos produtores e romper com a associação que poderia ser feita a suas antigas personagens sérias. Sua intuição de transformá-lo fisicamente funcionou: com a ajuda de uma peruca, a linha do cabelo foi rebaixada, com a maquiagem engrossaram-lhe o nariz e deixaram seus lábios caídos; o diretor alterou sua forma de caminhar e introduziu um pouco de gagueira à fala da personagem. Essas mudanças somadas à ótima interpretação de Gassman propiciaram o surgimento de uma das maiores estrelas da *commedia all’italiana*.

Carlo Pisacane, apesar de ser um ator teatral napolitano famoso, ainda não era conhecido por suas atuações no cinema. Sua interpretação foi tão marcante que durante o resto da sua carreira passou a ser conhecido pelo apelido de sua personagem, Capannelle. Tiberio Murgia era sardo e trabalhava como garçom e lavador de pratos. Sua atuação fez tanto sucesso que passou a interpretar personagens sicilianas praticamente por quase todo o resto de sua carreira.

Marcello Mastroianni já era bastante conhecido pelos italianos por ter interpretado vários papéis em comédias neorrealistas de Luciano Emmer (*Domingo de agosto* [*Una domenica d’agosto*, 1950], *Paris é sempre Paris* [Parigi è sempre Parigi, 1951], *Le ragazze di piazza Spagna* [1952]) e em filmes dramáticos (*Febbre di vivere* [1953, de Claudio Gora]; *Os amantes de Florença* [*Cronache di poveri amanti*, 1954, de Carlo Lizzani]; *Bela e canalha* [*Peccato che sia una canaglia*, 1954, de Alessandro Blasetti]; *Noites brancas*), mas foi somente depois do sucesso do filme de Monicelli que ganhou fama mundial e, a partir de então, transformou-se em um dos maiores atores italianos de todos os tempos, interpretando extraordinárias personagens dramáticas e cômicas.

Como era de costume no cinema italiano, o filme foi dublado e as vozes de muitas personagens não eram dos atores que os interpretavam, mas sim de dubladores profissionais. Isso resolvia o problema da atuação dos atores inexperientes e também da inserção de partes em diversos dialetos. Monicelli conta em uma entrevista⁶⁷ que deixava seus atores livres para

⁶⁷ Assim, na Itália especialmente, e refiro-me principalmente àqueles [atores] encontrados pelas ruas como Tiberio Murgia e também o ator que interpreta o papel do “Desiderio”, se deixamos os atores falarem em sua língua materna, em seu dialeto, passam de cães a grandes atores, todos. A primeira coisa que eu fazia com estes

representarem em suas próprias línguas e dialetos, pois assim evitavam o entrave e a inibição de atuar em uma língua que não dominavam totalmente.

Dessa forma, Capannelle, que é interpretado por um napolitano, ganha a voz, o dialeto e o sotaque bolonhês do ator Nico Pepe; o siciliano Ferribotte é personificado por um sardo, mas sua voz pertence ao dublador Renato Cominetti; o mesmo acontece com Claudia Cardinale, a Carmela, que ainda não falava bem italiano (apesar de ser filha de italianos, nasceu na Tunísia e sua primeira língua era o francês) e é dublada pela atriz siciliana Lucia Guzzardi.

A questão dialetal não era casual. O processo de introdução do dialeto no cinema italiano havia se iniciado com o neorrealismo, como forma de se contrapor ao cinema do regime fascista, que proibia seu uso em favor do italiano. Com a queda do regime, o cinema que veio a seguir queria se aproximar ao máximo da realidade da época; dessa forma, era uma questão crucial apresentar as personagens falando uma língua verossímil, muito próxima daquela verdadeiramente usada pelo povo (os dialetos). Portanto, no filme são apresentados dialetos vários: romano, bolonhês, vêneto, siciliano, napolitano etc.

O sucesso do filme repercutiu mundialmente originando várias refilmagens estrangeiras: *Alta incompetência* (*Crackers*, 1984, de Louis Malle); *Tudo por um segredo* (*Welcome to Collinwood*, 2002, de Joe Russo e Anthony Russo); além de dois *sequels* italianos: *Golpe dos eternos desconhecidos* e *Uma dupla irreverente*.

Assim sendo, *Os eternos desconhecidos* pode ser considerado um filme inovador sob diversos aspectos: a forma de escritura do filme, que antes era concentrada em uma personagem principal (um herói ou um vilão), insere agora várias histórias simultâneas, com diversas personagens importantes, quebrando com a centralidade do protagonista; os enquadramentos apresentam cortes velozes, modernos e essenciais; a estrutura é ágil, com as sequências ligadas por intertítulos irônicos à maneira do cinema mudo; além disso, como dissemos, é reconhecido como o filme que marca a inauguração de um novo gênero, a *commedia all'italiana*, que mantém características do neorrealismo, mas usando uma abordagem diferente.

atores encontrados pelas ruas era deixá-los falar na sua língua materna, assim sentiam-se à vontade, sabiam como dizer as falas, como comportar-se. (*Comunque, in Italia specialmente, e mi riferisco soprattutto a quelli presi dalla strada come Tiberio Murgia e anche all'attore che interpreta la parte di "Desiderio", se facciamo parlare gli attori nella loro lingua madre, nel loro dialetto, diventano da cani a grandi attori, tutti. La prima cosa che io facevo con questi attori presi dalla strada, era farli parlare nella loro lingua madre, così si sentivano a loro agio, sapevano come dire le battute, come atteggiarsi.*). Disponível em: <<http://cinemacomicoitaliano.blogspot.com.br/2015/01/i-soliti-ignoti-parte-seconda-mario.html?m=1>> Acesso em: 20 mar. 2018.

De fato, como já dito anteriormente, o neorrealismo, iniciado em 1945, tinha perdido fôlego. Em pleno pós-guerra a abertura de mercado permitia a entrada de filmes estrangeiros, sobretudo americanos, visto que a Europa em geral estava ainda arrasada pelas destruições da Segunda Guerra Mundial. No entanto, as comédias nacionais tinham conseguido conquistar o público italiano, graças principalmente à máscara expressiva do rosto de Totò, um dos maiores representantes da comédia italiana do pós-guerra até a década de 60. Mas a difícil situação econômica pedia algo mais que risadas e insinuações à lamentável situação do povo. Foi assim que Monicelli, junto com um grupo de roteiristas de altíssimo nível, conseguiu colocar em ato uma história que representasse de forma descontraída as mazelas da população.

A assim chamada '*commedia all'italiana*' resgatou e continuou o legado do neorrealismo, após esse ter perdido a força propulsora que o tinha caracterizado nos anos imediatamente depois da guerra. O novo gênero retratava a realidade da Itália da época de forma cômica, motivo pelo qual conseguia ludibriar mais facilmente a censura.

Com *Os eternos desconhecidos* surgiram novas possibilidades no cinema italiano e entendeu-se que o cômico pode ser um instrumento de reflexão sobre a realidade circunstante: através da risada amarga pode-se falar sobre a fome e a miséria das personagens; pelos estereótipos pode-se aprofundar as características humanas e conhecer melhor traços da cultura regional e nacional; pode-se observar a vida difícil de um país que tenta sobreviver e se reerguer depois da destruição da guerra, sem perder a fé e a vontade de rir, mesmo que seja de suas próprias desgraças.

A narração começa com Cosimo e Capannelle tentando roubar um carro. E será esse roubo malsucedido que dará início à trama. A partir disso, Cosimo, que se acha um sabichão, um lobo ('lupo'), pede a Capannelle que encontre um substituto para ele ('pecora'/ovelha) que deveria se apresentar na delegacia e assumir a culpa pelo delito (embora ele tenha sido pego em flagrante).

Capannelle é o responsável por encontrar um substituto visto que conhece melhor o submundo dos delinquentes, sendo ele o primeiro guia do leitor/espectador para a realidade do pós-guerra, mostrando sob uma nova leitura o neorrealismo, dessa vez em chave cômica. Assim, ele percorre a periferia de Roma para cumprir a ordem de Cosimo, mas descobre que o primeiro aspirante a substituto já está preso. Em seguida, procura por um 'Mario que rouba' e

dizem-lhe que ‘existem cem Marios que roubam’⁶⁸, e assim sucessivamente vão sendo introduzidas as figuras da nossa história: Mario, órfão que espera uma oportunidade para ter um bom trabalho; Ferribotte, siciliano que mantém sua irmã trancada dentro de casa enquanto procura um bom noivo para ela; Tiberio, pai que precisa cuidar sozinho do filho e não tem mais seu instrumento de trabalho (pequeno burguês sem meios de trabalho); Peppe, boxeador que não consegue ganhar suas lutas, mas também não tem vontade de ter um trabalho que requeira muito esforço.

A partir da observação das personagens, encontramos algumas características comuns: são humanos, são simpáticos, mais bons que maus. Cosimo é, em parte, uma exceção, pois é antipático, ríspido e frio. Ele foi construído de forma que somente as suas características negativas fossem exaltadas, pois as cenas que o mostram mais humano, presentes no roteiro original, foram cortadas na edição final (conforme veremos mais adiante). Portanto, a humanização da personagem lhe foi negada, e seu caráter temperamental o levará a uma morte estúpida e trágica. A desumanização dessa figura, que acaba por levá-la a óbito, mereceria análise mais aprofundada devido à inusitada inserção de uma morte em contexto cômico. Tal ruptura dramática dentro de uma comédia a torna inovadora e evidencia que o filme não pode ser lido apenas sob uma perspectiva cômica.

Capannelle é velho, solitário, vive em um barraco e está sempre faminto; Mario quer um emprego que dê orgulho às suas mães, mas não quer usar seu diploma que revelaria a sua condição de órfão; Ferribotte, responsável por sua irmã, procura por um noivo honesto que lhe possa oferecer uma vida digna, pois ele é um ladrão; Tiberio é o fotógrafo sem câmera, que se deve responsabilizar por um bebê que chora sempre, enquanto sua mulher cumpre pena na prisão; Peppe é o boxeador que vai à nocaute no primeiro *round*; Cosimo é pego roubando um carro e, na prisão, descobre um plano de roubo que o deixaria rico, mas está recluso: todos são, de alguma maneira, ‘perdedores’, desvalidos da vida e lutam com todos os meios para se livrarem de suas mazelas. São homens socialmente desfavorecidos que se organizam na tentativa de sobreviver dia após dia, refletindo a realidade da maioria das pessoas que viviam naquele momento de pós-guerra. Sem parecerem coitados, querem apresentar uma imagem distinta de sua realidade. Apesar de terem características em comum e alguns traços mais pessoais, são todos fortemente estereotipados, conforme poderemos verificar nas análises individuais mais adiante.

⁶⁸ CAPANNELLE: Tem um tal de Mario por esses lados? / MORETTO: Aqui tem uns cem Marios. / CAPANNELLE: Um cara que rouba. / MORETTO: Continuam existindo cem. (CAPANNELLE: *C'è un certo Mario da queste parti?* / MORETTO: *Qui di Mario ce ne sono cento.* / CAPANNELLE: *Uno che ruba.* / MORETTO: *Sempre cento sono.*) (AGE & SCARPELLI; D'AMICO; MONICELLI, 1986, p. 21-22).

O que nos interessa aqui é verificar a presença e o grau desses estereótipos que são apresentados em um filme-chave que inaugura a *commedia all'italiana*, isto é, um gênero que usava o exagero de certos tipos como forma de crítica e reflexão. Através da caricatura e do excesso, que muitas vezes beirava o grotesco, e de histórias dramáticas contadas de forma cômica, chegava-se ao riso liberatório e histérico, que funcionava como a constatação da realidade circunstante que, apesar de não poder ser mudada, podia ser vista sob outro ponto de vista. Vividas por outra pessoa (geralmente um anti-herói), situações cotidianas levadas ao extremo podiam apresentar as (des)aventuras de um protagonista que quanto mais tentava superar seus problemas, mais se afundava neles, sem muita escapatória. No final do filme, a sensação de que a vida real pelo menos parecia um pouco melhor do que a fantasia poderia servir de consolo, mas a sensação de conforto ao ver na tela uma história familiar, isto é, ligada à realidade vivida, às vezes podia dar lugar a certa angústia exatamente por expor detalhes infelizes e incômodos do cotidiano.

Em sua procura para encontrar alguém que substituísse Cosimo na prisão, Capannelle esbarra em um grande adversário: o sentimento. Mario, Ferribotte e Tiberio recusam-se a aceitar o trabalho de substituto, apesar de suas necessidades financeiras, por questões sentimentais: Mario não quer desiludir suas mães; Ferribotte não quer correr o risco de estragar o noivado de Carmela; Tiberio tem que cuidar do filho enquanto sua mulher está presa. Todos apresentam um estereótipo italiano: pequeno criminoso, bondoso e sentimental (“*italiani brava gente*”), porém um pouco cínico, visto que se trata de golpistas, isto é, pessoas que tiram vantagens em prejudicar outros cidadãos. É nesta contradição que se insere o humor, afinal, os ladrões bondosos não querem fazer mal a ninguém, apenas tentam sobreviver em meio às agruras da vida e à difícil situação econômica.

Através das suas tentativas frustradas Capannelle arregimentou aquele que viria a ser o grupo (Mario, Ferribotte, Tiberio) até chegar em Peppe, que assumirá a culpa de Cosimo conforme o combinado. Peppe, porém, não será capaz de convencer o juiz e acabará preso junto com Cosimo. Contudo, apesar de não ter sido convincente com o juiz, será mais competente quando engana Cosimo, ludibriando-o para obter as informações do plano de roubo. Na sequência, Peppe realmente passará a assumir o lugar de Cosimo fora da prisão pois, uma vez em posse das informações para executar o furto, terá a competência para ser o chefe do bando.

Assim, temos a passagem de poder entre o velho e o novo, entre pai e filho, através de uma disputa de força que levou em conta a sagacidade e o engano. Portanto, a inversão de papéis (Cosimo - Peppe) é verídica, mas não conforme previsto por Cosimo. Essa troca fez

também com que sua amante, Norma, e seu comparsa, Capannelle, estivessem agora ao lado de Peppe, que, na posição de líder, já não parecia apenas um estúpido lutador (perdedor) de boxe, como tinha sido descrito inicialmente.

Outro indício do espelhamento das personagens e das situações é a cena final em confronto com a inicial: a história se fecha com Peppe (enquanto na inicial era Cosimo) e Capannelle. Em vez do alarme que dispara e atrai a polícia (quando Cosimo tenta roubar o carro), temos o barulho do despertador que Capannelle roubara pouco antes no apartamento do Monte Pietà que chamará a atenção dos policiais. Peppe, ao contrário de Cosimo, consegue escapar, mas se resigna a aceitar um trabalho honesto e, com isso, assume que é um fracasso como ladrão e como lutador. Ademais, podemos confrontar a imagem do emprego de Peppe à prisão de Cosimo: Peppe consegue trabalho em um canteiro de obras no qual, ao entrar, tem as portas fechadas, remetendo à ideia de um cárcere. Ou seja, ambas as tentativas frustradas de furto resultam em prisões (seja em um presídio ou em um trabalho no qual é trancafiado contra a sua vontade).

Peppe assume o controle do grupo pelas informações que possui. Seu conhecimento o transforma em chefe, mas apesar de tentar se esmerar na sua oratória, ele apresenta por vezes dificuldade em falar, visto que é um pouco gago. Essa inabilidade com as palavras também revela seu caráter duplo, já que não conseguiu cumprir o papel que tinha se comprometido a cumprir, o de enganar o juiz (para assumir a culpa de Cosimo), e ao mesmo tempo pôde enganar tranquilamente alguém tão esperto quanto Cosimo (fingindo ter sido condenado, causou piedade no velho que lhe contou o plano). Essa desconfiança se confirma quando o porteiro revela a mentira de Peppe sobre as chaves do apartamento, isto é, ele as tinha, mas não as usou para proteger Nicoletta, e assim traiu seus comparsas e dificultou o trabalho do roubo. Essa mentira/sinceridade se espelha na situação em que se encontram no início da ação do furto, isto é, quando eles estão escalando o telhado e são obrigados a presenciar uma discussão de namorados sobre mentiras por um longo tempo (p. 139):

- Você não foi sincero comigo.
- Eu? Você não foi sincera comigo.
- Eu sempre fui sincera. Pergunta para a Adelaide.⁶⁹ [...]

Ademais, a história entre Peppe e Nicoletta baseia-se em mentiras. Ela é incapaz de falar a verdade sobre sua vida por vergonha e conta mentiras despidoradamente. Peppe

⁶⁹ - *Non sei stato sincero con me. / - Io? Tu non sei stata sincera con me. / - Io so' sempre stata sincera. Domandalo a Adelaide.* (Roteiro: c.82, p. 139).

também mente sobre si, inclusive sobre seu nome, e usa até mesmo diferentes sotaques e palavras de outros dialetos. A diferença é que ele sabe sobre as mentiras dela e ao final, ela conta-lhe a verdade, enquanto ele não compartilhava dessa possibilidade.

2.2. A *commedia dell'arte* no filme

Pode-se encontrar traços da *commedia dell'arte* no roteiro analisado, visto que uma das particularidades dela é a utilização de personagens-tipo. Como já dito anteriormente, a *commedia dell'arte* colocava em cena figuras que representassem alguns tipos da época para satirizá-las a partir da sua caracterização exagerada e, com a ridicularização de tais personagens, obtinha-se um efeito cômico ao mesmo tempo em que se realizava certa crítica, tanto a algumas figuras presentes na sociedade da época quanto à própria situação em que a sociedade vivia.

Da mesma forma, em *Os eternos desconhecidos* há personagens-tipo que apresentam estereótipos sociais da época, que refletem algumas culturas locais (siciliana) e, principalmente, a própria situação social em que o país se encontrava. Tais personagens têm suas histórias dramatizadas e suas atitudes exageradas de forma a produzir o efeito cômico, mas ao mesmo tempo direcionar a observação e a reflexão do espectador para os problemas pelos quais eles mesmos passavam.

Outra característica importante da *commedia dell'arte* é a presença de personagens de diferentes regiões italianas, distinguidas através de diferentes sotaques e dialetos. Tal aspecto é presente também no filme em questão: Capannelle é bolonhês, Ferribotte e Carmela são sicilianos, Nicoletta é de Padova, Dante é napolitano, enquanto a maioria das demais personagens é romana.

Além de tais elementos, pode-se reconhecer alguns tipos da *commedia dell'arte* diretamente nas características de certas personagens do filme analisado. Capannelle relaciona-se à figura do Arlequim: apesar de ser mais velho, é o mais ágil. Ademais, como um *zanni*, ou seja, empregado que sempre está a serviço de algum patrão, a partir do momento em que Cosimo perde sua posição de chefia, passa a submeter-se ao novo chefe, Peppe. Ainda vale ressaltar que, da mesma forma que Arlequim usava os *lazzi* para entreter e fazer a plateia se divertir, Capannelle é o centro cômico das cenas ao tentar comer e ser sempre impedido por alguém.

A característica principal que o aproxima do Arlequim é a fome incontável e a sua necessidade constante de comer qualquer coisa sempre que surge a oportunidade, não importando a situação. Apesar do roubo ter sido um fiasco, Capannelle estava satisfeito em poder matar a sua fome com a comida encontrada na cozinha. A fome e a tentativa de saciá-la são um dos *lazzi* mais recorrentes do repertório do Arlequim.

Outra particularidade comum entre Capannelle e Arlequim é a sua vontade de ter uma companheira que cuide dele. Apesar de ser retratado como solitário e mais velho, a personagem do filme revela que com o dinheiro, fruto do golpe, quer encontrar uma mulher que tome conta dele, mesmo que seja a pagamento.

Também se podem notar suas vestimentas: usa sempre uma roupa velha e surrada, não tão remendada quanto as do Arlequim, mas que não condiz com a sua idade e a temperatura invernal do período da trama (próximo ao carnaval e, portanto, no inverno italiano). Além disso, o rosto do ator escolhido assemelha-se a uma máscara, visto que o queixo e o nariz são desproporcionalmente grandes para a sua boca, cuja mímica enfatiza ainda mais tais traços como os de uma máscara.

Peppe também tem vários traços da *commedia dell'arte*. Primeiramente porque o ator passa por uma caracterização para romper com seus papéis tradicionalmente dramáticos e de antagonistas: a excessiva maquiagem muda totalmente seu rosto: seu nariz e boca ficam mais marcados, a linha dos cabelos é rebaixada e a testa parece ser menor, passa a ter orelhas de abano, aproximando-o à imagem de uma pessoa com um atraso mental.

Além disso, sua alta estatura, seu porte forte e sua pretensa coragem lembram muito a figura do Capitão, que representa o invasor espanhol, o qual diz ser corajoso, mas na realidade é um grande covarde. Do mesmo modo, Peppe é nocauteado no ringue por seu adversário e por Norma no baile de carnaval. Ademais, o Capitão mistura as línguas, fala um italiano com sotaque espanhol, enquanto que Peppe, ao dizer a Nicoletta que é um viajante, combina dialetos e sotaques setentrionais e meridionais.

Peppe quer aparentar ser um homem bem-sucedido do Norte para tentar conquistar Nicoletta, mas seu sotaque milanês improvisado une-se a sua gagueira. Assim, pode-se reconhecer o Doutor Tartaglia, personagem também caracterizada pela gagueira. Esta personagem geralmente representa um dos velhos, muitas vezes apaixonando-se pelas meninas mais novas. Além disso, como Doutor, sempre quer aparentar ser um profundo conhecedor de todos os assuntos, mas na realidade sua sabedoria é uma grande farsa.

Pode-se também enquadrar Peppe como um dos Namorados. Na obra, temos dois casais de Namorados como na *commedia dell'arte* (Carmela-Mario, Nicoletta-Peppe). Apesar

dos enganos e desenganos necessários para desenvolver o enredo, a trama se encerra sugerindo que eles ficarão juntos. Inclusive o noivo de Carmela, arranjado por seu irmão Ferribotte, é caracterizado como velho demais para ela (ela tinha 17-18 anos e ele por volta de 40). Um dos temas recorrentes na *commedia dell'arte* é o desejo dos homens mais velhos (Pantaleão ou Doutor) de casar-se com mulheres muito jovens, transformando-os em alvo de chacota.

Outra figura da *commedia dell'arte* retomada em *Os eternos desconhecidos* é o Doutor, interpretado por Dante. O Doutor diz ser grande conhecedor de todos os assuntos, é prolixo, usa palavras excessivamente rebuscadas, é um falso erudito. Dante apresenta-se como o especialista em cofres que, ao invés de ajudá-los pessoalmente no roubo, dará aulas de como proceder para arrombar o cofre. Mas tal professor tinha sido preso e estava em liberdade condicional sempre sob vigilância, demonstrando que seu método não era tão infalível. Seu modo prolixo de falar, indicando uma falsa erudição, um ar de sabedoria e superioridade diante dos outros, não passava a mesma segurança ao ensinar métodos extremamente manuais e demorados. Além disso, ao emprestar as ferramentas prometidas, elas não estavam em perfeito estado e a desculpa era que as outras já tinham sido emprestadas. Portanto, assim como o Doutor, ele demonstrava mais saber e poder do que realmente era confirmado por seus atos.

E finalmente, Cosimo, por ser velho, apresenta algumas características do Pantaleão: o patrão que não aceita sua idade, mas ainda se sente com forças para, inclusive, ter uma amante mais jovem (no caso de Cosimo, Norma). Cosimo é o único que possui algum dinheiro e o usa para tentar sair da prisão. É avaro de dinheiro e sentimentos, e ao ver que o seu plano de liberdade não deu certo, quer seu dinheiro de volta. Ademais, Peppe transforma-se em uma espécie de filho a partir do momento que toma o seu lugar, remetendo mais uma vez à *commedia dell'arte*, na qual o filho do Pantaleão por vezes faz a função de um dos namorados.

Outro ponto a ser notado é que a trama inicia-se antes do carnaval e muitos dos episódios importantes para o desenvolvimento da ação final serão desenrolados durante um baile carnavalesco. Na festa, depois de Norma revelar que Nicoletta é apenas uma empregada, a moça admitirá a verdade a Peppe e o convidará para visitá-la no apartamento que o bando precisava invadir para executar o roubo.

O carnaval é a festa popular em que tradicionalmente as pessoas usam fantasias e máscaras para fingir ser outra pessoa (a permissão do uso das máscaras no Carnaval como instrumento lúdico possibilitou sua livre utilização na *commedia dell'arte*). Contrariando as

expectativas, será exatamente durante o baile de carnaval que algumas verdades serão reveladas (o sentimento de Peppe por Nicoletta, o ciúme que Norma sente de Peppe, a revelação sobre a real condição de Nicoletta). Com isso, a festa do fingimento transforma-se no momento em que algumas verdades e sentimentos que estavam escondidos serão revelados, passando a ser o motor que colocará em movimento as ações do terceiro ato, durante o qual o plano do roubo será posto em execução.

E por fim, a divisão em três atos, importante mudança introduzida pela *commedia dell'arte* (o teatro clássico empregava 5 atos), pode ser encontrada também no filme:

- 1º ato: introdução das personagens e apresentação da situação que será desenvolvida, no caso, o roubo;
- 2º ato: apresentação dos planos para que o roubo possa ser feito e procura dos meios para que seja executado;
- 3º ato: execução do roubo e conclusão da história.

No desfecho tudo se resolve como uma verdadeira comédia e quase todos ficam bem (Cosimo morreu e Norma saiu de cena, mas ambos precisavam sair de cena para uma feliz conclusão da história), já que ninguém vai preso e os namorados venceram os empecilhos que se opunham à realização do amor deles.

O dialeto é um aspecto importante e diferencial da *commedia dell'arte*. Faz parte da construção dos estereótipos e, somado à definição da função social das personagens, determinará a sua origem (o Doutor é bolonhês; o rico mercador Pantaleão é veneziano; os servos (*zanni*) são bergamascos ou napolitanos; o Capitão é espanhol etc.). Além da caracterização, o uso do dialeto permitia que o povo se identificasse mais com o espetáculo, visto que a linguagem usada era mais próxima da deles, e também servia como uma forma de unir regiões e cidades distantes que, apesar de ainda não estarem unidas em uma mesma nação, possuíam ligações históricas e econômicas entre si.

Com o fim do fascismo, que proibia o uso do dialeto no cinema e na literatura em favor da língua italiana formal, o neorrealismo favoreceu o uso da linguagem popular no cinema, reintroduzindo o uso do dialeto e do italiano regional para reaproximar a arte ao povo. Tal ruptura com a arte oficial permitiu que todo o cinema e a literatura posterior gozassem de maior liberdade na escolha do uso da linguagem.

Os eternos desconhecidos inaugura um novo gênero cômico que mantém características e críticas do neorrealismo, entre as quais o uso do dialeto, assim como na

commedia dell'arte, que reúne personagens de diferentes partes da Itália para representarem clichês de suas regiões. Afinal, o uso de um estereótipo popular reflete um conhecimento anterior por parte do leitor/espectador para que, na ausência de outras informações sobre a história da personagem, ele consiga reconstruí-la (estereótipo do apego e rigidez familiar do siciliano, das criadas de origem vêneta, do interesse pela comida do bolonhês, do mestre em roubos napolitano, da preguiça de trabalhar do romano etc.).

A ambientação da história em Roma, uma cidade que acolhe italianos de diferentes regiões por ser a capital do país, comportaria a presença de personagens originárias de diversas regiões e dialetos. Vejamos a lista:

- Ferribotte e Carmela: dialeto siciliano;
- Capannelle: dialeto bolonhês;
- Nicoletta: dialeto vêneta;
- Dante: dialeto napolitano;
- Tiberio, Mario, Peppe, Norma, Cosimo: dialeto romano;
- Brigadeiro: dialeto florentino;
- Um dos namorados de Nicoletta: dialeto barese;
- Desiderio, noivo de Carmela: dialeto abruzes.

A aproximação à realidade do espectador italiano acontece através do uso de uma linguagem popular e informal (dialetos) e da construção das personagens baseada em estereótipos regionais e nacionais.

2.3. As personagens e seu tratamento

Apresentaremos a seguir a análise individual de Cosimo, Peppe, Capannelle, Mario, Ferribotte, Tiberio, Dante, Carmela, Nicoletta e Norma. Após tal apresentação e exame iniciais, na sequência serão observados outros aspectos das personagens, colocando-as em contraposição para realizar um estudo mais aprofundado sobre os estereótipos e refletir sobre outras nuances verificadas no texto.

Para o presente estudo, as descrições das situações e dos diálogos citados foram baseadas no roteiro do filme apresentado no livro *I soliti ignoti (Le madame) sceneggiatura di Age&Scarpelli, Suso Cecchi d'Amico, Mario Monicelli*. Para a fluidez e a economia das

próximas páginas, apesar da citação bibliográfica supracitada não ser mais apontada, fica subentendido que todo o texto utilizado para a subsequente análise é parte integrante da mesma obra.

Além disso, para uma leitura mais límpida, as citações serão apresentadas traduzidas pela autora da dissertação no corpo de texto e, em nota de rodapé, será apresentada a versão original em italiano, com indicação da(s) cena(s) e página(s) a que se referem no livro mencionado.

A ordem de apresentação das personagens não indica necessariamente o nível de sua importância ou sua introdução no texto.

2.3.1. *Cosimo Proietti*

Na primeira cena da trama, aparecem Cosimo e Capannelle. O primeiro a ser descrito é Cosimo (p. 15): “Um deles está vestindo uma capinha de chuva surrada, que dá frio só de olhar: se chama Cosimo e é quase idoso; é alto e bem robusto.”⁷⁰

Com essas palavras temos as primeiras impressões de Cosimo: um homem idoso, alto, forte e com dificuldades financeiras que o compelem a usar um casaco impermeável velho e surrado, inadequado para o frio que fazia. Nota-se que a personagem é descrita, inicialmente, de forma a despertar compaixão.

Em seguida se verá que, na realidade, ele quer roubar um carro, e começará a fazê-lo (p. 15-16): “Cosimo enfia no buraco da porta um ferro curto, com a ponta chata. Bafora em seus dedos pelo frio, depois pressiona com força o ferro. Um barulho; a porta abre.”⁷¹ Nesse trecho, vemos o ladrão em ação, sua habilidade e também os instrumentos que levava consigo, adequados ao furto. Mas vemos ainda o sofrimento do homem que sente frio e tem que esquentar seus dedos para continuar a sua ação.

Cosimo, no entanto, não é esperto o suficiente para evitar que o alarme do carro dispare. E sem muita saída, tenta fugir dos guardas inutilmente (p. 16-17):

Cosimo escapa do carro, transtornado, começa a correr, tropeça, cai, levanta-se com dificuldade e recomeça a correr. Mas perdeu tempo...
Os guardas o veem, alcançam-no e o pegam.

⁷⁰ *Uno ha indosso un impermeabiluccio vecchio e leggero, che fa freddo a guardarlo: si chiama Cosimo ed è quasi anziano; è alto e piuttosto robusto.* (Roteiro: c. 1, p. 15).

⁷¹ *Cosimo ha infilato nella fessura dello sportello un ferro corto, con la punta piatta. Egli si soffia sulle dita per il freddo, poi preme con forza sul ferro. Uno scricchiolio; la portiera cede.* (Roteiro: c. 1, p. 15-16).

Cosimo tenta escapar andando para trás de uma vez; mas os dois o seguram pelo impermeável e o puxam, arrastando-o. A voz de Cosimo sai do fundo do impermeável, no qual, encolhido, opõe resistência:

COSIMO (indignado): É um equívoco! Estava correndo porque senão perco o ‘noturno’! Sou um cidadão honesto!⁷²

No trecho acima, pode-se ver um homem que, mesmo mostrando reflexos rápidos, é limitado por ser desengonçado e pela idade: tropeça, cai e perde o impulso da fuga. Mas mesmo quando os guardas já o capturaram, não desiste de tentar escapar, dizendo que é um engano, pois ele é um cidadão honesto, a despeito de ter sido preso em flagrante.

Tais atitudes de Cosimo (negar os fatos evidentes, acreditando que convencerá as autoridades do contrário; insistir em fazer algo apesar de ser óbvio que não funcionará; ser desengonçado e estar fora de forma para tentar se aventurar em algumas situações) serão retomadas em outros momentos. A seguir, apresentam-se alguns episódios nos quais esse tipo de comportamento será repetido:

- Nega os fatos evidentes julgando-se convincente. Na cena 15, p. 34, pensa que o juiz acreditará na sua inocência e que Peppe é o verdadeiro ladrão que simplesmente apareceu para se entregar. Então começa a atacar Peppe: “Ah, é você aquele desgraçado! Por tua culpa conheci a desonra da cela! Senhor Juiz! Deram-me treze meses por culpa deste nojento. Treze meses a mim. Um pai de família doente! Judas!”⁷³
- Insiste em fazer algo apesar de ser evidente que será inútil. Cena 40, p. 82-83, em uma situação surreal, Cosimo persegue Peppe em um carrinho de bate-bate de um parque de diversões, revelando ser impulsivo e tornar-se irracional em um momento de ira:

Em frente a Cosimo passa um carrinho pilotado por um garotinho: com um pulo Cosimo cai sentado ao lado dele e indicando o carrinho de Peppe:

COSIMO: ‘Siga aquele carro!’

O garotinho, com medo, pensa que ele é louco, mas obedece.

⁷² *Cosimo sbuca dalla macchina, stravolto, si mette a correre, inciampa, cade, si rialza a fatica e riprende la corsa. Ma ha perso tempo... / Le guardie l'hanno visto, lo raggiungono e lo acchiappano. / Cosimo tenta di sgusciare via rinculando di colpo; ma i due lo tengono per l'impermeabile e tirano, trascinandoselo addirittura. La voce di Cosimo si leva dal fondo dell'impermeabile, nel quale, rannicchiato fa resistenza: / COSIMO (sdegnato): È un equivoco! Correvo perché se no perdo il 'notturno'! Sono un onesto cittadino! (Roteiro: c. 1, p. 16-17).*

⁷³ *Ah, sei tu quella carogna! Per colpa tua ho conosciuto il disonore della cella! Signor Giudice! Tredici mesi sani mi hanno dato per questo schifoso. Tredici mesi a me. Un padre di famiglia malato! Giuda! (Roteiro: c. 15, p. 34).*

Cosimo tem pressa. Agarra o volante do carrinho, vira tudo à esquerda e corta a frente do carrinho de Peppe. Tatán! Os dois carrinhos batem, derrapam, bloqueiam-se.⁷⁴

Um pouco mais adiante, ainda na cena 40, na p. 84, Cosimo não desiste de sua perseguição a Peppe no parque. Dessa vez “agarra uma espingarda de pressão de uma barraca de tiro ao alvo e persegue Peppe. [...] Cosimo aperta o gatilho: um estalo. Uma pena colorida foi cravada no lado da barraca, a um centímetro da cabeça de Peppe.”⁷⁵ Mais uma vez, Cosimo demonstra não ter noção dos seus atos, age por impulso e inutilmente. Logicamente, em se tratando de uma comédia, essas situações que beiram o grotesco são perfeitas para causar a comicidade. E apesar de ser o antagonista, suas ações não causarão danos maiores às outras personagens.

- Está fora de forma para se arriscar em algumas situações. Cena 57, p. 104-105, Cosimo, desesperado para conseguir um pouco de dinheiro, está de bicicleta à espera de alguma vítima para roubar-lhe a bolsa. Depois de falhar em sua primeira tentativa, arrisca-se em uma nova possibilidade que surge, mas que será um fracasso:

Cosimo aproxima-se pedalando próximo à calçada, atrás da mulher, alonga o braço e agarra a bolsa. Mas a preocupação em manter o equilíbrio não dá ao gesto a necessária decisão. O braço da mulher enrijeceu-se instintivamente e Cosimo é obrigado a duplicar o esforço, enquanto a mulher defende a bolsa também com a outra mão e começa a gritar. [...]

A roda dianteira da bicicleta vira de lado e, para não cair, Cosimo é obrigado a colocar o pé no chão. [...]

Nesse momento ouve-se o barulho do bonde que chega a toda velocidade. Depois, um estrondo e um grito confuso.⁷⁶

Cosimo demonstra ser muito nervoso e impulsivo. No decorrer da narrativa, ele vai manifestando cada vez mais impaciência, ansiedade e irritação em todas as situações que vão

⁷⁴ *Davanti a Cosimo passa una macchinetta pilotata da un ragazzino: con un balzo Cosimo gli piomba accanto e indicando l'automobiletta di Peppe: / COSIMO: 'Segui quella macchina!' / Il ragazzino, impaurito, pensa che quello è matto, ma ubbidisce. / Cosimo ha fretta. Acchiappa il volante della macchinetta, gira tutto a sinistra e taglia la strada alla macchinetta di Peppe. Tatán! Le due macchine si scontrano, slittano, si bloccano.* (Roteiro: c. 40, p. 82-83).

⁷⁵ [...] *acchiappa un fucile a piumini da una baracca di tiro a segno e insegue Peppe. [...] Cosimo preme il grilletto: uno schiocco. Un piumino colorato si è conficcato sulla parte della baracca, ad un centimetro dalla testa di Peppe.* (Roteiro: c. 40, p. 84).

⁷⁶ *Cosimo si avvicina pedalando rasente il marciapiede, alle spalle della donna, allunga il braccio ed afferra la borsetta. La preoccupazione però di mantenere l'equilibrio non conferisce al gesto la necessaria decisione. Il braccio della donna si è irrigidito istintivamente e Cosimo è costretto a raddoppiare lo sforzo, mentre la donna difende la borsetta anche con l'altra mano e incomincia a gridare. [...] / La ruota anteriore della bicicletta si mette di traverso, e, per non cadere, Cosimo è costretto a mettere il piede a terra. / [...] / In questa si sente il rumore del tram che sopraggiunge a tutta velocità. Poi un fracasso e un grido confuso.* (Roteiro: c. 57, p. 104-105).

se desenrolando e mostra-se frustrado por nunca ter êxito em seus intentos. Vejamos alguns exemplos:

- Cena 3, p. 17-18, na prisão, nervoso e ansioso por ser libertado:

Cosimo está embaixo de um meio guarda-chuva, nervoso, na expectativa, e reflete enquanto rói uma unha. [...]

Cosimo joga a carcaça do guarda-chuva e, em vez de seguir o muro para se proteger embaixo da cornija, corre pelo pátio para ser mais rápido, molhando-se nas poças e não se importando de se ensopar todo.⁷⁷

- Cena 4, p. 18-19, finalmente consegue falar com o advogado e com Norma:

Cosimo abre rapidamente espaço para pegar lugar na grade, em frente ao advogadinho e a Norma. Assim que consegue, diz com tom animado: ‘Mas como vocês demoraram!’ [...] Mas o quê, estão brincando? Não me pegaram em flagrante! (Com um gesto caloroso, abaixando a voz) Eu tenho que sair imediatamente! I-me-dia-ta-men-te!⁷⁸

- Cena 17, p. 36, na ducha da prisão com Peppe, está muito bravo por seu plano de colocar um substituto no seu lugar não ter dado certo: “COSIMO (coloca o pedaço de sabão embaixo do nariz de Peppe) ‘Ah, moreno, se não cuspir o meu dinheiro de volta, te bato mais que em um asno na subida! Entendeu.’ ”⁷⁹ Essa cena está presente no roteiro, mas não no filme.

Como descrito, a primeira imagem da personagem é a de um homem mais velho e que passa necessidades (sente frio e não tem roupas suficientemente quentes para se agasalhar). Apesar de ele se tornar o antagonista da história, retratando sempre a sua agressividade em relação a todos que o circundam, ao mesmo tempo são mostradas particularidades que justificam suas ações desesperadas. Sente-se abandonado e traído por sua amante (Norma), por seus amigos, e seu desespero o leva a cometer um crime inadequado para ele (conforme comentário de Dante, na cena 58, p. 106: “Um profissional como ele, meter-se a assaltar... São coisas para crianças.”)⁸⁰

⁷⁷ *Cosimo sta sotto un mezzo ombrello, nervoso, sulle spine, e riflette mozzicandosi un'unghia. / [...] / Cosimo butta la carcassa dell'ombrello e invece di seguire il muro per ripararsi sotto la gronda, corre attraverso il cortile per fare prima, sguazzando nelle pozzanghere e fregandosene di inzupparsi tutto.* (Roteiro: c. 3, p. 17-18).

⁷⁸ *Cosimo si fa rapidamente largo per prendere posto alla grata, di fronte all'avvocatichio e a Norma. Appena ci riesce, dice con tono eccitato: 'Ma quanto ci avete messo!' [...] Ma che scherziamo? Mica mi hanno colto sul fatto! (Con calore, abbassando la voce) Io devo uscire subito! Su-bi-to!* (Roteiro: c. 4, p. 18-19).

⁷⁹ *COSIMO (mette il pezzo di sapone sotto il naso di Peppe) 'A moretto, se non risputi i soldi miei, ti dò più botte che a un somaro in salita! Hai capito.'* (Roteiro: c. 17, p. 36).

⁸⁰ *Un professionista come lui, mettersi a fare lo scippo... Sono cose da ragazzi.* (Roteiro: c. 58, p. 106).

Vejamos parte da cena 18, p. 38, na qual é apresentada a situação de miséria em que Cosimo se encontrava:

Mais adiante, em um outro grupinho, está Cosimo, que está dobrando um cartão-postal e o coloca no sapato para fechar um buraco na sola.”

COSIMO (forte): ‘Quem tem um cigarro e não me dá, que morra o pai e a mãe.’

SILÊNCIO

COSIMO: ‘Todos órfãos.’ [...]

Um cara dá uma garrafa a Cosimo, que aproxima a boca ao gargalo e aspira a fumaça, que depois joga fora, normalmente.⁸¹

Como pode-se verificar, ele vivia num estado degradante na prisão. Assim como ele, seus companheiros de prisão também se encontravam em condições de necessidade. Através da exposição de tais situações de penúria, pode-se reconhecer uma denúncia neorrealista que exhibe a pobreza palpável que circula na sociedade, fazendo com que muitos optem por levar uma vida desonesta para poderem sobreviver.

Ele conhece bem os artigos do código penal, deixando evidente ter tido outras passagens pela polícia (conforme declaração do advogado sobre os problemas que surgem pela sua reincidência) e ser comum procurar uma escapatória por meio da própria lei, conforme cena 4, p. 19-20:

COSIMO: ‘... Advogado, encontremos uma brecha jurídica, aquilo que você quiser. Eu pago! Pegue um pouco o código.’

Bernardoni, pouco convencido, retira o código da bolsa de plástico enquanto Cosimo continua:

‘... O 403 não serve. Olha o 207. Pagina 128...’

O advogado abre o código.

ADVOGADO (se defendendo): ‘Uma coisa! Você é reincidente. No máximo o 511.’

COSIMO: ‘Ou o 124?’⁸²

Cosimo tem uma amante, Norma, que vai visitá-lo com o advogado. Inicialmente parece ser amoroso com ela na cena 4, p. 18-19: “Bela do teu Cosimo, como está?”⁸³ Mas no final da conversa, depois de pedir que ela fale com Capannelle e de prometer-lhe comprar um casaco de pele, ela pergunta porque os dois não se casam. Ele retruca que não quer outra

⁸¹ *Più in là con un altro gruppetto c'è Cosimo che sta piegando una cartolina e la mette nella scarpa perappare un buco nella suola. / COSIMO (forte): 'Chi ci ha una sigaretta e non me la dà, gli possa morire il padre e la madre.' / SILENZIO / COSIMO: 'Tutti orfani.' / [...] / Uno porge la bottiglia a Cosimo, che avvicina la bocca al collo e ne aspira il fumo, che poi butta fuori, normalmente. (Roteiro: c. 18, p. 38).*

⁸² COSIMO: ‘... Avvocato, troviamo un cavillo giuridico, quello che ti pare. Io pago! Tira un po' il codice.’ / Bernardoni, poco convinto, tira fuori dalla borsa di plastica il codice mentre Cosimo continua: / ‘... Il quattrecentotré non serve. Guarda il duecentosette. Pagina centoventotto...’ / L'avvocato ha aperto il codice. / AVVOCATO (schermandosi): ‘Una parola! Tu ci hai la recidività. Se mai il cinquecentoventuno.’ / COSIMO: ‘O il centoventiquattro?’ (Roteiro: c. 4, p. 19-20).

⁸³ *Bella di Cosimo tuo, come stai?* (Roteiro: c. 4, p. 18-19).

condenação (“COSIMO: ‘Compro um casaco para você... compro pra você...’ NORMA: ‘E por que não se casa comigo?’ COSIMO: ‘Mas como, escapo de uma condenação e arranjo uma outra?’ ”⁸⁴).

Tal desdém por Norma é retribuído mais tarde, quando Cosimo a vê junto com Peppe e os outros na cena 40, p. 84-85, fazendo com que ele se sinta traído e sozinho:

COSIMO (ofegante): ‘Sai da frente! Você está com ele, é?’ [...]
 COSIMO (lívido): ‘Você é uma nojenta!’
 NORMA (ofendida): ‘Mas este decrepito! (dá-lhe um empurrão) Você é um velho! E quer se fazer de garanhão!’⁸⁵

A sua presença na história não é linear e mesmo estando ausente, algumas vezes, é nomeado. É a única personagem que morre, mas sua morte é um momento importante para que os eventos se precipitem e aconteçam. Além disso, um fim trágico como o seu em um gênero cômico é algo inovador: salienta que essa nova comédia não deve ser tratada superficialmente, pois tem algo mais importante a ser dito do que inicialmente poderia sugerir.

Outro fator interessante a ser considerado na construção de Cosimo é a forma com que foi realizada a sua caracterização: alguns traços da sua personalidade foram intensificados em detrimento de outros, que poderiam contribuir para amenizá-los. Com isso, foi realizado um procedimento interessante: o roteiro inicial possui algumas cenas a mais de Cosimo ou pessoas ligadas a ele que foram totalmente retiradas na edição final do filme: saindo da cadeia e adotando um cão abandonado; salvando um cão sem dono de ser sacrificado; no hotel, planejando roubar o banco dos penhores; depois da sua morte, o aparecimento de sua filha para reconhecê-lo. Sobre essas cenas, seria interessante notar que mostram uma personagem muito mais humana. Nas cenas com o cachorro são mostradas a amizade e o amor que surgirão entre eles. Com seu novo companheiro, ele não é mais solitário. Por fim, descobre-se seu fracasso como pai de família, pois havia abandonado a filha e nunca mais a tinha procurado. A humanização da personagem foi cancelada com a exclusão dessas cenas. Em vez disso, o Cosimo retratado é cruel, vingativo, mais próximo ao animalesco que procura brigar sem raciocinar, valendo-se somente de seu instinto de revanche. Vejamos em detalhe:

⁸⁴ COSIMO: ‘*Ti compro una pelliccia... ti compro...*’ NORMA: ‘*E perché non mi sposi?*’ COSIMO: ‘*Ma come, scampo a una condanna e me ne vuoi appiappare un'altra?*’ (Roteiro: c. 4, p. 18-19).

⁸⁵ COSIMO (ansante): ‘*Levati di mezzo! Ti sei messa con lui, eh?*’ / [...] / COSIMO (con livore): ‘*Tu sei una lurida!*’ / NORMA (offesa): ‘*Ma sto rimbambito!*’ (gli dà una spinta) ‘*Sei un vecchio sei! E vuoi fare il galletto!*’ (Roteiro: c. 40, p. 84-85).

- cena 39: Cosimo sai da prisão e adota um cachorro abandonado (pois seu antigo dono tinha sido preso);
- cena 50: Cosimo chora após a briga no parque de diversões e, em seguida, paga uma multa para salvar um cão sem coleira que estava sendo levado pela carrocinha;
- cena 52: Cosimo pinta seu cabelo com tinta negra, ofendido por Norma tê-lo chamado de velho. Enquanto faz isso, conversa com seu cachorro perguntando o que acha do novo Cosimo. Apesar de ser agressivo com o cão, antes de ir embora avisa que a comida está na cozinha;
- cena 59: a filha de Cosimo, acompanhada do marido e do delegado, chora ao reconhecer seu pai morto e revela que não o via há cinco anos;
- cena 60: enquanto a filha de Cosimo, Adele, seu marido e o delegado vão embora do hospital, o cão de Cosimo permanece ali, sozinho e triste.

Como pode-se observar, as cenas excluídas da montagem final humanizavam Cosimo. Nelas a personagem mostra seu lado mais sensível: chora; adota um cão que se transforma em seu fiel companheiro e com o qual conversa como se fosse uma pessoa; salva outro cachorro apesar de estar quase sem dinheiro; descobre-se que ele tem uma filha que o amava muito e, portanto, sugere que em algum momento possa ter sido um bom pai. Além disso, a aproximação de Cosimo ao cão abandonado reflete seu sentimento de solidão e abandono (sente-se ‘só como um cão’).

A exclusão de tais cenas comporta a percepção de uma personagem com traços negativos que vão se somando: irado, nervoso, brigão, vingativo, está a ponto de explodir com qualquer um a qualquer momento. Por outro lado, os traços que o transformariam em uma pessoa mais humana e boa são minimizados (excluídos). Exagerar seus defeitos foi uma forma de estereotipá-lo, mas, ao mesmo tempo, em se tratando de uma personagem que sofrerá uma morte brutal, não permite que o espectador/leitor se envolva emocionalmente com ele ou se comova ou tenha piedade pelo seu trágico fim. Afinal, trata-se de uma obra cômica.

Sua morte pouco antes da execução do plano pode ser interpretada com um duplo significado: pode ser um preâmbulo de que os caminhos estão abertos, ou seja, de que Cosimo não poderá mais atrapalhar os planos do roubo; mas, ao mesmo tempo, funciona como um presságio de que as coisas poderão não sair como o esperado.

Dessa forma, todo o reforço do caráter de Cosimo como não sentimental o coloca como o principal antagonista de Peppe, o qual tinha assumido a função de substituí-lo. Afinal,

foi Cosimo quem procurou por um substituto e foi ele quem lhe deu o poder ao revelar as informações necessárias para o golpe, permitindo a transferência do saber para o novo chefe. De qualquer forma, é um antagonista que não está presente todo o tempo no texto e desaparece antes do final da história (morre na cena 57, enquanto o roteiro segue até a cena 87), pois a função de antagonista será dividida com as mulheres, como veremos mais adiante.

Portanto, podemos concluir que ele é marcado pelas agruras da vida do pós-guerra: passa frio, tampa o buraco do seu sapato com papel, não tem sequer um cigarro para fumar, está desesperado para dar um golpe que lhe permita ter uma velhice mais tranquila. O estereótipo predominante é do criminoso que acredita poder sair da difícil situação em que se meteu com a polícia, pois é capaz de manipular qualquer situação a seu favor. Consequentemente, também trata sua amante, Norma, como se fosse a amante de um mafioso que poderia manipular prometendo-lhe casacos de pele em troca de favores, fidelidade e paciência. Depois de tantas traições sofridas, fica transtornado, precipitando o seu fim: após a tentativa frustrada de roubar a bolsa de uma mulher, Cosimo tenta fugir e, concentrado em equilibrar-se na sua bicicleta para não cair, morre atropelado por um bonde (cena 57, p. 103-105).

2.3.2. *Giuseppe Baiocchi ('Peppe er⁸⁶ Pantera')*

Para interpretar a personagem de Giuseppe Baiocchi foi escolhido Vittorio Gassman. Ator de teatro que estava se aventurando no cinema depois de passar uma temporada sem muito sucesso nos Estados Unidos, Gassman retorna à Itália e é convidado a interpretar esse papel. Como se tratava de sua primeira atuação cômica, a sua participação foi condicionada a uma pesada maquiagem. Também adicionou um pouco de gagueira à fala da personagem para romper a ligação da sua figura com os papéis dramáticos que havia interpretado anteriormente.

O apelido 'Peppe er Pantera' indicaria alguém rápido e esperto embora, neste caso, o boxeador estivesse no limiar dessas características. Apesar de ser o último integrante do bando, o último a ser procurado para substituir Cosimo e o único a aceitar tal tarefa, numa reviravolta ele consegue convencer Cosimo a lhe contar os planos do golpe antes de deixar a prisão e, em poder dessa informação, passa a liderar o bando.

⁸⁶ 'Er' é o artigo definido masculino singular 'il' no dialeto romano, ou seja, equivalente ao 'o' no português.

É introduzido na narração por Capannelle, Mario, Ferribotte, Tiberio e Norma que vão ao seu encontro na cena 13. Vejamos como ele é descrito na p. 31: “Beppe Marchetti, conhecido como “O Pantera”, usa um roupão vistoso e tem as mãos enfaixadas. Enquanto fala, faz alguns movimentos rápidos com os braços no ar. É um rapaz bonito, alto, ostensivo, esbanjando segurança e charme por todos os poros.”⁸⁷ Seu nome artístico ‘O Pantera’ soa um pouco agressivo, mas ao mesmo tempo combina com a sua segurança em relação a sua agilidade, velocidade e sagacidade. Em se tratando de um boxeador, era de uso corriqueiro ter um apelido que definisse suas qualidades profissionais, mas, conforme pode-se verificar pelo seu fracasso na luta, é irônico que a sua velocidade e agilidade consistiram na sua derrota em poucos segundos, e não na sua vitória.

Quando o procuram, sente-se ofendido porque estava para entrar em uma luta e já se sentia o campeão, conforme pode-se ver na p. 32:

Beppe lança um olhar matador a Norma, controla com um golpe as faixas da mão.

PEPPE: ... Mas vocês vieram mesmo me procurar?

TIBERIO: Você está sempre falido, sem um tostão. Ainda tem que me pagar as fotos 3x4.

PEPPE (sem ligar, e sempre com ar de superioridade): Mas vocês leem os jornais? Dizem que sou o favorito essa noite. E ganhando poderei chegar ao título.

NORMA: Sim, de comendador. (Indicando) Você está com uma pança!⁸⁸

Ele também está um pouco ressabiado pela presença de Norma. Pela situação que se apresenta e por outras que acontecerão no decorrer da história, pode-se deduzir que no passado Peppe e Norma tiveram um romance. As passagens e atritos entre eles serão melhor aprofundadas na análise de Norma. Assim sendo, o lutador sente-se incomodado e um pouco bravo por Norma ter ido até lá pedir para que ele tome o lugar de seu amante. Dessa forma, pode-se entender que exista uma rivalidade entre Peppe e Cosimo anterior aos acontecimentos narrados. Antes de subir ao ringue, responde à provocação de Norma (p. 33): “... Vem na sala: assim te mostro a barriguinha.”⁸⁹

⁸⁷ *Beppe Marchetti, detto “Il Pantera”, indossa una vistosa vestaglia e ha le mani bendate. Mentre parla, esegue qualche movimento scattante con le braccia a vuoto. È un bel ragazzo, alto, diritto, sprizza sicurezza e guapperia da tutti i pori.* (Roteiro: c. 13, p. 31).

⁸⁸ *Beppe lancia un’occhiata assassina a Norma, controlla con un colpo il bendaggio della mano. / PEPPE: ... Ma proprio da me venite? / TIBERIO: Sei sempre scannato, senza una lira. Mi devi ancora pagare le formato tessera. / PEPPE (senza raccogliere, e sempre con aria di superiorità): Ma li leggete i giornali? Mi danno favorito stasera. E vincendo potrei aspirare al titolo. / NORMA: Sì di commendatore. (Accennando) Hai messo su trippa! (Roteiro: c. 13, p. 32).*

⁸⁹ ‘...Vieni in sala: te la faccio vedere io, la trippa.’ (Roteiro: c. 13, p. 33).

Além disso, nesse trecho podemos ver que Tiberio comenta sobre as dívidas de Peppe, mas este não se deixa abater e continua com seu ar de superioridade afirmando ser o favorito na luta. Em seguida, Norma o provoca e o rebaixa e, por consequência, ele a ataca, revelando seu incômodo por ela estar com Cosimo (PEPPE (pulando): ‘... Você está com Cosimo?’ / NORMA: ‘Sim, por quê?’ / PEPPE (sempre pulando): ‘Então você está de jejum faz um bom tempo, né?’ (E riu desdenhoso e zombador)).⁹⁰

Toda a confiança de Peppe acaba quando vai lutar e é derrotado no primeiro golpe, conforme se vê na cena 14, p. 33-34: “Golpeado secamente no queixo por um direto de esquerda, Peppe ‘O Pantera’ cai indecentemente no chão e ali permanece, de braços e pernas abertos, como alguém que toma sol na praia.”⁹¹ Essa derrota já é uma antecipação do que acontecerá no final da história com ele e seus comparsas.

Na cena seguinte, p. 34, Peppe apresenta-se ao juiz para assumir a culpa de Cosimo, em uma cena nada convincente, porque o pugilista é dramático demais: “Excelência, quando soube que um pobre velho definhava, levado pelo remorso eis-me a expiar. Eu! Eu sou o degenerado que forçou a porta do carro, para depois fugir... Este homem é inocente!”⁹² Além da escolha de palavras excessivamente rebuscada e afetada para um indivíduo como ele, não era plausível tal situação. Mas também se percebe que Peppe não perde a oportunidade de ofender Cosimo ao chamá-lo de velho.

Durante a briga no chuveiro entre Cosimo e Peppe, na cena 17, p. 36, já narrada na análise de Cosimo, Peppe faz um comentário em que revela suas dificuldades, talvez um dos poucos momentos em que admite sua difícil situação: “Uh, que ladainha. Quem sabe o que você ia fazer lá fora. Pelo menos aqui você come grátis.”⁹³

Perante essas palavras desafiadoras, Cosimo revida:

COSIMO: ‘Se saísse, idiota, eu me arrumava para o resto da vida! Um trabalhinho sem risco. Milhões. E por culpa sua tudo por água abaixo!’
Peppe fica atento, levanta as orelhas. E deixando de lado o tom polêmico:
PEPPE (atento, interessado): ‘Que trabalho?’
COSIMO (ofendido): ‘Ah sim, porque Cosimo é burro de contar tudo para você, assim quem sabe deixam você sair e me rouba o osso.’⁹⁴

⁹⁰ PEPPE (saltellando): ‘... Tu stai con Cosimo?’ / NORMA: ‘Sì, perché?’ / PEPPE (sempre saltellando): ‘Allora sei digiuna da un bel po’ eh?’ (E ride sguaiato e bullo). (Roteiro: c. 13, p. 32).

⁹¹ Colpito seccamente al mento da un sinistro, Peppe “Il Pantera” crolla sconsigliatamente al tappeto e lì rimane, a braccia aperte e gambe divaricate come uno che prende il sole sulla spiaggia. (Roteiro: c. 14, p. 33-34).

⁹² ‘Eccellenza, quando seppi che un povero vecchio languiva, spinto dal rimorso eccomi a spiare. Io! Io sono quel degenerato che ha forzato la portiera della macchina, per poi fuggire... Questo uomo è innocente!’ (Roteiro: c. 15, p. 34).

⁹³ ‘Uh, che lagna. Chissà che ci andavi a fare fuori. Almeno qui mangi gratis.’ (Roteiro: c. 17, p. 36).

⁹⁴ COSIMO: ‘Se uscivo, carogna, mi sistemavo per tutta la vita! Un lavoretto senza rischi. Milioni. E per colpa tua tutto a monte!’ / Peppe si fa attento, appizza gli orecchi. E mettendo da parte il tono polemico: / PEPPE

Nesse trecho, pode-se verificar a perspicácia de Peppe ao se dar conta imediatamente que existia um real motivo para o desespero de Cosimo em sair da prisão. Cosimo também é bem esperto em não revelar seus planos, porém Peppe foi mais arguto e não desistiu. Sabendo do ódio de Cosimo por ele, mostrou astúcia e arquitetou uma estratégia para descobrir o plano. No dia do seu julgamento, retornou visivelmente transtornado, parecendo ter sido sentenciado. Cosimo cede e vai conversar com ele (evitava contato com Peppe na prisão), acredita na condenação e, estimulado por Peppe, conta-lhe o plano do roubo, na cena 18, p. 40-41:

COSIMO: [...] ‘Se eu estivesse fora a essa hora, porca miséria!’
 PEPPE: ‘Você está pensando em negócios. Quem sabe que besteira que era.’
 COSIMO: ‘Besteira? Mês passado tinha um pedreiro aqui, temporariamente. Tinha dado uma facada no cunhado... então, me contou que ele, tempos atrás, levantou uma parede de massa, coisa que se fura com o mindinho, em um apartamento entre a sala de jantar e um estabelecimento do Monte di Pietà... E dentro desse estabelecimento você sabe o que tem? A canastra.’
 PEPPE: ‘Hein?’
 COSIMO: ‘O cofre. Aquele dos preciosos. Entendeu? Fale-me quem é o mais azarado de nós dois.’⁹⁵

Dessa forma, Cosimo talvez por se sentir culpado pela condenação de Peppe, em parte para consolá-lo, conta sobre a sua descoberta. E depois prossegue, incitado por Peppe, explicando os detalhes de como entrar no apartamento, onde se encontra etc. Mas ao final, quando Cosimo revela todo o plano, já é tarde demais. Peppe deixa claro que foi tudo uma mentira para conseguir as informações que ele queria, p. 41-42:

PEPPE: ‘Belo golpe. Gostei.’
 Peppe levanta-se com uma certa vivacidade:
 COSIMO: ‘Aon... aonde vai?’
 PEPPE: ‘Estou saindo. Deram-me um ano de condicional. Por isso me despeço e vou...’
 Cosimo, enquanto Peppe se afasta, ficou sentado no chão, pálido, com os olhos arregalados.⁹⁶

(attento, interessato): ‘Che lavoro?’ / COSIMO (offeso): ‘E già, perché Cosimo è fesso e ti racconta tutto, così magari a te ti rilasciano e mi rubi l’osso.’ (Roteiro: c. 17, p. 36).

⁹⁵ COSIMO: [...] ‘Se stavo fuori a quest’ora, miseria zozza!’ / PEPPE: ‘Tu stai a pensare agli affari. Chissà che fesseria era.’ / COSIMO: ‘Fesseria? Il mese scorso qui c’era un muratore, di transito. Aveva dato una coltellata al cognato... beh, mi ha raccontato che lui, tempo fa, ha alzato un muro di sfoglia, roba che la buchi col mignolo, in un appartamento tra la stanza da pranzo e un locale del Monte di Pietà... E proprio dentro questo locale lo sai che ci sta? La comare.’ / PEPPE: ‘Eh?’ / COSIMO: ‘La cassaforte. Quella dei preziosi. Hai capito? Dimmi te chi è il più scalognato di noi due.’ (Roteiro: c. 18, p. 40-41).

⁹⁶ PEPPE: ‘Bel colpo. Mi piace.’ / Peppe si sta alzando, con una certa vivacità: / COSIMO: ‘Do... dove vai?’ / PEPPE: ‘Esco. M’hanno dato un anno con la condizionale. Perciò ti saluto e sono...’ / Cosimo, mentre Peppe si allontana, è restato seduto per terra, sbiancato, con gli occhi spalancati. (Roteiro: c. 18, p. 41-42).

Com base nos trechos acima, pode-se dizer que Peppe foi muito mais astuto do que Cosimo: conseguiu enganá-lo e pegar todas as informações necessárias para que ele mesmo pudesse realizar o roubo. Por outro lado, conquistou o ódio definitivo de Cosimo.

Depois de conseguir ludibriar Cosimo para descobrir o plano de roubo, Peppe voltou a ter mais confiança em si. Assim, quando Norma, Capannelle, Mario, Ferribotte e Tiberio vão à sua casa para pegar de volta o dinheiro que lhe deram para que ele tomasse o lugar de Cosimo na prisão, consegue convencê-los a serem seus cúmplices na cena 26, p. 52-53:

PEPPE: [...] ‘Eu sei do negócio; Cosimo me falou dele.’ [...]

MARIO (a Peppe): ‘Que negócio?’ [...]

PEPPE: ‘Eh, sim. O golpe faremos juntos, todos.’ (com ar de superioridade) ‘Eu iria procurá-los de qualquer forma.’ (a Norma) ‘Poxa, esperta você, hein!’ [...]

PEPPE: ‘Vocês são tão desconfiados que eu não diria nada para vocês, imaginem só ...’ (depois com um tom de quem faz uma concessão) ‘Está bem, abram bem as orelhas, porque precisamos estar atentos e calcular tudo antes, cientificamente.’

Todos foram conquistados por Peppe, que se dá conta disso e insiste com sua história.⁹⁷

E assim Peppe explica seu plano. Quando vê que todos se acalmaram e passaram a confiar nele, sente-se um verdadeiro chefe. Repete diversas vezes a palavra ‘cientificamente’ quando se refere à organização do roubo. Tal termo dava a sensação de organização e preparo a todos. Desta maneira, tenta ser o mais cuidadoso possível: ele vai estudar o lugar do roubo, dividir as funções, contratar Dante para ensinar a abrir o cofre etc. Comporta-se como chefe e assume completamente tal posição, sobretudo quando descobre que no plano existe a possibilidade de conquistar uma moça bonita (Nicoletta) e que isso lhe dará a possibilidade de bancar o galanteador frente aos amigos.

Para conquistar a confiança de Nicoletta, Peppe arma um plano com Mario e Ferribotte em que deveria defendê-la do assédio deles. Encena uma briga com os dois homens para protegê-la, na cena 38, p. 76: “Ferribotte dá um empurrão em Peppe. Peppe reage imediatamente e primeiro desfere um golpe com o braço esquerdo, depois um com o

⁹⁷ PEPPE: [...] ‘*L'affare ce l'ho io; me l'ha detto Cosimo*’. / [...] / MARIO (a Peppe): ‘*Come sarebbe?*’ / [...] / PEPPE: ‘*Eh, sì. Lo sgobbo lo facciamo insieme, tutti quanti*’. (con aria di superiorità) ‘*Vi sarei venuto a cercare lo stesso*.’ (a Norma) ‘*Ammazzati che lenza*.’ / [...] / PEPPE: ‘*Siete così malfidati che io non vi direi niente, pensa un po' ...*’ (poi col tono di chi fa una concessione) ‘*Avanti, appizzate le orecchie, perché bisogna stare in campana e calcolare tutto prima, scientificamente*.’ / Tutti pendono dalle labbra di Peppe che se ne accorge e ci dà dentro. (Roteiro: c. 26, p. 52-53).

braço direito que parecem atingir violentamente Ferribbotte (na verdade são golpes que passam a um milímetro do alvo).”⁹⁸

Dessa forma, conquistada inicialmente a confiança de Nicoletta, tenta se aproximar dela. Inventava várias mentiras para impressioná-la: “Todos nós do norte somos alpinos...”⁹⁹ (cena 38, p. 78); “...Sabe, nós viajantes de comércio estamos sempre por aí... e então o modo de falar não é mais tão claro.”¹⁰⁰ (cena 38, p. 78); “PEPPE: ‘Pratico esporte.’ NICOLETTA: ‘Mas não o boxe, que é muito brutal, né?’ PEPPE: ‘Nãão: tênis, esgrima... polo.’”¹⁰¹ (cena 38, p. 79).

Mais adiante, Nicoletta provoca Peppe, deixando-o com ciúme e furioso por ter marcado um encontro, na mesma festa que estavam, com outros dois rapazes. Enquanto Nicoletta conversa com eles, Norma insiste para que Peppe abandone o plano de conquistar a empregada, deixando-o tão irritado a ponto de ele se levantar e ir brigar com os dois jovens. Vejamos trechos da cena 55, p. 95-96, nos quais se pode constatar Nicoletta provocando Peppe e deixando-o muito enciumado:

NICOLETTA: ‘No entanto, caso queira saber, também marquei encontro com Guido.’

PEPPE: Guido? E quem é?’

NICOLETTA: ‘Disse para ele que vínhamos dançar aqui, para ele e para o Fernando.’ [...]

PEPPE: ‘E em vez disso, sim senhora: você está comigo e pronto!’

Peppe fulmina a moça com um olhar que quer ser fatal. [...]

PEPPE: ‘Como quiser. Mas lembre-se: para mim não volta nem mesmo para pedir perdão.’

NICOLETTA: ‘Ah! E quem se importa!’¹⁰²

Na realidade, ambos estavam fazendo um jogo de sedução. Inicialmente para ela, Peppe era apenas mais uma conquista, enquanto para ele a aposta era maior: primeiramente, por suas obrigações como chefe do grupo, devia conseguir a confiança dela por ser a forma

⁹⁸ *Ferribbotte dà uno spintone a Peppe. Peppe reagisce prontamente e sferra prima un sinistro, poi un destro che sembrano colpire violentemente Ferribbotte (in verità sono colpi che passano a un milimetro del bersaglio).* (Roteiro: c. 38, p. 76).

⁹⁹ *Tutti noi altri del nord siamo alpini...* (Roteiro: c. 38, p. 78).

¹⁰⁰ *...Sa noi viaggiatori di commercio sempre in giro... e allora la parlata non è più tanto chiara.* (Roteiro: c. 38, p. 78).

¹⁰¹ PEPPE: ‘*Faccio dello sport.*’ NICOLETTA: ‘*Mica la boxe, che è tanto brutale?*’ PEPPE: ‘*Noo: tennis, scherma... polo.*’ (Roteiro: c. 38, p. 79).

¹⁰² NICOLETTA: ‘*Intanto, se lo vuoi sapere, ho dato appuntamento anche a Guido.*’ / PEPPE: ‘*Guido? E chi è?*’ / NICOLETTA: ‘*Ci ho detto che venivamo a ballare qui, a lui e a Fernando.*’ / [...] / PEPPE: ‘*E invece sissignore: tu stai con me e basta!*’ / Peppe stringe a sé la ragazza con uno sguardo che vuol essere fatale. / [...] / PEPPE: ‘*Come vuoi. Però ricordati: da me non si torna nemmeno per chiedere perdono.*’ / NICOLETTA: ‘*Nh! E chi se ne importa!*’ (Roteiro: c. 55, p. 95-96).

mais simples de entrar no apartamento e realizar o roubo; e depois, porque como se considerava um grande conquistador, não aceitava ser deixado de lado.

Mas como o objetivo de Peppe é ater-se ao plano do roubo, no momento em que Nicoletta se apresenta com as chaves do apartamento, sabe que deve pegá-las a qualquer custo, mesmo que a esteja traindo. Dessa forma, rouba-as enquanto a beija (cena 73, p. 128): “Enquanto a beija com mão ligeira abre a bolsa que a moça segura no braço e pega o molho de chaves.”¹⁰³ Logo em seguida, Nicoletta decide dar-lhe as chaves e ele improvisa para ela não perceber que ele já as tinha pegado. Mas depois, o sentimento de culpa por saber que ela poderia ser envolvida no crime faz com que ele decida, mesmo com as chaves em mãos, não as usar mais. Essa decisão, porém, faz com que ele traia seus amigos. Nesse momento, outra característica de Peppe se manifesta: um ladrão que não quer prejudicar quem foi sincero com ele e por quem está apaixonado, mesmo que isso prejudique seus comparsas e os planos do seu roubo.

Frente a tal atitude sua capacidade de chefia de um grupo de ladrões está comprometida, como será verificado com o andamento da situação. O líder se atrapalha: esquece informações importantes que Nicoletta tinha lhe dado (a mudança dos cômodos), todos descobrem a mentira sobre as chaves.

Peppe perde a confiança de seus comparsas. Ele claramente falhou como chefe, como ladrão e como organizador do plano. Sua autoestima foi abalada e ficou sem credibilidade quando descobriram a mentira sobre as chaves. Admite que a única coisa que poderia fazer é trabalhar, mas é preguiçoso demais para isso. Aqui temos o estereótipo do homem preguiçoso, que não quer trabalhar, prefere tentar ‘se dar bem’ de outras formas porque, como diz Peppe em resposta a Tiberio: “Trabalhar. Eu também sei. Mas trabalhar cansa.”¹⁰⁴

E de fato, quando se vê na fila para um trabalho na cena 86, p. 163-164, quer escapar:

OUTRO DESEMPREGADO: ‘Vamos, altão, você sabe muito bem que dão trabalho, certo?’

PEPPE: ‘Trabalho? Vamos escapar, Capannelle!’

Mas naquele momento a construtora abre os portões e a pequena multidão, compacta, dispara para frente e entra, arrastando consigo Peppe e Capannelle.

PEPPE: ‘Deixem-me passar, oh. Eu não tenho nada a ver com isso. Estou de passagem.’¹⁰⁵

¹⁰³ *Mentre la bacia con mano leggera apre la borsetta che la ragazza ha al braccio e prende il mazzo delle chiavi.* (Roteiro: c. 73, p. 128).

¹⁰⁴ *‘Lavorare. Lo so anch’io. Ma lavorare stanca.’* (Roteiro: c. 83, p. 159).

¹⁰⁵ ALTRO DISOCCUPATO: *‘Annamo, lungone, lo sai benissimo che danno lavoro no?’* / PEPPE: *‘Lavoro? Squajamo, Capannelle!’* / *Ma in quel momento il cantiere apre i cancelli e la piccola folla, compatta, scatta in*

Nessa cena, pode-se até fazer a releitura inversa do filme *Ladrões de bicicleta*, na qual Antonio Ricci estava na fila, desesperado por um emprego. Mas ao contrário da cena de Peppe, Antonio queria ser o escolhido para o emprego, ao passo que Peppe não desejava trabalhar. Tal inversão pretende revelar que na sociedade italiana não existiam somente estereótipos do bom trabalhador, isto é, uma sociedade perfeita formada por cidadãos íntegros, apesar de toda a dificuldade que existia. Monicelli ressalta em seu filme que a necessidade pode corromper tanto os homens de família que querem se dedicar a uma profissão honesta quanto aqueles que não possuem nenhuma vontade de se cansar em um trabalho que paga pouco. Por isso, apresenta um bando de gatunos desastrados e fracassados, mas de bom coração, isto é, que se dedicam a um golpe que não prejudicaria ninguém de fato.

Tal homenagem a esse grande filme-chave neorrealista, fundamental para o movimento e conhecido mundialmente, constitui outro indício de que, embora de forma cômica, a crítica aos problemas sociais em *Os eternos desconhecidos* é fortemente presente e mordaz e quer manter vivo um dos fundamentos do neorrelismo: o tema da crítica social.

Apesar de ser introduzido na cena 13, Peppe é o protagonista da história. Geralmente, na sua ausência, as personagens aparecem em dupla, e a sua presença permite que estejam em um número maior. As cenas em que não ele está presente geralmente servem para desenvolver ações que ele ordenou ou o envolvem de certa forma (Tiberio e Mario montam a guarda em frente ao apartamento; Mario vai pegar dinheiro com suas mães; Tiberio, Ferribbotte e Mario vão roubar a câmara fotográfica na feira; etc.). Mas logo na cena seguinte o protagonista está presente para equilibrar novamente sua importância na história.

Peppe é mais uma vítima das dificuldades econômicas do período. Apesar de ser um homem forte e apto a encontrar trabalho, não quer ter um emprego que o canse muito e prefere aplicar golpes. Ao mesmo tempo, apesar de achar que tem capacidade para organizar grandes golpes, não tem competência para algumas situações que requerem sangue frio e é obrigado a retroceder. Em vista disso, não é dotado de talento para ser um grande ladrão e muito menos chefe de um bando de ladrões.

Assim sendo, pode-se dizer que ele assume diversos estereótipos: de ladrão falido, de sedutor que é conquistado, isto é, ambos estereótipos de personagens que se dispõem a ser e/ou fazer algo, mas que são incapazes de cumprir seus propósitos e sofrem as consequências

avanti ed entra dentro, trascinando con sé Peppe e Capannelle. / PEPPE: 'Fatemi passare, oh. Io non c'entro. Sono di passaggio.' (Roteiro: c. 86, p. 163-164).

de suas ações. Mas não é mau caráter. Pelo contrário, é o estereótipo do bom ladrão, que não quer prejudicar ninguém.

Peppe também reflete críticas ao momento social: aceita ir para a prisão por um pouco de dinheiro e por saber que ao menos ali teria algo para comer; vira ladrão porque não tem capacidade de ganhar dinheiro com o trabalho que quer fazer (lutador de boxe); torna-se chefe de um bando de desesperados e esfomeados que são reflexo dele e da sociedade em que vivem.

2.3.3. Pierluigi ‘Capannelle’

Capannelle, comparsa de Cosimo em um roubo, aparece logo na primeira cena. Sua participação no dito roubo é a de olheiro, ou seja, seu trabalho seria avisar Cosimo sobre a chegada de alguém ou da polícia. No entanto, sua missão não será realizada com sucesso, pois ao avistar a polícia ele “escapa como uma lebre”¹⁰⁶ para avisar ao amigo, que não terá a mesma sorte e será preso.

A primeira descrição que temos sobre ele diz: “é mais velho, pequenininho, vestindo uma velha calça de montaria, meião e tênis: chama-se Capannelle.”¹⁰⁷ Esse será seu modo usual de vestir-se. Apesar do frio, sua condição financeira não lhe permite comprar roupas mais quentes.

Na cena 12, p. 30, ele conta a Tiberio que esteve na prisão quando criança com sua mãe (que provavelmente estava presa): “[...] tem um jardim, um quintal para as crianças que é o melhor de Roma. Lembro-me muito bem... Eu tinha três anos e...”¹⁰⁸ Esse trecho revela que sua mãe também teve problemas que a levaram para a cadeia, fazendo com que Capannelle crescesse num ambiente em que era normal infringir a lei.

Já na apresentação das suas vestimentas encontra-se o primeiro indício para seu nome, pois Capannelle é o nome do mais antigo Hipódromo de Roma, Hipódromo de Capannelle,

¹⁰⁶ *Capannelle scatta come una lepre.* (Roteiro: c. 1, p. 16).

¹⁰⁷ *[...] è più vecchi, piccoletto, con indosso dei vecchi calzoni alla cavallerizza, calzettoni e scarpe di tela: si chiama Capannelle.* (Roteiro: c. 1, p. 15).

¹⁰⁸ *[...] C'è un giardino, un cortile d'infanzia che è il meglio di Roma. Me lo ricordo pure io... Ci avevo tre anni e...* (Roteiro: c. 12, p. 30).

que foi construído no bairro Capannelle. Daí tem-se o indício: provavelmente é “um velho cocheiro vestido de um improvável jóquei.”¹⁰⁹

Por sua familiaridade com os delinquentes e o mundo do crime, aparenta ser um ladrãozinho desde sempre. Um exemplo disso é quando Cosimo o chama para que ele encontre uma ‘ovelha’ (*pecora*), um substituto, que fique na prisão no seu lugar. Ninguém melhor do que Capannelle, que conhece vários marginais, para poder encontrar a pessoa certa. Depois da primeira tentativa inútil (o primeiro pretendente a substituto tinha sido preso na véspera), a sua parada seguinte será para pedir informações a alguns meninos que estão brincando.

Em outra cena, exasperado por não encontrar alguém que assumisse a culpa de Cosimo e ocupasse seu lugar na cadeia, Capannelle revela “eu iria, mas já fui substituto três vezes e se eu me apresentar de novo me dão prisão perpétua”.¹¹⁰

Apesar de ser napolitano, o ator escolhido para interpretar esse papel, Carlo Pisacane, foi dublado por Nico Pepe, possuidor de um forte sotaque bolonhês. Bolonha é famosa por uma culinária maravilhosa, mas extremamente rica em gorduras, visto ser uma cidade muito fria no inverno. Por isso, o bolonhês é estereotipado como gordo. Tal contraposição assinala uma das características mais marcantes de Capannelle: sua relação com a comida. Apesar de ser magro, está sempre esfomeado e não perde a oportunidade de comer toda vez que alguma comida se apresenta à sua frente.

Na *commedia dell'arte*, o bolonhês é representado pela personagem do Doutor, chamado geralmente de Balanzone ou Graziano. Tal máscara, porém, remete ainda a outra peculiaridade da cidade: a Universidade de Bolonha, a mais antiga do mundo ocidental. Por isso, o Doutor sempre se gaba dos seus títulos, dizendo conhecer as leis, a medicina, a astrologia e a filosofia. Ele é caracterizado como gordo, sério e demasiadamente prolixo, pedante e cheio de inúteis ensinamentos e conselhos impróprios. No entanto, apesar do sotaque bolonhês, Capannelle aproxima-se mais à máscara dos *zanni*, especialmente a do Arlequim, pois sempre está faminto, preocupado em comer, causando confusão e servindo a um patrão. Outros traços que o aproximam do Arlequim são: a agilidade (apesar da idade ‘corre como uma lebre’); a esperteza (é ele o encarregado de procurar um substituto); o sonho de ter uma namorada (nem que seja a pagamento); o humor (é a personagem motivadora dos

¹⁰⁹ [...] *un vecchio stalliere vestito da improbabile fantino*”. Disponível em: <<http://www.sportfair.it/2015/11/luomo-chiamato-ippodromo-carlo-pisacane-detto-capannelle/319462/>> Acesso em: 10 jan. 2018.

¹¹⁰ [...] *ci andrei io, ma la pecora l'ho già fatta tre volte e se mi ripresento mi danno l'ergastolo*. (Roteiro: c. 7, p. 23).

momentos de maior comicidade, por nunca conseguir realizar aquilo que quer, principalmente comer); o dinamismo (pode mudar de padrão desde que isso lhe permita ficar mais perto da oportunidade de se dar bem ou de poder comer); inicialmente servia a Cosimo e depois a Peppe; no final do roubo frustrado, satisfaz-se em comer aquilo que encontra na cozinha.

A título de exemplo, elencamos a seguir algumas cenas em que o texto se foca em Capannelle, o qual, em meio ao desenvolvimento de alguma situação, tem sua atenção voltada para a comida:

- cena 12, p. 29-30: Capannelle come a papinha do filho de Tiberio: “Capannelle, em vez disso, dá uma olhada na panela sobre a mesa. Levanta a tampa e começa a experimentar com uma colherzinha o conteúdo do recipiente”¹¹¹;
- cena 26, p. 52: Capannelle come o biscoito do filho de Tiberio: “Quando vai apoiar o objeto, percebe que um pacote de biscoitos sobressai do bolso de Tiberio. [...] Capannelle também se aproxima de Peppe para ouvi-lo melhor e, então... enfia a mão no bolso de Tiberio.”¹¹²;
- cena 35, p. 69: Capannelle aproveita a aula de Dante Cruciani para comer um lanche: “... Capannelle, que estava comendo metade de uma baguete recheada, abre-a para olhar dentro dela com atenção”¹¹³;
- cena 83, p. 159-161: depois do fracasso do roubo, Capannelle encontra macarrão com grão de bico na cozinha da casa invadida, e começa a oferecê-la a seus companheiros, fazendo com que a atenção de todos sobre o golpe frustrado fosse desviada para a comida. “Capannelle está atrás de Peppe, a panela numa mão, a colher na outra. Come e dá tapinhas nas costas de Peppe [...]”¹¹⁴. Depois do macarrão encontra uma geladeira¹¹⁵, mas não consegue abri-la (um arrombador que não consegue abrir um refrigerador), mas Tiberio o ensina e então ele encontra mais comida (bife a rolê).

¹¹¹ *Capannelle ha invece adocchiato un pentolino sul tavolo. Alza il coperchio e incomincia ad assaggiare con un cucchiaino il contenuto del recipiente.* (Roteiro: c. 12, p. 29-30).

¹¹² *Nel posare l'oggetto si accorge che dalla tasca di Tiberio [...] sporge un pacchetto di biscotti. [...] Anche Capannelle si avvicina a Peppe per meglio ascoltare, e... intanto infila la mano nella tasta di Tiberio.* (Roteiro: c. 26, p. 52).

¹¹³ *... Capannelle, che stava mangiando un mezzo sfilatino imbottito, l'ha aperto per guardarci dentro con meticolosa attenzione.* (Roteiro: c. 35, p. 69).

¹¹⁴ *Capannelle è alle spalle di Peppe, la pentola in una mano, il mestolo nell'altra. Mangia, e intanto dà dei colpi sulla spalla di Peppe [...].* (Roteiro: c. 83, p. 159).

¹¹⁵ Nesse trecho, a alusão à geladeira numa casa de pessoas de posse se contrapõe à pobreza de Capannelle que fica encantado com o eletrodoméstico. Desse modo, pode-se subentender uma crítica ao *boom* que favoreceu somente algumas pessoas, em detrimento de outras que se mantiveram na margem da sociedade.

Capannelle está sempre faminto, mas sua fome nunca é saciada porque todas as vezes que tenta comer alguém o impede, uma vez que comer não é o motivo de estarem onde estão, conforme averiguamos na continuação das cenas descritas:

- cena 12, p. 30: “Capannelle está pegando uma outra colherada de papa da panela. Tiberio percebe e dá um tapa na sua mão. TIBERIO: ‘... O que você está fazendo? O mingau do bebê!’”¹¹⁶;
- na cena 26, p. 52: “Tiberio percebe e dá um tapa na mão de Capannelle. TIBERIO: ‘... Pare com isso. Os biscoitos do bebê!’”¹¹⁷;
- cena 35, p. 69: nesta cena, Dante Cruciani interrompe sua aula para chamar a atenção de Capannelle que está comendo um lanche: “DANTE: ... Ei, você precisa prestar atenção! Come-se no intervalo.”¹¹⁸;
- na cena 83, os companheiros estavam muito cansados para impedir Capannelle de comer. Então ele finalmente pôde fazê-lo com tranquilidade enquanto passeava pela cozinha, oferecendo o prato aos amigos, que experimentavam e davam suas opiniões a respeito do macarrão enquanto discutiam sobre o golpe falido. Achou quatro bifês a rolê (*involtini*) na geladeira e resolveu esquentá-lo para que todos comessem. Dessa vez, no entanto, quem o interrompeu foi a explosão de gás que causou ao tentar acender o fogo. Mais uma vez, algo o impediu de comer: “Capannelle então, com um fósforo aceso, tenta acender o fogão a gás, mas não consegue. CAPANNELLE: ‘Rapazes, tenho medo que tenhamos estourado o cano do gás. Não...’ Uma explosão enche a sala de fumaça.”¹¹⁹

Esta sua necessidade de comida (na maioria das cenas em que está presente o vemos com um olhar atento procurando algo para comer) não pode ser definida como uma simples gula. Trata-se, provavelmente, da escassez de comida pela qual passou, vestígio da guerra que tinha terminado na década anterior (o filme é de 1958), mas que tinha deixado profundos problemas na sociedade. A alusão à fome também é um tema neorrealista, retratado frequentemente em importantes filmes desse movimento como, por exemplo, em *Roma*,

¹¹⁶ *Capannelle sta prendendo un'altra cucchiata di pappa dal pentolino e Tiberio se ne accorge e gli dà una botta sulla mano. TIBERIO: ‘... Che fai? La farinata del pupo!’* (Roteiro: c. 12, p. 30).

¹¹⁷ *Tiberio se ne accorge e dà una botta sulla mano di Capannelle. TIBERIO: ‘... E piantala. I pavesini del pupo!’* (Roteiro: c. 26, p. 52).

¹¹⁸ DANTE: ‘... Oh, tu bisogna che stai attento! Si mangia nell'intervallo.’ (Roteiro: c. 35, p. 69).

¹¹⁹ *Capannelle intanto, con un fiammifero acceso, prova ad accendere il fornello del gas, ma non ci riesce. CAPANNELLE: ‘Ragazzoli, ho paura che abbiamo rotto la cannella del gas. No...’ Un'esplosione riempie di fumo la stanza.* (Roteiro: c. 83, p. 161).

cidade aberta, no qual a população esfomeada assalta uma padaria, ou em *Ladrões de bicicleta*, quando Antonio leva seu filho Bruno, faminto, a um restaurante e, enquanto eles têm pouco dinheiro para se alimentar, a mesa ao lado se farta em abundância.

Outro ponto interessante, apresentado como complemento do caráter de Capannelle, é o fato de que ele mora sozinho em um barraco (*baracca*). Vivendo em um barraco ilegal¹²⁰, próximo à passagem de trens, quando estes passam “o ambiente se enche de fumaça preta e deixa tudo escuro”¹²¹. Além disso, a situação em que Mario encontra Capannelle quando vai lhe avisar da saída de Peppe do presídio é descrita da seguinte forma: “Capannelle está dentro do barraco com os pés de molho em um recipiente de lata cheio de água quente”¹²². Assim que a notícia é transmitida, “Capannelle, esbaforido, colocou o balde em cima da mesa, enfiou as mãos dentro e começou a lavar o rosto”¹²³.

A falta de recursos de Capannelle e a forma repulsiva com que é retratado, quase animalesca, refletem a miséria em que vive (passa fome, frio, mora em um barraco), assim como remete ao seu instinto de sobrevivência. A sua moradia retrata ainda as difíceis condições habitacionais de Roma no final da Segunda Guerra Mundial.

Como dito anteriormente, Capannelle é um velho solitário. Mas isso não significa que quisesse ficar só. Na noite do golpe, em dois momentos fica claro que ele desejava uma companhia feminina. O primeiro momento acontece quando “Capannelle tem ainda as mãos na estátua da mulher nua com uma expressão feliz. Peppe deve repetir-lhe. ‘Oh, acorda, é de mármore!’ Capannelle se encolhe quase envergonhado”¹²⁴. Mais tarde quando os membros do grupo conversam sobre o que cada um faria com o dinheiro do roubo, Capannelle anuncia, olhando a estátua: “Vou arranjar uma bela amante.”¹²⁵ É famoso o estereótipo do italiano mulherengo e sedutor cujo o objeto de desejo é uma mulher mais jovem.

Os traços do cinema neorrealista em Capannelle são evidentes: ele se veste como pode, sendo por vezes advertido por seus amigos; na cena 27, quando começam a vigiar a casa de penhor e a vizinhança que irão invadir, Peppe lhe pede para fingir que está amarrando o sapato, ao que o comparsa responde que não tem cadarços nos seus sapatos¹²⁶; no dia do

¹²⁰ Essa informação é extraída da cena 19, p. 42: “Mario corre atravessando os trilhos e alcança um dos barracos ilegais”. (*Mario corre attraversando i binari e raggiunge una delle baracche abusive*). (Roteiro: c. 19, p. 42).

¹²¹ [...] *l'ambiente si riempie di fumo nero che oscura tutto*. (Roteiro: c. 31, p. 61).

¹²² *Capannelle è dentro la baracchetta con i piedi a mollo in un recipiente di latta pieno di acqua calda*. (Roteiro: c. 19, p. 42).

¹²³ *Capannelle, trafelato, ha messo la tinozzetta sul tavolo e tuffatoci dentro le mani comincia a lavarsi la faccia*. (Roteiro: c. 19, p. 43).

¹²⁴ *Capannelle ha ancora le mani sulla statua della donna nuda con espressione beata. Peppe deve ripetergli. ‘Oh, sveglia, è di marmo!’ Capannelle si ritrae quasi vergognoso*. (Roteiro: c. 83, p. 149).

¹²⁵ *Io mi faccio una bella amante*. (Roteiro: c. 83, p. 150).

¹²⁶ *Io mica ce li ho, i lacci, alle scarpe*. (Roteiro: c. 27, p. 54).

roubo, ele começa a espirrar sem parar e explica que é porque tirou várias vezes seu chapéu para sinalizar se a área estava limpa (cena 79, p. 135)¹²⁷; após a cena em que escalam o telhado e são obrigados a ficar imóveis por meia hora para não serem descobertos, sua idade avançada é recordada: “As juntas de Capannelle, depois de tanta imobilidade, ao ar livre com tanto frio, estalam como ramos quebrados, e Peppe deve fazer: ‘Ssss’”¹²⁸; além das já citadas cenas do escalda-pés e de sua esquálida moradia. Enfim, trata-se de um homem velho sem dinheiro para ter uma vida digna que deve aplicar golpes para sua sobrevivência.

Capannelle será o elemento que dá início ao ciclo narrativo e ligará os próximos elementos que surgirão e constituirão o bando. Ele procura Mario que sugerirá Ferribotte, o qual, por sua vez, os levará a Tiberio, que finalmente indicará Peppe. O gênero *caper film*, do qual se aproxima a narrativa, sugere o emaranhado das ideias e ações que posteriormente interligará personagens e fatos. Além disso, Capannelle abre e fecha a história: inicia ao lado de Cosimo e termina ao lado de Peppe, isto é, troca seu antigo chefe pelo novo, mas mantém-se ao seu lado até o fim. Outra ligação entre ambas as cenas é o alarme: na primeira é o do carro que chama a atenção dos policiais e na última será o despertador roubado por ele a atrair os guardas.

Ele representa o elemento principal de humor nas cenas que deveriam ser mais sérias e compenetradas, porque sempre faz algo que não deveria estar fazendo no momento, causando confusão e chamando a atenção.

Portanto, pode-se encontrar uma reunião de vários estereótipos nessa figura: ladrão atrapalhado que se distrai facilmente por algo de que possa se apoderar (comida, relógio); velho interessado em arranjar uma amante mais nova do que ele; necessitado que prefere roubar a trabalhar dignamente; servo leal ao seu patrão (fica ao lado de Peppe até o último momento); pobre, desesperado pela fome, come o que puder em qualquer oportunidade. Finalmente, vale lembrar que um estereótipo conhecido sobre os italianos é a sua relação com a comida: apreciam uma boa refeição, são gulosos, para eles é importante saber cozinhar bem. No caso de Capannelle, sobrevivente do pós-guerra e da carestia, conseguir alimentar-se é uma grande conquista.

¹²⁷ *Appena toccata terra, Capannelle esplode in un irrefrenabile sternuto che spaventa in modo particolare Tiberio. Dopo un attimo di immobilità e di silenzio Capannelle si giustifica. ‘A forza di levarmi il cappello...’* (Roteiro: c. 79, p. 135).

¹²⁸ *Le giunture di Capannelle, dopo tanta immobilità, all’aperto con tanto freddo, scoppiettano come rami spezzati, e Peppe deve fare: ‘Ssss’.* (Roteiro: c. 82, p. 141).

2.3.4. Mario Angeletti

Mario entra na trama para vender o fruto de um provável furto, conforme cena 7, p. 22:

Um carrinho de bebê, alto, à moda inglesa, empurrado por Mario que acaba de entrar e corre até o dono do depósito: Bonamico, que está debruçado arrumando algumas caixas.

MARIO: ‘Quanto você me dá?’ [...]

BONAMICO: ‘Você se rendeu aos carrinhos de bebê?’

MARIO: ‘Hoje em dia é o único veículo em que ainda não colocaram alarmes.’¹²⁹

Nesse trecho, já se pode conhecer alguns detalhes sobre a vida de Mario: ele é um ladrãozinho que se dedica a pequenos roubos. Além disso, a referência a alguns elementos que essa cena introduz são indícios do quanto a questão familiar o influencia. É significativo no contexto a sua entrada na cena empurrando um carrinho de bebê roubado, tendo em vista que ele cresceu em um orfanato e, portanto, não teve uma mãe que o empurrasse em um carrinho de bebê.

A sua história será contada com o desenrolar da trama. Mario cresceu no orfanato “Istituto Avviamento Corrabuoni”. Lá trabalhavam Ada, Assunta e Ernesta, que o adotaram como filho de coração. Ele as considera como suas mães e, quando tem a oportunidade de comprar-lhes algo, escolhe a mesma coisa para as três, demonstrando o grande afeto e em igual medida que possui por todas. Como exemplo, podem-se citar as duas passagens em que Mario compra algo para elas.

A primeira é apresentada na cena 7. Enquanto Capannelle lhe faz a proposta de substituir Cosimo na prisão “[...] sua atenção volta-se para uma fila de guarda-chuvas alinhados em uma mesa. [...] Mario pega um guarda-chuva de mulher e o examina atentamente. [...] MARIO: ‘Vamos fazer assim. Você me dá mil liras e estes três guarda-chuvas.’ [...] ‘Para a minha mãe’ ”¹³⁰. Em seguida, fica evidente que ninguém sabe da história de Mario e ele prefere não dar muitas explicações: “CAPANNELLE: ‘Três? Minha nossa,

¹²⁹ *Una carrozzina da bambini, alta, all'inglese, spinta da Mario che è appena entrato e corre fino al padrone del magazzino: Bonamico, che è chinato a sistemare delle casse: MARIO: 'Quanto mi dai?' [...] BONAMICO: 'Ti sei dato alle carrozzine?'/MARIO: 'Oggi è l'unico veicolo che ancora non gli hanno messo l'antifurto.'* (Roteiro: c. 7, p. 22).

¹³⁰ [...] *la sua attenzione è attirata da una fila di ombrelli allineati su una tavola. [...] Mario prende un ombrello da donna e lo esamina attentamente. [...] MARIO: 'Facciamo una cosa. Mi dai mille lire e questi tre ombrelli.'* [...] *'Per mia madre'* (Roteiro: c. 7, p. 23).

como chove pelos lados da sua mãe’. MARIO: Ela sempre o perde. Assim tem outro e não me enche mais.’ »¹³¹

O presente seguinte será comprado no mercado de Porta Portese, onde irá acompanhado de Tiberio e Ferribotte para roubar uma câmera (cena 29, pag. 58): “MARIO: ‘Bonitinhos, estes aventais...’ Referindo-se a alguns vistosos aventais com o desenho das caras de Pato Donald, Mickey Mouse etc. [...] MARIO: ‘... Acho que ficaria bem para a minha mamãe.’ [...] ‘Dê-me três. ... Todos os três iguais, com a cara do Pato Donald...’ »¹³²

Esses presentes triplos e iguais, enigmáticos até então para o interlocutor e o leitor/espectador, só serão esclarecidos pela sua visita ao orfanato, na qual se verão três mulheres (suas mães) vestindo os três aventais do Pato Donald (na cena 33, p. 64 e 65):

[...] aparece uma mulher bonita (Ada) com os cabelos escondidos em uma toca, e um avental extremamente vistoso (até porque é ridiculamente pequeno) amarrado sobre o uniforme cinza de trabalho. Reconhecemos imediatamente um dos aventais com o Pato Donald bordado que Mario conseguiu. (p. 64)¹³³

Da cozinha, atravessando o refeitório, vem rebolando outro mulherão (Assunta). Esta também tem os cabelos escondidos na toca e, sobre o uniforme sério cinza, o avental com o Pato Donald. (p. 64-65)¹³⁴

[...] Ernesta usa o terceiro avental com o Pato Donald bordado. É mais velha que as outras, mais magra e menos expansiva. (p. 65)¹³⁵

Interessante Mario ter escolhido o avental do Pato Donald para presentear suas mães. Pode-se dizer que ele se identifica com a personagem da Disney, pois além de ambos serem azarados, enquanto o Pato Donald tem três sobrinhos, Mario tem três mães.

No trecho a seguir, percebe-se que Mario sente-se envergonhado por outras pessoas saberem que ele cresceu em um orfanato e fica evidente que ele mantém segredo sobre seu passado quando suas mães lhe perguntam se ele estava trabalhando (p. 67):

ASSUNTA: ‘Mas... como é que você não encontra um trabalho fixo? Você é marceneiro qualificado.’

MARIO (friamente): ‘Sim, qualificado.’ [...]

¹³¹ CAPANNELLE: ‘Tre? All’anima come piove dalle parti di tua madre’. MARIO: *Se lo perde sempre. Così ci ha il ricambio e non mi scoccia più.*’ (Roteiro: c. 7, p. 23).

¹³² MARIO: ‘Graziosi, questi grembiolini...’ *Accenna a dei vistosi grembiolini con sopra riportate delle teste di Paperino, Topolino ecc.* [...] MARIO: ‘... Penso che andrebbe bene per la mia mamma.’ [...] ‘Me ne dia tre. ... Tutti e tre uguali, con la capoccetta di Paperino...’ (Roteiro: c. 29, p. 58).

¹³³ [...] *appare una donna formosa (Ada) coi capelli nascosti da una cuffia, e una parannanza quanto mai vistosa (anche perché ridicolmente piccola) legata sull’uniforme grigia di servizio. Riconosciamo subito una delle parannanze col Paperino ricamato che Mario si è procurato.* (Roteiro: c. 33, p. 64).

¹³⁴ *Dalla cucina, attraversando il refettorio, viene caracollando un’altra donnona (Assunta). Anche questa ha i capelli nascosti da cuffia e, sull’austera uniforme grigia, la parannanza con il paperino.* (Roteiro: c. 33, p. 64-65).

¹³⁵ [...] *Ernesta indossa il terzo grembiale con il paperino ricamato. È più anziana delle altre, più magra e meno espansiva.* (Roteiro: c. 33, p. 65).

ASSUNTA: 'Eu sei. Você não quer mostrar o diploma que lhe deram aqui.'
 MARIO (dispara, dando um murro na palma da mão): 'Como é possível que em um diploma esteja escrito 'Orfanato', 'Obra Pia'... Mas que diploma é esse? Um diploma de filho de...'¹³⁶

Mario é o primeiro homem que Capannelle encontra para substituir Cosimo na prisão. Mario, porém, recusará tal proposta, pois não saberia o que dizer às suas mães e não queria decepcioná-las. No entanto, mais tarde ele fará parte do bando e será ele mesmo a sugerir que Capannelle faça a Ferribotte a proposta da substituição (cena 7, p. 24):

MARIO: 'Não. Não é por nada. Mas o que digo para a minha mãe? "*Tchau, vou para a prisão*"?'
 CAPANNELLE (entediado): 'Você e sua mãe! Você precisa se emancipar!'
 MARIO (dando de ombros): 'Cuida das tuas coisas. Manda o siciliano. Cosimo é amigo dele.' [...]
 '... O magrelo, aquele que mantém a irmã como um santuário, trancada dentro de casa.'
 CAPANNELLE: 'Ferribotte?'¹³⁷

Será ele o responsável por conseguir o dinheiro para pagar o professor Dante Cruciani, para que os ensine a arrombar o cofre. Obtém de forma semi-honesta, pois, apesar de não roubar a soma necessária, mentirá para suas mães para conseguir o dinheiro, dizendo que o usaria para comprar um casaco novo para o inverno. As suas mães sabiam que Mario não tinha um bom casaco de frio e dão-lhe o dinheiro que pediu. Dessa forma, fica evidente que ele passava por muitas necessidades, pois não podia nem se permitir comprar um casaco quente para o inverno. Tal consideração reflete outro problema social do pós-guerra.

Malgrado todo o seu empenho para a realização do golpe (pedir dinheiro para suas mães, ficar vigiando o apartamento, ajudar a roubar a câmera.), Mario surpreende a todos ao decidir abandonar o bando momentos antes do início da execução do roubo. Pressionado por Ferribotte, assume seu amor por Carmela e abandona o golpe em troca de um trabalho honesto no cinema, para não ser motivo de vergonha para suas mães e ser digno de Carmela. Vejamos a seguir a cena 64, p. 120, que descreve a cena:

MARIO: '... Eu gosto dela de verdade. E teria falado para você, se você não fosse um cabeçudo! De qualquer forma pode ficar: sou eu quem não vou.'
 PEPPE: 'O quê?'

¹³⁶ ASSUNTA: '*Ma... com'è che non trovi un posto fisso? Sei ebanista qualificato.*' / MARIO (*freddo*): '*Sì, qualificato.*' / [...] / ASSUNTA: '*Lo so io. Non gli va di far vedere il diploma che gli hanno dato qui.*' / MARIO (*scatta, battendo il pugno sul palmo della mano*): '*Ma possibile che su un diploma ci deve stare scritto "Orfanotrofio", "Opera Pia"... Ma che diploma è? Un diploma da figlio di...*' (Roteiro: c. 34, p. 67).

¹³⁷ MARIO: '*No. Mica per niente. Ma che gli dico a mia madre? "Ti saluto, vado in galera"?*' / CAPANNELLE (*annoiato*): '*Co 'sta madre! E tu bisogna che ti emancipi!*' / MARIO (*con una spallucciata*): '*Fatti gli affari tuoi. Mandaci il siciliano. Cosimo è amico suo.*' / [...] / '*... Il seccetto, quello che tiene la sorella come un oracolo, chiusa dentro casa.*' / CAPANNELLE: '*Ferribotte?*' (Roteiro: c. 7, p. 24).

MARIO (sem graça, reticente): ‘Sim, eu pensei sobre isso. Eu pensei e não estou a fim.’

PEPPE: ‘Mas você é tonto?’

MARIO: ‘Pode ser. Mas vocês são espertos. E o Cosimo também era esperto (dirige-se para a porta). Enfiemos na cabeça a ideia de dar um golpe que nos ajudaria para a vida toda... porém, não é coisa para nós... pelo menos para mim. E além disso eu tenho a minha mãe... como faço... se acontece alguma coisa... De qualquer forma eu já encontrei um trabalhinho. No Cinema delle Follie (para Ferribbotte). Se quiser satisfação, encontre-me lá.’¹³⁸

Nesse trecho, Mario ironiza a capacidade deles de serem bons ladrões (eu sou tonto e vocês são espertos, como o Cosimo era), isto é, de terem a capacidade de aplicar um golpe como o que estavam planejando. Cabe aqui esclarecer que Cosimo tinha morrido dois dias antes, depois de uma tentativa desesperada e frustrada de roubar uma bolsa.

É interessante notar que o ator que interpreta Mario, Renato Salvatori, era já famoso por interpretar Salvatore na trilogia *Pobres, mas belas* (*Poveri ma belli*, 1956), *Pobres, porém formosas* (*Belle ma povere*, 1957) e *Pobres milionários* (*Poveri milionari*, 1959), os três dirigidos por Dino Risi. Trata-se de uma trilogia pertencente ao neorrealismo rosa, em que o ator é associado à figura do belo rapaz pobre, que tem um trabalho simples, é *mammone* e, apesar de ser um galanteador, apaixona-se. Tal estereótipo contagia de forma interessante o personagem Mario: ele é um belo rapaz, um ladrãozinho que não quer fazer mal para ninguém, e apesar de passar por muitos percalços na vida (órfão, desempregado e tendo que se virar com pequenos furtos), é muito apegado às suas mães de coração e, assim, também é triplamente *mammone*. Mario também é galanteador e, na cilada que arma para conhecer Carmela, além de conquistá-la, apaixona-se por ela. Então decide abandonar a *malavita* em troca de um emprego no cinema para poder ser digno de casar-se com a sua amada.

Seu bom caráter é corroborado pelo seu sobrenome ‘*Angeletti*’: diminutivo da palavra ‘anjo’ (*angelo*), portanto, referente à pessoa que possui qualidades angelicais e de bondade em si.

No entanto, a forma como conseguiu conhecer Carmela, a irmã de Ferribbotte, foi fruto de sua esperteza. Sempre que se referia a Ferribbotte, ressaltava o fato de que este mantinha sua irmã trancada dentro de casa, revelando sua curiosidade pelo excesso de zelo do

¹³⁸ MARIO: ‘... *Le voglio bene sul serio. E te lo avrei pure detto, se tu non fossi un capoccione! Comunque tu puoi restare: sono io che me ne vado.*’ / PEPPE: ‘*Che?*’ / MARIO (*imbarazzato, combattuto*): ‘*Sì, ci ho pensato. Ci ho pensato e non me la sento.*’ / PEPPE: ‘*Ma che sei scemo?*’ / MARIO: ‘*Può essere. Invece voi siete furbi. E pure Cosimo era furbo. (si è avviato verso la porta) Ci siamo messi in testa di fare il colpo che ci sistema per tutta la vita... e invece non è cosa per noi... Almeno per me. E poi io ci ho mia madre... come faccio... se succede qualcosa... Comunque io mi sono già trovato un lavoruccio. Al Cinema delle Follie. (a Ferribbotte) Se vuoi soddisfazione mi trovi lì.*’ (Roteiro: c. 64, p. 120).

amigo ao não permitir que ninguém se aproximasse da irmã. Na cena 20, p. 43, aproveitou a oportunidade em que ela estava sozinha em casa para enganá-la e tentar conhecê-la:

Mario toca a campainha de novo, enquanto retoma o fôlego.
Finalmente se ouve uma voz de dentro, uma voz fresca de moça, mas com tom tímido.
VOZ DE MOÇA: ‘Quem é?’
Mario já abriu a boca para dizer seu nome, mas repensa: esboça um sorrisinho malicioso, depois falando um pouco com o nariz e imitando o modo de falar de Ferribotte diz alto:
MARIO (imita o siciliano): ‘Sou Michele! Esqueci as chaves de casa!’
Ouve-se imediatamente o barulho da corrente. A porta se abre.¹³⁹

Descobre assim que Carmela é bonita, e não feia como tinha chegado a pensar. Revela isso na continuação da mesma cena supracitada, na p. 44 (“Você é bonita! Por aí diziam que está escondida porque é feia.”)¹⁴⁰, demonstrando ternura e inocência ao dizer isso diretamente a ela. Em seguida, apesar de Carmela insistir para que ele vá embora, ele diz querer defendê-la do irmão e denunciá-lo: “... E digo a ele também que o denuncio por sequestro de pessoa. Consigo entender que mantenham fechada uma mulher na Sicília, que quando sai aonde pode ir? Só tem pedra e figo-da-índia. Mas aqui!...”¹⁴¹

Um pouco mais adiante nesse diálogo, Mario fala das condições em que vive: “Na minha casa só crescem fungos: estou em um porão.”¹⁴² De fato, foram mostradas as casas de Capannelle, de Peppe, de Tiberio, de Ferribotte, o terraço do prédio de Dante Cruciani, mas de Mario só conhecemos a sua primeira morada, isto é, o orfanato em que cresceu.

Depois de tais análises, pode-se dizer que Mario carrega em si principalmente dois estereótipos:

- é *mammone*, aliás com três mães, de forma a amplificar a maternidade: é muito ligado a elas e se preocupa com o que elas possam pensar dele;
- é o bom ladrão, isto é, não quer causar o mal. Ele tem um bom caráter e, a partir do momento em que se vê apaixonado e correspondido, decide abandonar a vida de bandido e encontrar um trabalho honesto para poder ser digno de Carmela.

¹³⁹ *Mario suona di nuovo, mentre riprende fiato. / Finalmente si sente una voce da dentro, una voce fresca di ragazza, ma dal tono timido. / VOCE DI RAGAZZA: ‘Chi è?’ / Mario ha già aperto la bocca per dire il suo nome, ma ci ripensa: abbozza un sorrisetto malizioso, poi parlando un po’ col naso e imitando il modo di parlare di Ferribotte dice forte: / MARIO (fa il siciliano): ‘Sono Michele! Dimentecai le chiavi de casa!’ / Si sente subito il rumore del catenaccio. La porta si apre. (Roteiro: c. 20, p. 43).*

¹⁴⁰ *Sei carina! In giro dicevano che stai nascosta perché sei brutta. (Roteiro: c. 21, p. 44).*

¹⁴¹ *... E gli dico pure che lo denuncio per sequestro di persona. Io capisco tenere chiusa una donna in Sicilia, che se esci dove vai? Tutti sassi e fichi d’India. Ma qui!... (Roteiro: c. 21, p. 44).*

¹⁴² *Da me ci crescono solo i funghi: sto in un seminterrato. (Roteiro: c. 21, p. 44).*

Mario também carrega em si várias temáticas tratadas pelo neorrealismo: órfão, jovem com dificuldades de encontrar um trabalho fixo, que comete pequenos furtos como meio de sobrevivência, moradia precária. Mas além dessas características, como já mencionado, o ator escolhido carrega o imaginário ainda forte e presente de uma trilogia recente e popular do neorrealismo rosa, na qual, de forma leve e divertida, são apresentados problemas e dificuldades comuns ao povo.

2.3.5. Michele Nicosia (“*Ferribotte*”)

Ferribotte é um nome derivante do som da palavra inglesa *Ferry boat*, embarcação que liga a Sicília ao continente. No filme, o apelido é dado ao siciliano Michele, interpretado brilhantemente pelo ator sardo Tiberio Murgia. Apesar de ser originário da outra grande ilha italiana, Murgia foi escolhido para fazer o papel, sendo dublado por Renato Cominetti. Devido ao seu grande sucesso como siciliano, depois desse seu primeiro papel quase todos os seguintes serão de personagens sicilianas.

Ferribotte será a terceira figura do bando a entrar na narrativa. Durante a procura por um substituto, Mario fala dele para Capannelle (cena 7, p. 24): “MARIO: “[...] Manda o siciliano. Cosimo é amigo dele.” [...] ‘... O magrelo, aquele que mantém a irmã como um santuário, trancada dentro de casa.’ CAPANNELLE: ‘Ferribotte?’”¹⁴³ Com esse diálogo pode-se depreender os traços mais marcantes de Michele: siciliano, baixinho, de caráter forte e machista. Tais características definem o estereótipo do siciliano mais comum. O ambiente no qual vivem Ferribotte e sua irmã também será uma parte importante da construção do estereótipo ligado a ele.

Curiosamente, na primeira vez em que encontra Ferribotte, na cena 31, p. 60, Dante pergunta-lhe se tinha participado de um certo roubo, ao que o siciliano responde: “Não. Eu trabalhei nos canos de chumbo até o ano passado, com Lucherini Armando.”¹⁴⁴ Na época do filme, tal referência era divertida, pois subentendia-se o roubo dos tubos de chumbo, uma atividade muito comum entre os pequenos ladrões em Roma. Diante da dificuldade de encontrar matérias-primas, desenvolveu-se o comércio clandestino de partes de ferro ou chumbo.

¹⁴³ MARIO: ‘[...] Mandaci il siciliano. Cosimo è amico suo.’ / [...] / ‘... Il secchetto, quello che tiene la sorella come un oracolo, chiusa dentro casa.’ / CAPANNELLE: ‘Ferribotte?’ (Roteiro: c. 7, p. 24).

¹⁴⁴ No. Ho lavorato nei tubi di piombo fino all’anno scorso, con Lucherini Armando. (Roteiro: c. 31, p. 60).

Na cena 8, p. 24 é apresentado Ferribbotte, as condições em que vive e um pouco de seus hábitos: “Sala. No sofá, que lhe serve normalmente de cama – Michele, chamado Ferribbotte, está deitado. Está fazendo a sesta, completamente vestido.”¹⁴⁵ Assim apresenta-se mais uma personagem com moradia precária: Michele dorme no sofá da sala que lhe *serve normalmente de cama*, o que indica que além da precariedade de recursos, pode manter sua irmã sob maior vigilância.

Apesar de morar em Roma, mantém o costume da tradição siciliana de fazer a sesta depois do almoço. Ao mesmo tempo, é apontado outro detalhe: *dorme completamente vestido*. Considerando que está deitado no lugar que lhe serve de cama, fazendo a sesta, isto é, repousando, era de se esperar que estivesse com roupas mais íntimas, mais cômodas. Em vez disso, em todas as cenas em que está presente, sempre se apresenta perfeitamente arrumado e vestido, impecável, demonstrando a precisão do seu caráter, sua rigidez, seu comportamento detalhista, respeitador ao máximo dos bons costumes e zeloso com sua irmã, estando sempre pronto para qualquer eventualidade. Afinal, dependendo de quem vai a sua casa procurá-lo, será recebido fora da casa para que não exista contato com sua irmã, conforme as cenas 8 e 9 p. 25:

Ferribbotte assegura-se, com uma olhada, de que Carmela tenha saído, depois abre uma fresta. Reconhece os amigos (*referindo-se a Mario e Capannelle*), mas, em vez de fazê-los entrar...
(Cena 9)
... ele sai no patamar fechando a porta atrás de si.[...]
Os dois estão um pouco surpresos com aquela estranha acolhida.
MARIO: ‘Podemos entrar um momento?’
FERRIBBOTTE: ‘Não pode. A minha irmã está aí.’ [...]
‘... Ela não deve saber dos meus negócios. Além disso, é menor de idade e... está noiva.’¹⁴⁶

Nesse trecho, pode-se verificar novamente a precaução para que ninguém veja sua irmã e vice-versa, assim como para que ela ignore seus expedientes ilegais. Tem-se, portanto, uma demonstração da inflexibilidade de Ferribbotte. Ele é fortemente estereotipado como o machista que acredita que as mulheres da sua família (filhas, e no caso presente, irmã) devem ser recatadas ao máximo e devem ser educadas para serem ótimas esposas. O casamento é muito importante na cultura meridional italiana e no roteiro analisado será retratada a tradição

¹⁴⁵ Tinello. *Sul divano, che gli serve normalmente da letto – è disteso Michele, detto Ferribbotte. Sta facendo la siesta, completamente vestito.* (Roteiro: c. 8, p. 24).

¹⁴⁶ *Ferribbotte si assicura con una occhiata che Carmela sia scomparsa, poi apre uno spiraglio. Riconosce gli amici, ma, invece di farli entrare... (scena 9)... esce lui sul pianerottolo chiudendo la porta dietro di sé./ [...] / I due sono un po' sorpresi da quella strana accoglienza./* MARIO: ‘Possiamo entrare un momento?’ FERRIBBOTTE: ‘Non si può. C'è mia sorella.’ / [...] / ‘... Non deve sapere gli affari miei. Inoltre è minorenne e... è fidanzata.’ (Roteiro: c. 8-9, p. 25).

siciliana¹⁴⁷. Encontram-se ainda outros trechos marcantes, nos quais se pode averiguar a solenidade do ritual de preparação ao casamento:

- Na continuação do diálogo acima (cena 9, p. 25): “MARIO: ‘E quando ela se casa?’ FERRIBBOTTE: ‘Questão de enxoval. Deve se casar com grandíssima honra, e não deve faltar nada.’”¹⁴⁸
- Na cena 21, p. 45, Ferribbotte chega a casa com o noivo de Carmela, mas antes de entrar, detém-se na porta de entrada para anunciá-lo à irmã: “Carmela, se arrume, o seu noivo está aqui.”¹⁴⁹ Quando ela diz estar preparada, ele permite que o noivo entre.
- Ainda na cena 21, p. 46, Ferribbotte discute com Desiderio, o noivo de Carmela, sobre detalhes da casa e do casamento:

FERRIBBOTTE: Não concordo com esta história dos colchões.

DESIDERIO: Minha mãe diz que são de responsabilidade da esposa.

FERRIBBOTTE: E a festa, ah?

DESIDERIO: Festa e almoço metade cada um. Além disso, minha mãe diz uma outra coisa... diz que não entendeu bem que trabalho você faz. [...]

FERRIBBOTTE: E o que isso tem a ver. Sou representante de cítricos.¹⁵⁰

Nesse diálogo, pode-se notar que seus trabalhos escusos levantam a suspeita da família do noivo. Portanto tenta remediar, usando a desculpa de trabalhar como representante de produtos cítricos, visto que a Sicília é famosa por tais produtos, mas o noivo, um pouco ingênuo, acredita que *agrumi* (cítricos) é o nome da empresa (DESIDERIO: ‘*Agrumi* seria a empresa.’ FERRIBBOTTE: ‘Exato.’)¹⁵¹

Outra passagem famosa e divertida é aquela em que Ferribbotte justifica os motivos pelos quais não pode aceitar ser o substituto de Cosimo (cena 10, p. 26): “Não, não posso deixar Carmelina sozinha. Além disso, se o noivo prometido ficasse sabendo, adeus casamento. Ele é abruzês, gente do norte que se acha superior.”¹⁵² Dessa forma, mais uma vez

¹⁴⁷ Outro famoso filme da *commedia all'italiana* que trata de estereótipos sicilianos e casamento é *Seduzida e abandonada*, de 1964, dirigido por Pietro Germi, e ambientado em uma pequena cidade siciliana. Uma jovem menor de idade é seduzida (portanto, desonrada) pelo noivo da irmã e fica grávida e seu pai tenta remediar a situação com um casamento antes que tudo seja descoberto.

¹⁴⁸ MARIO: ‘*E quando si sposa?*’ FERRIBBOTTE: ‘*Questione di corredo. Con grandissimo onore deve sposarsi, e niente ci deve mancare.*’ (Roteiro: c. 9, p. 25).

¹⁴⁹ Carmela, *componiti, c'è il tuo fidanzato.* (Roteiro: c. 21, p. 45).

¹⁵⁰ FERRIBBOTTE: *Questo discorso dei materassi non mi quadra.*/ DESIDERIO: *Mia madre dice che competono alla sposa.*/ FERRIBBOTTE: *E il rinfresco, ah?*/ DESIDERIO: *Rinfresco e pranzo metà per uno. Poi mia madre dice un'altra cosa... dice che non ha capito bene che mestiere fai.*/ [...] / FERRIBBOTTE: *E che c'entra. Sono rappresentante di agrumi.* (Roteiro: c. 21, p. 46).

¹⁵¹ DESIDERIO: ‘*Agrumi sarebbe la ditta.*’ FERRIBBOTTE: ‘*Appunto.*’ (Roteiro: c. 21, p. 47).

¹⁵² No, non posso lasciare Carmelina sola. E poi, appena il promesso sposo lo venisse a sapere, addio matrimonio. *Quello è abruzzese, gente del nord piena di arie.* (Roteiro: c. 10, p. 26).

sua origem meridional é remarcada ao dizer que o noivo de Carmela, da região de Abruzzi, é do Norte. Realmente como a Sicília é localizada no extremo Sul, Abruzos realmente fica mais ao Norte que a ilha, mas, na divisão geográfica italiana, ambas são regiões meridionais.

O comportamento superprotetor de Ferribotte o leva a fazer as compras para casa, pois não quer que Carmela vá em nenhum lugar além do cemitério. Quando descobre que, mesmo tendo evitado que sua irmã tivesse contato com o mundo externo, não conseguiu impedi-la de ter um romance com Mário, fica furioso. Vejamos a sequência das cenas 62 e 63, p. 113-114:

Ao entrar, o saco de caquis arreventa, os caquis rolam pelo chão e os mais maduros explodem.

(Cena 63)

FERRIBBOTTE: ‘Sem vergonha!’

Ferribotte está fora de si. Começou a atacar, falando rapidamente em dialeto siciliano.

FERRIBBOTTE: ... vem cá! Carmela!

Assustada, Carmela afasta-se mantendo o rosto escondido entre as mãos. E Michele quer obrigá-la a levantar o rosto. [...]

FERRIBBOTE: *(em siciliano)* Juro que vou colocar a sua cabeça aonde estão os pés. Vou matá-lo com este canivete. E para você, lágrimas de sangue.¹⁵³

A violência e comicidade da cena espelham-se no saco de caquis que arreventa, fazendo com que os frutos rolem pelo chão e fiquem esmagados, em clara referência a uma situação que foge do controle e se precipita numa mudança drástica: a ira de Ferribotte e seu desejo de se vingar de Mario, pois, na sua visão de irmão superprotetor, a honra da sua irmã tinha sido manchada por ter se deixado seduzir.

O medo de Carmela faz com que ela esconda seu rosto para não encarar Ferribotte, pela vergonha por sua desobediência ter sido descoberta. Apesar disso, não nega seu amor por Mario, o que enfurece mais ainda Michele, que ameaça matá-lo. A grande preocupação do irmão está em uma frase (não transcrita acima) na p. 114 (em siciliano): “Quem mais vai querer casar com esta irmã?”¹⁵⁴. O medo de ter a honra de sua irmã manchada é a pior

¹⁵³ *Nell'entrare il cartoccio dei cachi si squarcia, i cacchi rotolano per terra e i più maturi si spiaccicano. (scena 63) FERRIBBOTTE: 'Svergognatissima!'/ Ferribotte è fuori di sé. Incomincia ad inveire parlando rapidamente in dialetto siciliano strettissimo./ FERRIBBOTTE: ... vieni qua! Carmela! Spaurita Carmela arretra tenendo nascosto il viso tra le mani. E Michele vuole obbligarla a rialzare il viso./ [...]/ FERRIBBOTE: (em siciliano) Ounu 'avi li peri ci posa testa, ju ci lu giuru. Cu' stu silletto lo vogghio uccideri. E pi' tu lagrimu si sangu! / (em italiano) Giuro che gli farò mettere la testa dove ha i piedi. L'ucciderò con questo coltello. E per te lacrime di sangue. (Roteiro: c. 62-63, p. 113-114).*

¹⁵⁴ *(em siciliano) Sta suruzza mia! Cu pigghia più pe' mugghieri? / (em italiano) Chi la piglierà più per moglie questa sorella? (Roteiro: c. 63, p. 114).*

desgraça que poderia lhe acontecer. Ficar com uma irmã desonrada e solteira dentro de casa seria uma vergonha para ele.

Em outro trecho, na cena 64, p. 119, pode-se ver a continuação do seu acesso de ira, dessa vez contra Mario:

Mas naquele momento a porta se escancara e irrompe Ferribbotte. [...] Ferribbotte está vermelho, ameaçador: tira do bolso e abre a faca, indo para cima de Mario. [...] FERRIBBOTTE (tentando liberar-se): ‘Você desonrou a minha casa! (com raiva, para Mario) Covarde! Vou arrancar a minha irmã de dentro do peito!’ [...] FERRIBBOTTE: ‘Desgraçado, porco, destroço-te, como o teu coração, etc.’¹⁵⁵

A violência aqui é mais evidente: Ferribbotte chega escancarando a porta e a sua raiva. Está vermelho (*nero* em italiano) de ódio!! Os amigos tentam segurá-lo e apartar a briga. Ele justifica-se: *desonrou a minha casa!* E diz que vai arrancar o coração de Mario para tirar a irmã do peito dele. Essa concepção sobre a desonra familiar é um dos estereótipos sicilianos mais conhecidos e explorados, ironizando o conservadorismo siciliano. Na *commedia all’italiana* tal argumento é tratado de forma cômica através do exagero das situações (conforme pode-se ver também no filme referido na nota 147).

A Sicília é a ilha mais ao Sul da Itália e, visto seu isolamento em relação ao continente e sua história fortemente vinculada à manutenção de antigas tradições, perpetua uma mentalidade mais ligada aos costumes religiosos e familiares, ao ponto da ilha muitas vezes ser considerada uma realidade à parte do resto da Itália, isto é, ter conceitos muito mais atrasados respeito ao resto da Itália que desejava se modernizar, principalmente a partir do *boom* econômico.

Ferribbotte é constituído por outros clichês do estereótipo siciliano: os acessos de ira, as ameaças de morte, os trabalhos escusos (máfia), o excesso de zelo familiar, o machismo, o respeito misturado com o medo que ele suscita na irmã. Tal estereótipo será aprofundado no decorrer do roteiro, e o concatenar de ações contrárias aos desejos de Ferribbotte culminará na sua ira.

No entanto, ele perdoará Mario ao ver que o rapaz realmente tinha boas intenções com sua irmã, pois além de assumir seu afeto por Carmela, deixa claro que não a tocou, mantendo

¹⁵⁵ *Ma in quel momento la porta si spalanca e fa irruzione Ferribbotte. / [...] / Ferribbotte è nero, minaccioso: tira fuori dalla tasca e fa scattare il coltello, precipitandosi su Mario. / [...] / FERRIBBOTTE (cercando di svincolarsi): ‘Ha disonorato la mia casa! (con rabbia, a Mario) Vigliacco! Te la strappo da dentro il petto mia sorella!’ / [...] / FERRIBBOTTE: ‘Carogna, porco, ti scanno, ti mangio il cuore, ecc.’ (Roteiro: c. 64, p. 119).*

o respeito necessário (cena 64, p. 119-120): “Mas o que você quer? Quem tocou sua irmã? [...] ... Eu gosto dela de verdade. E teria falado para você, se você não fosse um cabeçudo!”¹⁵⁶ Ao ouvir essas palavras, Ferribbotte se acalma, e vendo que Mario decide não mais participar do roubo e prefere aceitar o emprego que encontrou, decide perdoá-lo e confiar-lhe a segurança de sua irmã. Vai procurá-lo no cinema conforme trechos da cena 74, p. 130-131, a seguir:

Ferribbotte entrou no átrio e está se aproximando dele. Mario se levanta, porque com Ferribbotte nunca se sabe. Mas o siciliano está sério e mortificado. [...]

FERRIBBOTTE: Caso aconteça algo de ruim, venho te pedir para cuidar da minha irmã. Com o devido respeito. [...]

Ferribbotte procura no bolso e lhe dá alguma coisa. É uma chavinha. Mario fixa o siciliano interrogando-o.

FERRIBBOTTE: Carmelina está trancada. Coloquei um cadeado na porta de casa.

MARIO: E por quê?

FERRIBBOTTE: Por sua culpa! E me enganei: porque você é um rapaz sério, de sentimentos maternos. E faz bem, porque mãe a gente só tem uma!¹⁵⁷

Atenção ao adjetivo usado: *o siciliano está sério e mortificado*. Ferribbotte admite que exagerou e que agora confia em Mario, mostrando que na realidade é uma pessoa boa, a despeito da sua seriedade e do receio que parece causar nas pessoas ao redor. O siciliano dá uma grande prova de confiança a Mario ao lhe entregar a chave do cadeado da porta de sua casa, onde Carmela está trancada, para que ele possa cuidar dela em sua ausência. Ele passa por uma espécie de redenção, afinal, trata-se de uma comédia e não poderia terminar brigado com seu amigo.

Pode-se evidenciar traços tipicamente neorrealistas em Ferribbotte: vive em moradia precária, não tem trabalho fixo, tem que cuidar da irmã órfã sem a ajuda de ninguém. Apesar de todas as contrariedades pelas quais passa, é muito orgulhoso e seu intuito é manter as tradições da sua terra mesmo estando longe dela.

¹⁵⁶ *Ma che vuoi? Chi l'ha toccata tua sorella? [...] ... Le voglio bene sul serio. E te lo avrei pure detto, se tu non fossi un capoccione!* (Roteiro: c. 64, p. 119-120).

¹⁵⁷ *Ferribbotte è entrato nell'atrio e si sta avvicinando a lui. Mario si alza, perché con Ferribbotte non si sa mai. Ma il siciliano è serio e compunto. / [...] / FERRIBBOTTE: Nel deprecato caso, vengo a pregarti di vegliare su mia sorella. Con il rispetto dovuto. / [...] / Ferribbotte si fruga in tasca e gli porge qualcosa. È una chiavetta. Mario fissa interrogativamente il siciliano. / FERRIBBOTTE: Carmelina sta chiusa dentro. Feci mettere un lucchettone alla porta de casa. / MARIO: E perché? / FERRIBBOTTE: Per te! E mi ero sbagliato: perché sei un giovanotto serio, di sentimenti materni. E fai bene, perché di madre ce n'è una sola!* (Roteiro: c. 74, p. 130-131).

2.3.6. Tiberio Braschi

O escolhido para interpretar o fotógrafo Tiberio Braschi foi Marcello Mastroianni, que já tinha uma carreira afirmada junto ao público italiano e, graças a *Os eternos desconhecidos*, começará a trilhar seu sucesso internacional.

A personagem é introduzida na trama depois de mais uma tentativa inútil de procurar um substituto para Cosimo (Mario e Ferribotte já tinham se recusado). Será o siciliano a se lembrar que Tiberio poderia ser o homem certo: “Tiberio, o fotógrafo!... ele está cheio de problemas, uns dias atrás prenderam sua mulher, por contrabando de cigarros.” (cena 10, p. 26)¹⁵⁸ Com isso, já se antecipam algumas informações importantes sobre Tiberio: é um fotógrafo, é casado, sua mulher vende cigarros contrabandeados, mas foi presa e ele está passando por dificuldades.

Quando Capannelle, Mario e Ferribotte vão ao encontro de Tiberio, a situação da casa/estúdio em que vive começa a ser retratada (cena 11, p. 27): “No patamar do primeiro andar de uma escada estreita e interrompida há uma porta de vidro onde se destaca o letreiro TIBERIO BRASCHI - FOTOS ARTÍSTICAS - Todos os dias menos domingo.”¹⁵⁹ Aqui temos novamente a confirmação de sua ocupação profissional. Trata-se da primeira personagem com uma profissão oficial à qual aparentemente se dedica.

Um pouco depois, cena 12, p. 28, tem-se algumas informações sobre o interior da casa/estúdio: “Os três olham ao redor da sala mobiliada miseramente e com as paredes cobertas de fotografias”¹⁶⁰ e, poucas linhas depois, “Tiberio, caminhando sempre na ponta dos pés, convida os amigos para sentar no sofá meio quebrado. Depois pega uma cadeira [...]”¹⁶¹. Assim, sabe-se que a sala tem poucos móveis e a atenção recai sobre o fruto do seu trabalho que serve como decoração: as paredes estão cobertas por fotografias. Os poucos móveis presentes estão velhos e quebrados: ‘sala mobiliada miseramente’ (*stanza ammobiliata miseramente*), ‘sofá meio quebrado’ (*divano mezzo sfondato*).

Tais características da casa/lugar de trabalho de Tiberio denotam que ele é um profissional sem muito sucesso, que provavelmente não consegue muitos trabalhos para

¹⁵⁸ *Tiberio, il fotografo!... Quello inguaiatissimo è, giorni fa misero dentro anche sua moglie, per contrabbando di sigarette.* (Roteiro: c. 10, p. 26).

¹⁵⁹ *Sul pianerottolo del primo piano di una scala stretta e smozzicata c'è una porta a vetri dove spicca la scritta TIBERIO BRASCHI - FOTO ARTISTICHE - Tutti i giorni meno di domenica.* (Roteiro: c. 11, p. 27).

¹⁶⁰ *I tre si guardano intorno nella stanza ammobiliata miseramente e con le pareti tutte tappezzate di fotografie.* (Roteiro: c. 12, p. 28).

¹⁶¹ *Tiberio, sempre muovendosi in punta di piedi invita gli amici a sedersi sul divano mezzo sfondato. Prende poi un sedia [...]* (Roteiro: c. 12, p. 28).

manter o estúdio suficientemente apresentável para seus clientes. Além disso, não é mencionado quem são os clientes que procuram Tibério e nem o bairro em que se encontra a sua casa. Pode-se deduzir que provavelmente seja na periferia, pois pelas instalações que oferece, pressupõe-se que seus clientes também não dispunham de uma situação econômica confortável para pagar bem pelo seu trabalho.

Tiberio é outro tipo romano. Além do dialeto, podemos confirmar a sua origem quando, conversando com Dante, este reclama que o bonde que usa para chegar a sua casa está levando muito tempo para se locomover devido ao tráfego de Roma (conforme cena descrita na análise de Dante a seguir). Por sua vez, Tiberio reclama que o 28, número do bonde que usa, não passa nunca (“Muito bem: e escreva-lhe também que o 28 não passa nunca”¹⁶²).

Em seguida, vejamos como Tibério recebe seus amigos, cena 12, p. 27-28:

Imediatamente aparece diante de nossos olhos Tiberio que agita os braços exageradamente e abre e fecha a boca como se estivesse para se afogar [...]
 TIBERIO (sussurrando): Ssssh! O nenê está dormindo. [...]
 TIBERIO (sempre murmurando) Se acordar, te mato. Levei três horas para fazê-lo dormir [...]
 TIBERIO (sempre em um murmúrio) Ele não suporta barulho e nem luz. Ponho ele para dormir na câmara escura. A minha patroa, vocês ouviram falar: (balançando a cabeça) oitenta mil de multa por um pouco de cigarro falsificado por três meses. Artigo 218.¹⁶³

De fato, pode-se averiguar o abalo psicológico de Tiberio que deve cuidar de um bebê sozinho. Pelo medo de que acorde, fala sussurrando e conta rapidamente a situação dramática em que vive: seu bebê não dorme direito, a mulher que, depois de receber uma multa alta por vender cigarros falsificados, está presa. A forma como age e fala (murmurando) demonstra seu desespero: a primeira imagem que temos dele é *que agita os braços exageradamente e abre e fecha a boca como se estivesse para afogar*. Interessante a escolha da palavra ‘afogar’ (*annegare*): talvez sinta que esteja afogando, precisando de ar, já que se sente submergido por tantos problemas ao mesmo tempo.

Daqui depreendemos outro detalhe: Tiberio tem um filho pequeno, de aproximadamente 6-7 meses (“Depois aparece a imagem de um bebê de seis-sete meses que

¹⁶² *Bravo: e scrivigli pure del 28 che non passa mai.* (Roteiro: c. 31, p. 61).

¹⁶³ *Subito alla nostra vista compare Tiberio che agita le braccia in segno esagerato e apre e chiude la bocca come se stesse per annegare. / [...] / TIBERIO (bisbigliando): Ssssh! C'è il pupo che dorme. / [...] / TIBERIO (sempre bisbigliando) Se si sveglia ti ammazzo. Ci ho messo tre ore per addormentarlo. / [...] / TIBERIO (sempre in un bisbiglio) Non sopporta i rumori e nemmeno la luce. Lo faccio dormire nella camera oscura. La mia signora, lo avete saputo: (scuotendo la testa) ottantamila di multa per un po' di sigarette commutati in tre mesi. Articolo duecentodiciotto.* (Roteiro: c. 12, p. 27-28).

chora como um desesperado”¹⁶⁴, cena 31, p. 59). A situação econômica é tão precária que levou sua mulher, mãe de um bebê, a vender cigarros de contrabando para ajudar na manutenção da casa¹⁶⁵. É clara também a sua preocupação com a família, principalmente com a criança. Isso ficará evidente em outras passagens:

- Quando convidam Tiberio (cena 12) para assumir o crime de Cosimo e ir para a prisão, recusa-se porque não tem com quem deixar o filho. Capannelle retruca dizendo “Deixe-o com a sua senhora (na prisão)... Lá cuidam das crianças muito bem. Tem um jardim, um quintal para as crianças, que é o melhor de Roma”¹⁶⁶. Tiberio lhe responde: “Sinto muito. Para prisão ele vai quando for grande, se quiser.”¹⁶⁷ (cena 12, p. 30);
- No momento em que discutem sobre o que fazer com Nicoletta na noite do golpe, Tiberio quase desiste de participar de tudo: “Eu tenho mulher e filho! Aqui a gente está entrando no 714! Sequestro de pessoa, lesão e violência!”¹⁶⁸ (cena 64, p. 121);
- Quando falam sobre o que pretendem fazer com o dinheiro do golpe, Tiberio diz “Uma casinha de quatro cômodos, uma poupança em nome do garotinho, assim quando for grande se lembrará dos sacrifícios que seu papai fez...”¹⁶⁹ (cena 83, p. 150). Principalmente nesse último exemplo, é interessante notar as palavras ‘garotinho’ (*ragazzino*) no diminutivo e ‘papai’ (*papà*), palavras alteradas, de registro familiar, que são utilizadas demonstrando realmente muita ternura, sobretudo pelo momento em que as usa, isto é, sob forte pressão em plena execução do golpe, motivo pelo qual tinha sido obrigado a deixar o filho com sua mulher na prisão.

Como visto acima, em diversos momentos Tiberio cita vários artigos do código penal (art. 218, venda de cigarros falsificados (p. 28); art. 714, sequestro de pessoa, lesão e violência (p.121)), demonstrando ser grande conhecedor das penas para diferentes crimes, o que condiz com a indicação de seu nome como um dos candidatos a substituto de Cosimo.

¹⁶⁴ *Poi appare l'immagine di un ragazzino di sei-sette mesi che piange come un disperato.* (Roteiro: c. 31, p. 59).

¹⁶⁵ Interessante notar que esta ideia será o tema central do primeiro episódio (*Adelina*), escrito por De Filippo, do filme vencedor do Oscar *Ontem, hoje e amanhã*, dirigido por De Sica (1963), cujos protagonistas serão Marcello Mastroianni e Sofia Loren.

¹⁶⁶ *Alla tua signora... Là li tengono benissimo. C'è un giardino, un cortile d'infanzia che è il meglio di Roma.* (Roteiro: c. 12, p. 30).

¹⁶⁷ *Mi dispiace. Lui in carcere ci andrà quando sarà grande se vorrà.* (Roteiro: c. 12, p. 30).

¹⁶⁸ *Io ci ho moglie e figlio! Qui stiamo entrando nel settecentoquattordici! Sequestro di persona, lesioni e violenza!*... (Roteiro: c. 64, p. 121).

¹⁶⁹ *Una casetta di quattro vani, un libretto vincolato per il ragazzino così quando è grande si ricorda dei sacrifici che ha fatto papà suo...* (Roteiro: c. 83, p. 150).

Contudo, ele revela ser reincidente: “Ah Ferribbò, mas como passou pela sua cabeça? Tentativa de furto de propriedade desprotegida, artigo 712, seis meses. Ainda mais eu que sou um reincidente e aumentam a pena para nove anos. Cem mil liras. Não seriam nem doze mil liras por mês.”¹⁷⁰ Dessa forma, descobre-se que apesar de ser fotógrafo, ele também cometeu ou comete pequenos crimes para poder conseguir algum dinheiro.

Tiberio diz que, pelo valor à disposição (cem mil liras), deverão procurar alguém com a ficha limpa (cena 12, p. 31): “Rapazes, acreditem em mim: com cem mil liras não encontrarão um reincidente: é necessário alguém sem antecedentes.”¹⁷¹

A peculiaridade mais marcante de Tiberio é ele ser um fotógrafo sem câmera fotográfica, ou seja, um profissional desprovido do seu meio de trabalho (cena 12, p. 28): “Eu tive que penhorar até a máquina fotográfica.”¹⁷² A esse ponto, percebemos seu desespero ao mostrar-se disposto a fazer qualquer coisa pela sobrevivência. Essa circunstância contraditória resulta em uma situação trágica, provocando o humor por ser tão paradoxal: um fotógrafo que não pode trabalhar porque não possui uma câmera.

A situação de Tiberio apresenta vestígios típicos das denúncias neorrealistas quando mostra um trabalhador, pai de família, que quer trabalhar, mas perdeu o seu instrumento de trabalho e por isso é obrigado a cometer furtos para poder sobreviver.¹⁷³ Ainda, pode-se apontar a difícil situação econômica em que ele vivia: precárias condições de trabalho, falta de boa remuneração, a mulher que contrabandeava cigarros para ajudar com as despesas da casa está presa.

O obstáculo inicial causado por Tiberio não possuir mais uma câmara para registrar os movimentos ao redor do cofre é resolvido quando Ferribotte o lembra que, para um ladrão, não ter dinheiro não é problema (cena 28, p. 56):

TIBERIO (preocupado): ‘Um momento... mas como vou fazer? Eu não tenho a máquina.’

PEPPE: ‘Consiga uma. No mercado de Porta Portese tem várias.’

TIBERIO: ‘Eu não tenho um tostão.’

¹⁷⁰ *A Ferribbò, ma come vi viene in mente? Tentato furto di proprietà incustodita, articolo settecentododici, sei mesi. Io poi sono recidivo e diventano nove. Centomila lire. Sarebbero neanche dodicimila lire al mese.* (Roteiro: c. 12, p. 30).

¹⁷¹ *Giovanotti, date retta a me: con centomila lire un recidivo non lo trovate: vi ci vuole un incensurato.* (Roteiro: c. 12, p. 31).

¹⁷² *Mi sono dovuto impegnare pure la macchina fotografica.* (Roteiro: c. 12, p. 28).

¹⁷³ Tema semelhante a esse, isto é, de perda de instrumento de trabalho e o desespero que leva a roubar, encontramos no filme ganhador do Oscar *Ladrões de bicicleta*, de Vittorio De Sica, de 1948. No caso da história neorrealista, o trabalhador tem sua bicicleta roubada e, não conseguindo recuperá-la, num momento de desespero rouba outra na frente do seu filho. Vale notar que Suso Cecchi D'Amico, uma das roteiristas de *Os eternos desconhecidos*, também colaborou com a redação do roteiro junto com Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Gerardo Guerrieri, Oreste Biancoli e Adolfo Franci.

FERRIBBOTTE: ‘Mas porque, você quer comprar? Vamos fazer o *Braço e a Mente*^{174, 175}’.

Dessa forma, Tiberio, com a ajuda de Ferribbotte e Mario, rouba uma máquina no mercado de Porta Portese, espécie de ‘feirinha do roubo’, fingindo que estava com o braço quebrado. Na noite do golpe, o dono da barraca da qual roubou a máquina o reconhece e machuca de fato o seu braço. Portanto, o falso braço imobilizado do primeiro roubo estará realmente machucado e imobilizado no momento do roubo principal. Ambos os roubos se espelham: enquanto o primeiro foi um parcial sucesso, visto que o vendedor sentiu imediatamente a falta do objeto e percebeu que o ladrão era Tiberio, no segundo, apesar de não serem pegos, não conseguiram chegar até o cofre e se contentaram com um pouco de comida.

Em poder de uma câmera, Tiberio pode realizar as filmagens para que o plano possa ser organizado. Mas Tiberio demonstra não ser um profissional à altura do esperado, afinal, apesar de apresentar-se como tal (possui um estúdio), ele comprova a sua incapacidade profissional (já não tinha mais a câmera) ao realizar um trabalho amador e mal feito, em que mistura a sua vida pessoal com seu dever. Dessa forma, representa o estereótipo do italiano que, apesar de ser bondoso e humano, não tem organização para realizar um bom serviço, pois faz as coisas com pressa e malfeitas para terminar logo. Ele tem à disposição pouca película, que desperdiça filmando seu filho (revelando seu amor paternal), cenas desnecessárias ou desfocadas e não é capaz de filmar o momento mais relevante para o golpe, isto é, a abertura do cofre (cena 31, p. 58-60):

Uma imagem projetada por um aparelho em velocidade reduzida: a janela da Casa de Penhores (cuja distância havia sido muito aproximada com a teleobjetiva) vista através da grade. Eis o cofre. Mas um pouco desfocada. Pronto, agora está focada. Isto é, foca o empregado da Casa que está na frente dela, cobrindo-a, e que olha para baixo no pátio com cara de quem não está a fim de trabalhar: coloca um dedo no nariz. [...]
Em seguida aparece a imagem de um bebê de seis-sete meses que chora como um desesperado. [...]
Eis de novo a janela e o cofre, e um empregado que vai em direção a ela. [...]
Mas eis que desce, bem na frente da janela um lençol cobrindo tudo. [...]
De fato, logo reaparece o bebê que chora. [...]
Mas eis de novo o empregado na janela que (se vê que é um seu costume) coloca um dedo no nariz. Depois vira de costas para a câmera, vai em direção ao cofre. [...]

¹⁷⁴ Quem executa um trabalho e quem o projeta e organiza: o executor e o mandante.

¹⁷⁵ TIBERIO (*preoccupato*): ‘Un momento... ma come si fa? Io la macchina non ce l’ho.’ / PEPPE: ‘Te la procuri. Al mercato di Porta Portese ce ne sono quante ne vuoi.’ / TIBERIO: ‘Io non ho una lira.’ / FERRIBBOTTE: ‘Ma che la vuoi comprare? Facciamo il Braccio e la Mente.’ (Roteiro: c. 28, p. 56).

O empregado, de fato, pegou entre os dedos a maçaneta do cofre... [...]
O empregado começa a girar a maçaneta... e aqui a imagem acaba e o enquadramento se ilumina.¹⁷⁶

Através das sequências das cenas que filmou, pode-se deduzir também a rotina do fotógrafo que se divide entre ser pai e “trabalhar”. Apesar de fazer as filmagens em dois dias, por duas vezes filma seu filho e perde por duas vezes a oportunidade de filmar a abertura do cofre. Seus companheiros desqualificam seu trabalho por isso (cena 31, p. 60): “E você é um fotógrafo?”¹⁷⁷; “Belo trabalhinho que você fez.”¹⁷⁸, “É uma verdadeira porcaria de filme.”¹⁷⁹

Tiberio passa por muitas dificuldades por ser um pai solteiro. Não tem, por exemplo, com quem deixar o filho quando tem que encontrar seus companheiros para planejar ou vigiar o lugar do roubo:

- Cena 35, p. 73: vigiando o Monte Pietà: “TIBERIO (para Mario): ‘Podia ter vindo revezar antes. Você sabe que eu tenho o nenê, minha nossa’.”¹⁸⁰
- Cena 58, p. 107: funeral de Cosimo: “Tiberio aproxima-se do grupo de Peppe, Ferribotte e Capannelle com a cara séria e o bebê no colo. PEPPE: ‘Mas como, você veio com o nenê?’ TIBERIO (com o mesmo tom humilde, um pouco triste): ‘Estava chorando: é para distraí-lo’.”¹⁸¹
- Cena 61, p. 110-112: na qual Tiberio vai deixar seu filho com sua mulher, Teresa, embora essa não quisesse:

Agora a mulher se aproxima da grade e se vê claramente pelo seu olhar o quanto está contrariada. Tiberio lhe dá o bebê, que a mulher pega e beija com muito afeto. Em seguida olha para o marido um pouco brava.
TERESA: ‘Mas eu não tinha dito que não queria ele aqui?’

¹⁷⁶ *Un'immagine proiettata da un apparecchio a passo ridotto: la finestra del Monte dei Pegni (ripresa da distanza molto ravvicinata col teleobiettivo) vista attraverso la grata. Ecco la cassaforte. Un po' sfocata, però. Ecco, adesso è a fuoco. Cioè è a fuoco l'impiegato del Monte che le sta davanti coprendola e che guarda giù nel cortile con l'aria di chi non gli va di lavorare: si mette un dito nel naso. / [...] / Poi appare l'immagine di un ragazzino di sei-sette mesi che piange come un disperato. / [...] / Ecco di nuovo la finestra e la cassaforte, e un impiegato che va verso di essa. / [...] / Ma ecco scorrere, proprio davanti alla finestra un lenzuolo e fermarsi lì davanti, coprendo tutto. / [...] / Infatti, subito riappare il ragazzino che piange. / [...] / Ma ecco di nuovo l'impiegato alla finestra che (si vede che è una sua abitudine) si mette un dito nel naso. Poi volta le spalle alla macchina, va verso la cassaforte. / [...] / L'impiegato, infatti, ha preso fra le dita il pomello della cassaforte... / [...] / L'impiegato inizia a girare il pomo... e qui l'immagine finisce e l'inquadratura s'illumina.* (Roteiro: c. 31, p. 58-60).

¹⁷⁷ *E saresti un fotografo?* (Roteiro: c. 31, p. 60).

¹⁷⁸ *Bel lavoretto che hai fatto.* (Roteiro: c. 31, p. 60).

¹⁷⁹ *Come film è una vera schifezza.* (Roteiro: c. 31, p. 60).

¹⁸⁰ TIBERIO (a Mario): *Potevi venire pure prima a darmi il cambio. Lo sai che ci ho il pupo, mannaggia.* (Roteiro: c. 35, p. 73).

¹⁸¹ *Al crocchio di Peppe, Ferribotte e Capannelle si avvicina Tiberio con la faccia seria, in braccio ha il pupo. PEPPE: ‘Ma come, col ragazzino?’ TIBERIO (con lo stesso tono dimesso, un po' triste): ‘Piangeva: per farlo svagare.’* (Roteiro: c. 58, p. 107).

TIBERIO (em baixa voz): ‘Teré, é hoje à noite. Nunca se sabe se acontece alguma coisa. Provavelmente não, mas...’¹⁸²

Ainda no diálogo entre Tiberio e sua mulher, verificamos que Tiberio passa por vários problemas de gestão domiciliar:

TERESA (olha o bebê): ‘O que tem este menino? (para Tiberio) Mas ele “faz”? “faz” bastante [cocô]?’

TIBERIO (satisfeito): ‘Eh, até três vezes por dia!’

TERESA: ‘Mas então está mal! Será que não é porque você, para não perder tempo, dava para ele a mesma comida que fazia para você?’

TIBERIO: ‘No caso era eu que comia as papinhas que fazia para ele. *Uma pra você, uma para o papai...* (mostra as calças muito largas) Não, olha: perdi dois quilos.’

[...] TERESA: ‘Queria entender como você o veste, pobrezinho... estas cuecas...’

TIBERIO (devagar): ‘São as minhas. Não tive tempo de lavar roupa. Aliás, toma...’

Dá para a mulher uma trouxinha de roupas: ‘... Coisas para lavar...’

Depois, entrega-lhe também uma caixa de sapato fechada com um elástico:

‘... e aqui estão os biscoitos, a farinha... Ah, atenção que a farinha para a papinha está no pote de açúcar e o açúcar no de talco. Está uma confusão lá em casa...’¹⁸³

Podemos concluir dizendo que Tiberio se esforça para ser um bom pai e cuidar bem do seu filho, mas realmente se atrapalha muito. Ele também passa por uma situação difícil, tanto econômica quanto familiar: sem dinheiro, sem trabalho, sem a mulher que o ajude a cuidar do filho e a sustentar a casa. Ele diz que passa por um ano difícil, mas percebe-se também que a sorte não está ao seu lado: até o roubo tem que realizar com o braço imobilizado e sentindo muita dor. Aceita participar do roubo porque está desesperado, mas apesar de estar desempregado, não é miserável.

Ao sair do apartamento de mãos vazias, é o primeiro a ir embora com o bonde que está passando (cena 84, p. 161): “Opa, este é o meu bonde. Tchau para vocês. Vou para a cadeia

¹⁸² *Ora la moglie viene più vicino alla grata e si vede benissimo dal suo sguardo quanto sia contrariata. Tiberio le porge il bambino che la donna prende e bacia con molto trasporto. Poi guarda il marito, un po' ingrugnata. / TERESA: 'Ma non te l'avevo detto che non ce lo volevo? / TIBERIO (sottovoce): 'Terè, è per stasera. Non sia mai succede qualcosa. Non dovrebbe ma...' (Roteiro: c. 61, p. 110).*

¹⁸³ *TERESA (guarda il pupo): 'Che ci ha 'sto ragazzino?' (a Tiberio) 'Ma "va" ? "va" bene?' / TIBERIO (soddisfatto): 'Eh, pure tre volte al giorno!' / TERESA: 'Ma allora sta male! Non sarà che tu per non perdere tempo gli davi da mangiare quello che facevi per te?' / TIBERIO: 'Caso mai ero io che mangiavo le pappette che facevo per lui. Uno a te, uno a papà...' (mostra i calzoni troppo larghi) 'Tiè, guarda: ho perso due chili.' / [...] TERESA: 'Vorrei sapere come lo vesti, povera creatura... queste mutande...' / TIBERIO (piano): 'Sono le mie. Non ho avuto il tempo di fare il bucato. Anzi, tò...' / Porge alla moglie un fagottello di biancheria: / '... Robetta da lavare...' / Poi, le consegna anche una scatola da scarpe chiusa con un elastico: / '... e qui ci sono i biscotti, la farinata... Ah, attenta che la fosfatina sta nel barattolo dello zucchero e lo zucchero in quella del borotalco. C'è una confusione a casa...' (Roteiro: c. 61, p. 111).*

pegar o nenê. Tchau.”¹⁸⁴ Nesse momento fica claro que para ele está tudo resolvido, se não deu certo o golpe, a vida segue. Não vai ficar repensando o caso. Ele tem um filho para acudir e, por ironia da situação, deve ir para a prisão para pegá-lo de volta.

Tiberio é prudente: sabe dos artigos penais que estão infringindo, diz o que não devem fazer para não piorar a situação caso sejam pegos. É um pouco pessimista, porque tudo o que faz dá errado: sua profissão (teve que vender sua máquina fotográfica), seu casamento (sua mulher está presa), cuidar do seu filho (ele só chora e não dorme direito), seus pequenos furtos (foi descoberto), etc. Quando os planos do roubo são frustrados, ele admitirá que era um golpe audacioso demais para eles (cena 83, p. 159): “Nós nunca conseguiríamos. Roubar é uma profissão difícil. É preciso ser uma pessoa séria, diferente de vocês. Vocês no máximo podem ir trabalhar.”¹⁸⁵ Depois ainda aconselha Peppe (p. 160): “Descansa a cabeça que é melhor. Você é forte, robusto: pá e picareta. Você nasceu para isso.”¹⁸⁶ Esse comentário remete ao estereótipo dos italianos, que menosprezam o trabalho braçal e consideram que as pessoas que o realizam são coitadas e desprovidas de inteligência, isto é, não são espertas suficientemente para conseguir manter-se sem ter um ofício regular. Preferem, em vez disso, sobreviver através de outros subterfúgios (golpes, roubos, etc.).

Tiberio é também possui características neorrealistas: ele é um jovem, casado, com um filho, que tenta ter um trabalho honesto, mas não consegue, então aplica pequenos golpes para poder sustentar a família. Por outro lado tem muita experiência, conhece as leis e desconfia de tudo que pareça ser fácil demais. Ele é um perdedor: tudo que tenta, dá errado e até sua mulher o ignora. Mas Tiberio não desiste e segue em frente. Pega o primeiro bonde que passa e vai recuperar seu filho que é o que lhe traz esperança de um futuro melhor.

2.3.7. Dante Cruciani

Dante Cruciani é o mestre arrombador de cofres contratado por Peppe para ajudá-los no roubo. Seu ingresso na história vem acompanhado de duas escolhas interessantes, seu nome (Dante: o pai da literatura e da língua italiana, cânone absoluto da literatura mundial e autor de *A Divina Comédia*), e principalmente o ator que o interpreta: Totò, o mito da

¹⁸⁴ *Ohè, questo è il tram mio. Io vi saluto. Vado in galera a riprendermi il ragazzino. Ciao.* (Roteiro: c. 84, p. 161).

¹⁸⁵ *Guarda che non ce la possiamo fare mai. Rubare è un mestiere impegnativo. Ci vuole gente seria, mica come voi. Voi al massimo potete andare a lavorare.* (Roteiro: c. 83, p. 159).

¹⁸⁶ *La capoccia mettila a riposo, che è meglio. Tu sei forte, gagliardo: pala e piccone. Quello è il genere tuo.* (Roteiro: c. 83, p. 160).

comédia italiana daquele período. Trata-se, portanto, de dois ícones da cultura italiana, respectivamente da literatura e do teatro/cinema cômico.

Totò é um ator reconhecido por seu talento cômico, tendo alcançado sucesso inicialmente no teatro e, mais tarde, se imortalizado no cinema. O artista foi a principal figura da comédia italiana do pós-guerra e não necessitava de apresentações, pois era conhecido e venerado pelo público que o seguiu dos palcos à grande tela. Carregava em si a tradição da *commedia dell'arte* e uma comicidade latente despertada por seu rosto, que se transfigurava quase como se fosse uma máscara. Totò improvisava e conduzia a trama (outra característica importante da *commedia dell'arte*), geralmente dispensando os textos escritos dos filmes e pedindo somente indicações básicas do que deveria acontecer na cena, pois já possuía um vasto repertório do teatro de variedades. Muitos de seus filmes apresentavam denúncias dos problemas sociais (*Totò procura casa* [*Totò cerca casa*, 1949, de Monicelli e Vanzina], *Napoli milionária* [*Nápoles milionária*, 1950, de De Filippo], *Confusões à italiana* [*Miseria e Nobiltà*, 1954, de Mattoli]). Ele também é protagonista, junto a Fabrizi, de *Guardas e Ladrões*, comédia muito ligada ao neorrealismo e, portanto, considerada uma precursora da *commedia all'italiana* por sua temática de denúncia.

Nesse filme, é feita uma justa homenagem ao gênio do comediante. Tem-se uma passagem simbólica do cetro da comédia italiana à *commedia all'italiana*, do velho aos novos comediantes, junto ao sincero reconhecimento pela sua maestria e reverência ao seu trabalho. O mestre da comédia italiana entra na história para ensinar os segredos da sua profissão (no caso, ensinar os truques para arrombar um cofre) para a nova geração de comediantes/ladrões (Gassman, Mastroianni, Murgia, Salvatori e Pisacane; este último, apesar de já ter 67 anos, começou a fazer sucesso no cinema após esse filme).

Dessa forma, a escolha de Totò para representar um velho arrombador de cofres que conhece muito bem todos os segredos da profissão para contornar as situações complicadas que se apresentarão é um ótimo paralelo com o mestre da arte cômica que conhece todos os truques do teatro e do cinema. Além disso, Totò frequentemente interpretava a figura do malandro que se aproveitava da inocência ou boa vontade do próximo. Sua imagem acabou ligando-se ao estereótipo do trapaceiro que tenta sempre se dar bem. O papel de fora-da-lei, de alguém que não seguia nenhuma regra, lhe caía bem.

Diante de tudo isso, vejamos como Dante é apresentado na cena 31, p. 60:

... todos olham e se inclinam para um espectador que até então não percebemos, e que, com o rosto escondido em uma mão, tem uma atitude pensativa. Então, mexendo-se, levanta a cabeça e olha para os outros. É Dante Cruciani, o especialista em cofres.

PEPPE: ... Então, o que você acha?

DANTE: É uma porcaria de filme. Mas o que eu vi é melhor que nada. O cofre é um Commodore, modelo 50, e não é dos mais difíceis.

Todos se iluminam: ainda bem.¹⁸⁷

Dante é introduzido na cena em que se projeta o filme feito por Tiberio no Monte Pietà. Terminada a projeção, as personagens já introduzidas na trama se viram na direção de alguém que não tinha sido notado até o momento, revelando sua presença. A personagem aparece na narrativa de forma pensativa, meditando sobre o vídeo que Tiberio tentou fazer para mostrar o cofre. Percebe-se a tensão dos outros para saber a sua avaliação sobre a situação. Ao declarar que o modelo do cofre não é dos mais difíceis, todos se sentem mais aliviados, pois Dante é alguém cuja opinião é importante, pela sua experiência e conhecimento de causa sobre o assunto, para conduzi-los na direção certa, como um mestre que direciona seus discípulos (Virgílio guiou Dante e agora é Dante quem orienta o bando).

Sabendo do poder e importância do seu conhecimento para os rapazes presentes na sala, ele informa o preço do seu trabalho e as suas condições: “De qualquer forma, pelos meus serviços eu quero cinquenta mil liras em dinheiro. Antecipadas.”¹⁸⁸ (cena 31, p. 60-61) “... Eu não participo. Eu explico como vocês devem fazer. Dou todos os detalhes técnicos. Será como se estivesse presente”¹⁸⁹ (cena 31, p. 62); e sentencia indo em direção a porta “Avisem-me. Cinquenta mil liras, cinco lições: menos que isso nem mesmo um livre docente. E forneço também as ferramentas necessárias, instrumentos técnicos especializados. Fiquem bem.”¹⁹⁰ (cena 31, p. 62). Informadas as suas condições e asseguradas a qualidade e a confiabilidade de seu trabalho, conclui que seu preço é ótimo e que, por tal valor, eles não conseguiriam nem sequer um livre docente.

Mas, ainda nessa cena, ele dá algumas indicações da sua situação legal (cena 31, p. 61):

VOZ DE DANTE (alarmado): o das 17:10!? Ai, e eu às cinco e meia tenho que estar em casa. Sou controlado e vigiado e passa o brigadeiro.

MARIO: Todos os dias?

¹⁸⁷ ... tutti guardano e si protendono verso uno spettatore che fino allora non avremo notato, e che, con il viso nascosto in una mano, ha un atteggiamento cogitabondo. Poi scuotendosi, leva il viso e guarda gli altri. È Dante Cruciani, l'esperto in casseforti. / PEPPE: ... Allora, che te ne pare? / DANTE: Come film è una vera schifezza. Ma quello che ho visto è meglio di niente. La cassaforte è una Commodore, modello 50, e non delle più ostiche. / Tutti si illuminano: meno male. (Roteiro: c. 31, p. 60).

¹⁸⁸ Comunque, per la mia prestazione io voglio cinquantamila lire suonanti e ballanti. Anticipate. (Roteiro: c. 31, p. 60-61).

¹⁸⁹ Io non partecipo. Io vi dico come dovete fare. Vi do tutti i dettagli tecnici. Sarà come se fossi presente. (Roteiro: c. 31, p. 62).

¹⁹⁰ Fatemi sapere. Cinquantamila lire, cinque lezioni: meno di così nemmeno un libero docente. E fornisco anche i ferri necessari, attrezzatura tecnica specializzata. Statevi bene. (Roteiro: c. 31, p. 62).

DANTE: Quando lhe dá na telha. Mas como faço para adivinhar? E nem mesmo se pode ir muito longe: ontem levei meia hora com o bonde de San Lorenzo para a minha casa!... E um pobre vigiado o que faz? Pega o taxi. Não, não, isto é uma indecência que tem que acabar. Vou escrever para o jornal!...¹⁹¹

Nesta passagem fica claro que Dante está em prisão domiciliar e que precisa estar em casa todos os dias às 17h30, na eventualidade de o brigadeiro passar para averiguar que ele esteja lá. A personagem se queixa por não poder sequer ir muito longe de sua casa porque, com a ineficácia do transporte público, não chega em tempo. Aqui também pode-se notar uma crítica à precariedade dos meios de transporte público, à qual Tiberio acrescenta as dificuldades pelas quais passa com o bonde 28. Vale notar que tal cena foi ambientada na casa de Capannelle, que nada mais é que uma moradia ilegal, um barraco, o qual tinha sido submerso pela fumaça do trem que passava do lado (linha Roma-Napoli).

Mais adiante, na cena 35, na qual Dante inicia suas aulas sobre como arrombar o cofre no terraço de sua casa, há uma preocupação e uma tensão causadas pelo controle policial ao qual Dante estava submetido. Inicialmente, alguns meninos que brincavam na rua avisam da chegada do controle. Mas o alvoroço foi inútil, visto se tratar de uma brincadeira, e então retorna à sua explicação. Em seguida, com o entusiasmo da aula, não percebe que gritaram novamente avisando da chegada do controle, dessa vez de verdade, e só descobre esse grande ‘problema’ quando seu filho entra correndo e fala (p. 72):

MENINO: Papai! O brigadeiro está subindo!
 Consternação e confusão do grupo. Capannelle joga o pote de óleo.
 DANTE: Oh! Minha Nossa Senhora! Calma, calma.
 O brigadeiro, seguido por um agente, sobe os últimos degraus e alcança o menino que está de costas para a porta do terraço.
 BRIGADEIRO (no fundo, bonachão) Cruciani... Aonde você está?... Então, o que está fazendo?
 Conforme visto pelo brigadeiro: o cofre desapareceu atrás de uma cortina de lençóis, Capannelle tem uma cesta de roupas lavadas na cabeça; Tiberio e Mario estão torcendo um lençol, Peppe está estendendo uma camisa e Dante, feliz, brilhante, está pendurando no varal duas cuecas, enquanto canta no ar uma famosa musiquinha publicitária de um sabão em pó.¹⁹²

¹⁹¹ VOCE DI DANTE (*allarmato*): *Il 17 e 10!? Ohè, e io alle cinque e mezzo debbo essere a casa. Sono ammonito e sorvegliato e passa il brigadiere.* / MARIO: *Tutti i giorni?* / DANTE: *Quando gli viene il ghiribizzo. Ma come fai a indovinarlo? E nemmeno ti puoi allontanare troppo: ieri mezz'ora ci ha messo il tram da San Lorenzo a casa mia!... E un povero ammonito che fa? Piglia il tassì. No, no, questo è uno sconcio che deve finire. Io scrivo al giornale!...* (Roteiro: c. 31, p. 61).

¹⁹² RAGAZZINO: *Papà! Sta a salì il brigadiere!* / *Costernazione e confusione del gruppo. Capannelle butta il buzzico.*

DANTE: *Oh! Madonna santa! Calma, calma.* / *Il brigadiere, seguito da un agente, sale gli ultimi gradini e raggiunge il ragazzino che è di spalle sulla porta della terrazza.* / BRIGADEIRE (*in fondo bonario*) *Cruciani... Dove sei?... Allora, che facciamo?* / *Come visto dal brigadiere: la cassaforte è scomparsa dietro un sipario di lenzuola, Capannelle ha una cesta di panni lavati in testa; Tiberio e Mario stanno torcendo un lenzuolo, Peppe*

Essa cena mostra a rapidez de improvisação típica das personagens de Totò (e da *commedia dell'arte*), que sempre diante de um perigo consegue safar-se e, ainda, aparentar calma e tranquilidade. Nessa cena Dante aparece vestido de roupão, demonstrando estar totalmente à vontade por estar na sua casa, mas também por ser aquele que está no comando da situação graças à sua experiência.

Durante sua aula, usa o famoso jogo de palavras típico das falas de Totò, como se pode ver no exemplo abaixo:

DANTE: Um modo para abri-lo é com dinamite. Famoso em relação a isso o sistema do “fu Cimin.”¹⁹³
 TIBERIO: Fu-Ci-Min? Quem é? Um chinês?
 DANTE: Não, um vêneto: Cimin, “Fu” porque morreu: saltou pelos ares com todo o cofre...¹⁹⁴

Dante aparecerá somente em mais uma cena (cena 64), na qual entrega a mala com as ferramentas para Peppe, Capannelle e Mario, antes do golpe. Em seguida, parte com uma malinha dizendo que, quando tem um roubo, ele deve estar fora de circulação para não estar entre os suspeitos (p. 69): “No momento de um arrombamento o subscrito nunca está no lugar: está em Spoleto na sua tia. Com regular permissão do delegado. [...]... Como se diz: a prudência nunca é demais. Fiquem bem.”¹⁹⁵ (p. 117). Depois dessa fala, ele sai e deixa o grupo de amigos que deverão realizar seu golpe.

Dante aparece apenas em três cenas de toda a narração. No entanto, sua presença impõe respeito a todos pela sua sabedoria e conhecimento de causa, deixando-os à mercê das suas palavras e sugestões. Ele torna-se o protagonista absoluto (quando presente) e será ele quem ditará a conduta a ser seguida.

O estereótipo no qual podemos enquadrar Dante é o do criminoso, o pequeno ladrão que sabe que todos o conhecem e o reconhecem pelo seu trabalho. Por isso é muito meticuloso como especialista e procura não deixar rastros.

Ao mesmo tempo, porém, ele carrega, como dissemos inicialmente, uma forte imagem do ator que o interpreta, Totò, e de todas as personagens pelas quais ficou conhecido ao longo

sta stendendo una camicia e Dante, gaio, brillante, sta appendendo al filo un paio di mutande, mentre canta sull'aria della nota canzoncina pubblicitaria di un sapone in polvere. (Roteiro: c. 35, p. 72).

¹⁹³ A tradução para o português seria “finado Cimin”, mas se perderia o jogo de palavras causado pela sonoridade e, por isso, foi decidido manter o original.

¹⁹⁴ DANTE: *Un modo per aprirla è quello della dinamite. Famoso a questo riguardo il sistema del fu Cimin.* / TIBERIO: *Fu-Ci-Min? Chi è? Un cinese?* / DANTE: *No, un veneto: Cimin, “Fu” perché è morto: saltato per aria con tutta la cassaforte...* (Roteiro: c. 35, p. 69).

¹⁹⁵ *Al momento di uno scasso il sottoscritto in loco non c'è mai: sta a Spoleto dalla zietta sua. Con regolare nullaosta del commissariato. [...]... Come si dice: la prudenza non è mai troppa. Statevi bene.* (Roteiro: c. 64, p. 117).

da sua carreira. Apesar das poucas cenas em que aparece, sua figura é central no pôster do filme, obviamente para poder atrair um público maior.

Mais uma vez, podemos encontrar traços neorrealistas nessa personagem que, vivendo às margens da sociedade, encontra o modo para se adaptar, sobreviver e ganhar a vida com seus roubos (arte de *arrangiarsi*, de ‘se virar’) e, agora, também se dedica a ensinar a arrombar cofres.

2.3.8. Carmela/Carmelina

Carmela é um nome muito comum no sul da Itália, principalmente em Nápoles e na Sicília. É um nome de devoção a Nossa Senhora de Monte Carmelo. A atriz escolhida para interpretar Carmela foi Claudia Cardinale, famosa por vencer um concurso de beleza em 1957. Era estreante no cinema e foi a escolhida para representar a irmã do ciumento Ferribotte. Sua personagem é a protagonista da história de amor com Mario. Foi dublada por Lucia Guzzardi.

A primeira aparição de Carmela acontece logo em seguida à de seu irmão, na cena 8, p. 24: “Entra Carmela, a irmã de Michele, com o lenço na cabeça e o escovão na mão. É uma morena de dezoito anos, bonita, pequena e aparentemente bastante tímida.”¹⁹⁶ Aqui temos as primeiras impressões sobre ela: morena, jovem, bonita, tímida e dedicada aos afazeres de casa. Tratando-se de uma moça de origem siciliana, vê-se a ênfase na sua ocupação com os trabalhos domésticos, marcando já o primeiro traço do estereótipo da mulher siciliana.

Vejamos a sequência dessa cena:

CARMELA (quase emocionada): Michele, bateram na porta.
Michele se mexe, rapidamente está em pé. Bate as pálpebras e diz à irmã com voz baixa, severa e paterna ao mesmo tempo.
FERRIBBOTTE: ... Vai para a cozinha e não saia se não a chamar.¹⁹⁷

A timidez de Carmela se revela aqui no modo em que fala com seu irmão (*quase emocionada*). Pode-se também verificar a forma como Michele trata a irmã: *severa e paternal ao mesmo tempo*. Ele se preocupa com ela de modo exagerado, e a qualquer barulho está pronto a protegê-la. Por este motivo, ordena que ela ‘se esconda’ na cozinha e é sempre

¹⁹⁶ *Entra Carmela, la sorella di Michele, con il fazzoletto in testa e lo scopettone in mano. È una brunetta di diciotto anni, carina, piccoletta e apparentemente piuttosto timida.* (Roteiro: c. 8, p. 24).

¹⁹⁷ CARMELA (*quasi emozionata*): Michele, bussarono. / Michele si scuote, in un lampo è in piedi. Sbatte le palpebre e dice alla sorella con voce bassa, severa e paterna al tempo stesso. / FERRIBBOTTE: ... Va in cucina e non uscire se non ti chiamo. (Roteiro: c. 8, p. 24).

obedecido. Aqui provavelmente está a chave do relacionamento entre os irmãos: ele manda e toma as decisões sobre a vida dela, enquanto ela acata e aceita como se não tivesse outra opção. Ambos não falam muito, mas Carmela ainda menos, um pouco por timidez e muito por submissão ao irmão. Como é praticamente segregada em sua casa, não tem contato com muitas pessoas, pois não lhe é permitido.

Vejamos agora a próxima cena, na qual Carmela conhecerá Mario, cena 20 e 21, p. 43-44:

A porta se abre. Os olhos negros de Carmelina ficam imediatamente amedrontados assim que vê o rapaz e a porta está para se fechar imediatamente. [...]

(Cena 21)

Carmelina se afasta intimidada enquanto Mario vai em direção a ela, barulhento e divertido.

MARIO: 'Você é bonita! Por aí diziam que está escondida porque é feia.'

Carmelina, perseguida por Mario, escapa na sala.

CARMELA (correndo do outro lado da mesa): Eu não conheço o senhor! Vai embora que Michele está para chegar!¹⁹⁸

Novamente são apresentados outros indícios da timidez de Carmela. Pode-se também dizer que ela tem receio de algumas situações, como estar sozinha diante de um homem desconhecido (olhos *amedrontados*, '*eu não conheço o senhor*'), desrespeitar as ordens do seu irmão e ser descoberta ('*Vai embora que Michele está para chegar*'), estar em uma situação inusitada em que não sabe como reagir (*se afasta intimidada*). Assim, começa a esquivar-se dentro de sua própria casa (*escapa na sala*), porque não lhe é permitido sair sem o consentimento do irmão.

Sente-se segura sob a proteção que seu irmão lhe oferece e usa isso como escudo para se defender, ao menos de Mario, que conhece Ferribotte. Quando pronuncia a frase '*Vai embora que Michele está para chegar*', nota-se um misto de tom de ameaça e de medo, fruto da forma como foi criada, demonstrando também um pouco de inocência por acreditar que seu irmão a defenderia do mundo.

Mario não se intimida com as ameaças de Carmela sobre seu irmão, insiste e consegue conversar com ela, que recobrou sua coragem e o enfrenta. Através desse diálogo, é possível perceber outros detalhes da vida dela, conforme alguns trechos da cena 21, p. 44-45, indicados a seguir:

¹⁹⁸ *La porta si apre. Gli occhi neri di Carmelina si fanno subito spauriti appena vedono il ragazzo e la porta sta per richiudersi di colpo. / [...] / (scena 21) Carmelina arretra intimidita mentre Mario va verso di lei, rumoroso e divertito. / MARIO: 'Sei carina! In giro dicevano che stai nascosta perché sei brutta.' / Carmelina, inseguita da Mario, scappa nel tinello. / CARMELA (correndo al di là del tavolo): Io a lei non la conosco! Se ne vada che sta per arrivare Michele!* (Roteiro: c. 20-21, p. 43).

MARIO: ... Mas você gosta de estar o dia todo trancada dentro de casa?

CARMELA: Às vezes eu saio. Vou ao cemitério. [...]

CARMELA: Minha mãe está lá. [...]

CARMELA: Michele! Oh minha Nossa Senhora! Se ele encontra você aqui mata nós dois!¹⁹⁹

Assim, a sua rotina é revelada, em evidente alusão ao costume siciliano: ela passa seus dias trancada em casa e lhe é permitido sair para ir ao cemitério para visitar o túmulo de sua mãe. Entende-se, portanto, que após a morte de sua mãe, Carmela ficou sob a custódia do irmão. Ela está sempre vestida de preto em sinal de luto por sua mãe, como se pode ver no filme. Em outro trecho, Ferribotte diz a Mario e Capannelle que sua irmã é menor de idade e noiva de um abruzês (“Além disso é menor de idade e... é noiva”²⁰⁰, p. 25; “Ele é abruzês”²⁰¹, p. 26).

Na relação de Carmela com o noivo não existe nenhum tipo de intimidade e o irmão está sempre presente mediando a conversa. Aliás, o casamento será tratado por Ferribotte quase como um negócio, como se pode verificar na cena 21, p. 46, já citada anteriormente na análise de Ferribotte, em que eles discutem sobre o colchão e a divisão das despesas da festa do casamento.

É Ferribotte quem conduz a relação da irmã com o noivo, dizendo como comportar-se (cena 20. p. 45-46):

FERRIBBOTTE: ‘Carmela, se arrume, o seu noivo está aqui.’

CARMELA (mecanicamente toca os cabelos, o decote, dizendo): ‘Estou arrumada.’ [...]

FERRIBBOTTE (a Carmela): ‘Veja se tem café.’²⁰²

Carmela é jovem, tímida, mas não é ingênua e, na segunda tentativa de Mario de enganá-la, percebe (cena 51, p. 88-89):

(Mario) Depois se aproxima da porta de Ferribotte e toca, com grande energia, a campainha. [...]

VOZ DE CARMELLA F.C.: ‘Quem é?’

MARIO (pertinho da porta): ‘Sou Michele! Esqueci as chaves!’

Carmela está de robe e tem um lenço na cabeça que protege os cabelos. Está segurando uma vassoura e olhando pelo buraco da fechadura.

¹⁹⁹ MARIO: ... *Ma ti piace stare tutto il giorno chiusa dentro casa?* / CARMELA: *Qualche volta esco. Vado al cimitero.* / [...] / CARMELA: *Ci sta mia madre.* / [...] / CARMELA: *Michele! O madonna mia! Se ci trova qui ci ammazza a tutti i due!* (Roteiro: c. 21, p. 44-45).

²⁰⁰ *Inoltre è minorenne e... è fidanzata* (Roteiro: c. 9, p. 25).

²⁰¹ *Quello è abruzzese* (Roteiro: c. 10, p. 26).

²⁰² FERRIBBOTTE: ‘*Carmela, componiti, c’è il tuo fidanzato.*’ / CARMELA (*meccanicamente si tocca i capelli, la scollatura, dicendo*): ‘*Composta sono.*’ / [...] / FERRIBBOTTE (a Carmela): ‘*Vedi se c’è il caffè.*’ (Roteiro: c. 20, p. 45-46).

É evidente, pela expressão da moça, que ela percebeu que não é Michele. No entanto diz, com voz um pouco emocionada, enquanto tira rapidamente o lenço da cabeça, guarda a vassoura e se arruma:

CARMELA: ‘Tá! Um momento!’

A porta se entreabre e aparece o rosto de Carmela. Mario tenta empurrar a porta, mas ela abre só um pouco: a moça colocou a corrente de segurança.

CARMELA: ‘Assim você aprende a não bancar o espertinho.’²⁰³

Nesse ponto Carmela conseguiu mostrar para Mario que não é frágil nem tola e conseguiu se colocar em uma posição em que podia controlar a situação. Fica claro que ela também está interessada em Mario pela forma como se preocupa com sua aparência (tira o lenço da cabeça, guarda a vassoura, se arruma) e, depois de se sentir pronta, permite que ele a veja apenas o suficiente (colocou a corrente de segurança), em vez de simplesmente mandá-lo embora.

A próxima e última cena em que encontramos Carmela (cena 62-63, p. 112-114) será o momento, já descrito e visto na análise de Ferribotte, em que este descobre os encontros da irmã com Mario. A cena começa da mesma forma como acontecera com Mario, só que dessa vez, era de fato Ferribotte que tinha esquecido as chaves. E, Carmela, segura de si, diz: “Mario, não se faça de tonto. Meu irmão está para chegar. Dá-me um beijo e vai embora.”²⁰⁴ Dessa forma, na sua simplicidade, revela seu caso com Mario para o irmão que fica enfurecido. Entretanto, apesar de todo o medo da ira do seu irmão, ela não nega seus sentimentos por Mario: “Eu só tenho um coração no peito e é para Mario.”²⁰⁵

Outro traço importante de Carmela é a sua religiosidade que se revela não só em seu nome, mas também quando ela pede ajuda à Nossa Senhora na hora do desespero e exclama em siciliano: “Nossa Senhora me ajuda!”²⁰⁶, p. 113, e mais adiante: “Senhor meu! Maria!”²⁰⁷, p. 114.

Pode-se concluir que Carmela é o estereótipo da moça siciliana: bonita, recatada, pois mesmo quando dá certa liberdade a Mario, nunca abre totalmente a porta, deixando sempre a corrente de segurança (mesmo na vez em que foi o irmão e não Mario quem a chamou);

²⁰³ (Mario) *Poi si avvicina alla porta di Ferribotte e suona, con grande energia, il campanello. [...] / VOCE DI CARMELLA F.C.: ‘Chi è?’ / MARIO (vicinissimo alla porta): ‘Sono Michele! Dementecai le chiavi! / Carmela è in vestaglietta ed ha in capo un fazzoletto che le protegge i capelli. Ha in mano una scopa e sta guardando dal buco della serratura. / È subito evidente dall’espressione che la ragazza ha capito che non è Michele. Tuttavia dice, con voce un po’ emozionata, mentre in gran fretta si toglie il fazzoletto dalla testa, mette via la scopa e si ravvia: / CARMELA: ‘Ecco! Un momento!’ / La porta si apre e appare il viso di Carmela. Mario fa per spingere la porta, ma il battente non si apre che di poco: la ragazza ha messo la catena di sicurezza. / CARMELA: ‘Così impari a fare il furbo.’* (Roteiro: c. 51, p. 88-89).

²⁰⁴ *Mario, non fare lo scemo. Mio fratello sta per tornare. Dammi un bacio e vai via.* (Roteiro: c. 62, p. 112).

²⁰⁵ *Jeu n’hau ch’uno cori impettu e l’hau a dari a Mario!* (Em italiano: *Io ho solo un cuore in petto ed è per Mario!*). (Roteiro: c. 63, p. 114).

²⁰⁶ *La Marenuzza mi l’avaiutari* (Em italiano: *Madonna mia aiutami!*). (Roteiro: c. 63, p. 113).

²⁰⁷ *Signuruzzu miu! Marunuzza!* (Em italiano: *Signore Iddio! Madonna!*). (Roteiro: c. 63, p. 114).

religiosa (vê-se pela sua fé em apegar-se a Deus nos momentos difíceis); prendada (sempre é apresentada fazendo trabalhos domésticos); submissa ao homem de família, no caso o irmão (sabe que ele é o responsável por tomar as decisões de casa e as respeita. Assim, quando batem na porta é ele, nunca ela, quem deve responder. Da mesma forma, não teve voz na escolha do noivo); ligada à família (mesmo com a mãe morta, vai visitá-la no cemitério em sinal de respeito); tímida, mas forte e decidida; dedicada exclusivamente à família e aos afazeres de casa.

Outra característica marcante é o fato de que foi educada para casar e continuar a servir ao marido. Sendo assim, estando próxima aos 18 anos, já pode se casar com o homem que a família escolher, de preferência de uma família séria e que tenha boas condições para mantê-la. Para tanto, as duas coisas mais importantes para a realização da união é o enxoval da mulher e a festa do casamento, que deverão ser imponentes.

Pode-se averiguar a presença de vários traços neorrealistas: ela é órfã e está sob a responsabilidade de seu irmão. Esse não tem um emprego fixo e, por isso, vive de golpes. Apesar disso, ela se limita a trabalhar em casa (diferentemente de Nicoletta, garota vêneta, que é emancipada e trabalha fora de casa). Uma das preocupações de Ferribotte para a realização do casamento é conseguir dinheiro suficiente para comprar o enxoval da irmã e pagar a festa. A casa em que vivem provavelmente tem apenas um quarto, visto que, como descrito anteriormente (v. Ferribotte), ele dormia no sofá da sala.

2.3.9. Nicoletta

Carla Gravina, com apenas 17 anos, mas já em seu terceiro filme, foi a escolhida para interpretar a serviçal Nicoletta. Será na cena 36 que essa figura feminina aparecerá pela primeira vez, implicando a mudança dos planos do roubo. Tal mudança justificará o empenho de Peppe em conquistá-la para ter acesso ao apartamento. Vejamos tal na cena, na p. 73:

... veremos sair do portão da casa uma moça com a sacola de compras; e agora que passa em frente a eles, os dois jovens instintivamente a seguem com o olhar interessado. E tudo acabaria ali se não se ouvisse uma
VOZ DE MULHER f.c.: ‘Nicoletta! Nicoletta!’[...]
PATROA: ‘Pega também duzentos gramas de manteiga! Se o dinheiro não for suficiente, pede fiado e venha rápido!’
A moça acena e prossegue.²⁰⁸

²⁰⁸ ... vedremo uscire dal portone della casa una ragazza con la sporta della spesa; e adesso che passa davanti a loro i due giovanotti istintivamente la seguono con sguardo interessato. E tutto finirebbe lì se non si udisse una /

Nesse primeiro momento, a única coisa que sabemos é que se trata de uma jovem que vai às compras e que, pela entonação com que recebe as ordens de uma senhora, provavelmente trata-se de uma empregada.

A partir das informações colhidas por Norma, saberemos que o apartamento é habitado por duas senhoras e pela doméstica Nicoletta e que, às quintas-feiras, as proprietárias viajam e deixam a empregada sozinha.

Na cena 38, Mario, Ferribotte e Peppe vão ao encontro de Nicoletta com o seguinte plano: os dois primeiros irão incomodá-la e Peppe aparecerá para defendê-la e mandá-los embora e, assim, conquistará a sua confiança. Não é apresentada nenhuma característica física da personagem, mas pode-se ver a sua reação inicial no momento em que é assediada por Mario e Ferribotte, na p. 76: “Se vocês não forem embora dou uma bolsada na cara de vocês!”²⁰⁹ A partir de tal reação, é possível deduzir que Nicoletta não é tímida e nem ingênua, mas é independente e sabe reagir à altura quando necessário.

Nicoletta é vêneta²¹⁰ e isto será confirmado na página 77 em sua conversa com Peppe, em que revela ser de Pádua e ter três namorados:

NICOLETTA: ‘De Pádua. Mas agora tenho que ir...’

PEPPE: ‘Por quê?’

NICOLETTA: ‘O meu namorado me espera. Sabe, é a hora da sua folga. Ele é capitão. Mas no mês que vem ele será promovido tenente. Bom dia.’ [...]

PEPPE: ... A gente não pode se ver mais?

NICOLETTA (vira-se para ele um pouco surpresa): Eh... Não, sabe. Hoje chega também o meu namorado de Pádua...

PEPPE: Mas... quantos namorados você tem?

NICOLETTA: Três.²¹¹

Nesse diálogo, Peppe se surpreende com o despudor de Nicoletta ao mentir. Obviamente, ele também estava mentindo (disse se chamar Capannelle e ser contador). Quando Peppe, na p. 78, insinua que ela seja uma empregada, ouve mais histórias:

PEPPE: ‘E... com o trabalho que tem, acha tempo para todos os três?’

NICOLETTA (agressiva): ‘Qual trabalho?’

VOCE DONNA f.c.: ‘Nicoletta! Nicoletta!’ / [...] / PADRONA: ‘Prendi anche due etti di burro! Se non ti bastano i soldi fai segnare e sbrigati!’ / La ragazza annuisce e prosegue. (Roteiro: c. 36, p. 73).

²⁰⁹ ‘Se non ve ne andate vi do la borsetta in faccia!’ (Roteiro: c. 38, p. 76).

²¹⁰ Muitas domésticas que trabalhavam em Roma eram originárias da região do Vêneto.

²¹¹ NICOLETTA: ‘Di Padova. Ma adesso devo scappare...’ / PEPPE: ‘Perché?’ / NICOLETTA: ‘Mi aspetta il mio fidanzato. Sa, è l’ora della libera uscita. Fa il capitano. Ma il mese prossimo lo fanno tenente. Buongiorno.’ / [...] / PEPPE: ‘... Non possiamo vederci ancora?’ / NICOLETTA (si volta verso di lui un po’ stupita): ‘Eh... No, sa. Oggi arriva anche il mio fidanzato da Padova...’ / PEPPE: ‘Ma... quanti fidanzati ha?’ / NICOLETTA: Tre. (Roteiro: c. 38, p. 77).

BEPPE (indica a bolsa de compras): ‘Eh, a bolsa de compras... Vai fazer compras, não?’

NICOLETTA (na defensiva): ‘Vou porque me diverte! Assim ajudo um pouco as minhas tias que me hospedam... Sabe, meu pai é coronel.’

A doméstica, é claro, faz questão de manter escondida a sua modesta condição.²¹²

Ela não quer admitir sua profissão e prefere dizer que sua família é abastada. Para ela, mentir para as pessoas parece ser algo natural. Tanto que na p. 80, quando interpelada pelo namorado soldado sobre quem seria Peppe, ela prontamente responde: “Ninguém. É meu primo. Vem e me ajuda a fazer compras.”²¹³

Na cena 40, Nicoletta e Peppe vão ao parque de diversões e Cosimo persegue Peppe para brigar. Em vez de ficar parada, Nicoletta escapa e vai chamar a polícia, mostrando ser rápida para resolver problemas: “Chegam dois guardas. E atrás deles Nicoletta. NICOLETTA: ‘Estão ali... (fica surpresa ao ver apenas Peppe) Pierluigi... Vocês se machucaram?’ ”²¹⁴ A cena em que Nicoletta traz os policiais para resolver a briga do Peppe com o Cosimo é presente somente no roteiro.

No encontro seguinte, na cena 55, em uma festa de carnaval, Nicoletta continua a se comportar de forma livre e provocante, contando a Peppe que marcou encontro com outros rapazes no mesmo local, conforme p. 95:

NICOLETTA: ‘Ah, devagar ao falar de amor! Você faz tudo do jeito que quer. No entanto, se você quer saber, marquei um encontro também com Guido.’

PEPPE: ‘Guido? E quem é esse?’

NICOLETTA: ‘Eu disse que vínhamos dançar aqui, para ele e Fernando.’

PEPPE (indignado): ‘Também!’

NICOLETTA: ‘Oooh! Mas eu sou uma moça séria, não vou dançar sozinha com um jovem, que isso me compromete!’²¹⁵

Devido à pouca idade de Nicoletta e sua grande imaturidade, querer conquistar os rapazes, tê-los ao seu redor e provocá-los é diversão, não se compromete com ninguém e simplesmente acha que faz parte da vida. Acredita não estar fazendo mal para ninguém, mas,

²¹² PEPPE: ‘E... con il lavoro che ha, lo trova il tempo per tutti e tre?’ / NICOLETTA (aggressiva): ‘Quale lavoro?’ / BEPPE (indica la sporta): ‘Bè, la sporta... Va a fare spese, no?’ NICOLETTA (sostenuta): ‘Ci vado perché mi diverte! Così aiuto un po’ le mie zie che mi ospitano... Sa, mio padre è colonnello.’ / La servetta, è chiaro, ci tiene a tener nascosta la sua modesta condizione. (Roteiro: c. 38, p. 78).

²¹³ ‘Niente. È mio cugino. Vieni che mi aiuti a far spesa.’ (Roteiro: c. 38, p. 80).

²¹⁴ Arrivano due guardie. E dietro di loro Nicoletta. NICOLETTA: ‘Eccoli... (rimane interdetta trovando solo Peppe) Pierluigi... Vi siete fatti male?’ (Roteiro: c. 40, p. 86).

²¹⁵ NICOLETTA: ‘Ah, piano a parlare d’amore! Da te te la canti e da te te la suoni. Intanto, se lo vuoi sapere, ho dato appuntamento anche a Guido.’ / PEPPE: ‘Guido? E chi è?’ / NICOLETTA: ‘Ci ho detto che venivamo a ballare qui, a lui e a Fernando.’ / PEPPE (indignato): ‘Pure!’ / NICOLETTA: ‘Oooh! Ma io sono una ragazza seria, non vado a ballare con un giovanotto sola, che mi compromette!’ (Roteiro: c. 55, p. 95).

na realidade, quando Peppe briga com Guido e Fernando, ela se dá conta de que as suas brincadeiras/mentiras podem estar tomando proporções inesperadas.

Quando Norma revela na frente de todos que Nicoletta é uma doméstica, esta passa por uma transformação e muda seu comportamento. Agora, desprovida de sua máscara, procura Peppe para conversar e admite a verdade sobre seu emprego, mostrando-se gentil e carinhosa quando ele diz não se importar com seu trabalho. Depois disso, será mais confiante e tranquila ao sair com ele e aprofundar sua relação, sugerindo encontrá-lo no apartamento, conforme se pode ver na cena 56, p. 101-102:

Peppe está para se virar e ir embora, mas dá de cara com Nicoletta que, na realidade, perdeu muito do seu tom provocador e combativo. Alonga a mão para o rosto de Peppe para afastar o lenço: [...]

NICOLETTA: 'Você... você acredita naquilo que ela me disse?'

Peppe (impreciso): 'Ah, não.'

Nicoletta abaixa a cabeça dizendo:

NICOLETTA: 'No entanto é verdade. Sou uma... uma trabalhadora a domicílio.'

Peppe a olha e ela não levanta a cabeça.[...]

NICOLETTA: 'Mas com você não saio mais. Na rua você arranja briga, no parque de diversões arranja briga, dançando arranja briga... Então é melhor que façamos como você diz...'

PEPPE (se ilumina): 'Como?'

NICOLETTA: 'Vamos para a minha casa.'²¹⁶

Depois que tudo está organizado para a grande noite do golpe, Nicoletta vai à casa de Capannelle, pensando ser a de Peppe (tinha ouvido o endereço que Peppe deu ao diretor do salão), surpreendendo pela sua atenção aos detalhes. Mas a surpresa foi ainda maior com a revelação da sua demissão, que impediria o encontro no apartamento. Vejamos como ela dá a notícia na cena 68, p. 124-125:

Nicoletta ergue os olhos para ele com expressão de orgulho, mas comovida:

NICOLETTA: 'Você não vai ter mais que se envergonhar de mim!'

Mas não pode continuar: um nó aperta sua garganta, inclina a cabeça e explode em um choro, misturado com frases pouco compreensíveis: 'covardes, grande reconhecimento, depois dizem que são senhoras'. [...]

NICOLETTA (levantando o rosto cheio de lágrimas): 'Me demiti!' (volta a chorar). [...]

Nicoletta, exacerbada e polêmica, desabafa:

²¹⁶ *Peppe fa per voltarsi ed andarsene ma si trova faccia a faccia con Nicoletta, che per la verità, ha perso molto del suo tono scontroso e battagliero. Allunga la mano verso il viso di Peppe per scostargli il fazzoletto: / [...] / NICOLETTA: 'Tu... tu ci credi a quello che ha detto a me?' / Peppe (vago): 'Bè, no.' / Nicoletta abbassa la testa dicendo: / NICOLETTA: 'E invece è vero. Sono una ... una lavorante a domicilio.' / Peppe la guarda e lei non alza la testa. / [...] / NICOLETTA: 'Però con te non ci esco più. Per strada botte, al Luna Park botte, a ballare botte... Allora è meglio che facciamo come dici tu..' / PEPPE (si illumina): 'Come?' / NICOLETTA: 'Andiamo a casa mia.'* (Roteiro: c. 56, p. 101-102).

NICOLETTA: ‘Sim. Aquelas duas velhas. Como uma escrava. E a mudança, e os móveis aqui, e os móveis ali que nunca lhes estão bem... e tira o pó, e lustra e faz as compras, e os gatos para manter limpos! E então explodi, porque nós também somos de carne! E quando elas estavam na porta, prestes a irem para Genzano, lhes disse: não, minhas queridas! Desta vez, vocês ficam em casa: eu vou embora!’²¹⁷

No diálogo acima, pode-se perceber o turbilhão de pensamentos e sentimentos que se passava pela mente de Nicoletta. Ciente de que Peppe sabia a verdade, sentia o peso da humilhação por ter um trabalho de que não gostava, principalmente porque acreditava nas mentiras dele (achava que era um contador) e pensava que ele, ou qualquer outro homem, não a aceitaria por vergonha do seu trabalho. Por isso, revela ter chegado ao limite da tolerância com suas tarefas, com ordens que devia executar e com tudo a que devia se submeter para agradar às suas patroas. Apesar de chorar, está orgulhosa por ter tomado a decisão de abandonar o emprego. Agora está livre de suas patroas e do serviço que a envergonhava.

Demonstra estar sinceramente interessada em Peppe, porém diz que o encontro marcado não poderia mais ser no apartamento cena 70, p. 125-126: “... Eu vim te contar para entender que aquele convite que fiz não é mais possível naquela casa.”²¹⁸ Contudo, tem esperança de que ele continue interessado nela: “... E agora eu preciso me apressar porque o convento onde vou dormir fecha às nove. Você me acompanha, né?”²¹⁹

Seu interesse fica ainda mais nítido no diálogo da cena 73, p. 128, enquanto Peppe a acompanha ao convento: “NICOLETTA: ‘Sabe de uma coisa? Começo realmente a ter simpatia por você.’ PEPPE: ‘Eu também.’ NICOLETTA: ‘Mas você tem interesse ou tem só simpatia?’ ”²²⁰

Apesar de Nicoletta ser impulsiva, no último minuto mostra ter um grande senso de responsabilidade e ser confiável. Pede a Peppe que entregue as chaves do apartamento ao

²¹⁷ Nicoletta leva gli occhi su di lui con espressione fiera ma commossa: / NICOLETTA: ‘Non ti dovrai più vergognare di me!’ / Ma non può continuare: un groppo le stringe la gola, china il capo e scoppia in un pianto, misto a frasi poco intelligibili: “vigliacche, bella riconoscenza, poi dicono che sono signore”. [...] / NICOLETTA (alzando il viso pieno di lacrime): ‘Mi sono licenziata!’ (si rimette a piangere). / [...] / Nicoletta, esacerbata e polemica, si sfoga: / NICOLETTA: ‘Sì. Quelle due vecchiette. Come una schiava. E il trasloco, e i mobili di qua, e i mobili di là che non gli vanno mai bene... e spolverare, e lustra e fai la spesa, e i gatti da tener puliti! E allora sono sbottata, perché siamo di carne anche noi altre, siamo! E quando che loro erano sulla porta proprio per partire per Genzano ci ho detto: no, mie care! Stavolta a casa restate voi: io me ne vado!’ (Roteiro: c. 68, p. 124-125).

²¹⁸ ‘... Te lo sono venuto a dire perché capisci bene che quell’invito che ti avevo fatto non è mica più possibile in quella casa.’ (Roteiro: c. 70, p. 125-126).

²¹⁹ ‘.. E adesso bisogna che mi sbrigo perché le suore dove vado a dormire chiudono alle nove. Mi accompagni, vero?’ (Roteiro: c. 70, p. 126).

²²⁰ NICOLETTA: ‘Sai che ti dico? Che comincio davvero ad averci la simpatia.’ PEPPE: ‘Pure io.’ NICOLETTA: ‘Ma tu ci hai intenzione o ci hai solo la simpatia?’ (Roteiro: c. 73, p. 128).

porteiro o mais rápido possível, pois temia que pudesse acontecer algo e a culpassem (cena 73, p. 129):

NICOLETTA: Você levaria as chaves de casa ao porteiro?

Peppe permanece frio:

PEPPE: Mas... você tinha dito que... as jogaria no rio...

NICOLETTA: São coisas que se dizem. Vai que acontece alguma coisa, a responsabilidade depois é minha.²²¹

Refletindo sobre todas essas características de Nicoletta, podemos deduzir que se trata de uma figura com várias facetas. Muito jovem, desde cedo teve que se virar para sobreviver fazendo um trabalho que não a agradava. Nascida em Pádua, provavelmente de família muito humilde, mudou-se para Roma para poder trabalhar. É muito sonhadora, lembrando muito as adolescentes que contam mentiras para fingir possuir uma vida diferente. É namoradeira, mas não quer realmente comprometer-se com ninguém porque isso significaria ter que assumir sua verdadeira identidade. E diante das ilusões que cria, sente-se forte, invencível, irresistível, destemida. Quando a realidade vem à tona, inicialmente perde a sua força, o seu orgulho, sente-se humilhada pela vida que foi obrigada a ter e não quer aceitar. No entanto, a verdade foi também libertadora e deu-lhe força para tomar a decisão de pedir demissão para mudar aquilo que lhe deixava insatisfeita. Também lhe permitiu pela primeira vez ser sincera e assumir seus sentimentos.

Nicoletta representa o estereótipo da mulher do Norte em contraposição à do Sul, isto é, é independente tanto em relação à sua família quanto financeiramente, pois deixa suas origens para tentar uma vida melhor em outro lugar (neste caso, uma cidade grande em outra região) para se inserir no mundo do trabalho. É independente para tomar suas decisões e encontrar soluções para os problemas que surgem sem esperar pela ajuda dos outros.

Portanto, Nicoletta denuncia problemas da sociedade que representa: jovem, sozinha, muda-se de cidade em busca de um emprego, submetendo-se a um trabalho de que não gosta, mas que é necessário para a sua sobrevivência. Também revela com suas mentiras a própria situação de grande parte da sociedade italiana, que preferia se iludir com fantasias a olhar e viver a realidade. Afinal o *boom* econômico serviu como ilusão para mascarar grandes problemas pelos quais a sociedade da época passava.

²²¹ NICOLETTA: *'Le porteresti le chiavi di casa al portiere?'* / Peppe rimane gelato: / PEPPE: *'Ma... avevi detto che... le buttavi a fiume...'* / NICOLETTA: *'Sono cose che si dicono. Metti che succede qualcosa, la responsabilità poi è mia.'* (Roteiro: c. 73, p. 129).

2.3.10. Norma

Norma é a única integrante feminina do bando. Ela é interpretada pela atriz Rossana Rory, mas dublada pela voz rouca de Monica Vitti, ambas romanas. Amante de Cosimo, é ela quem recebe a missão de contatar Capannelle para encontrar alguém que o substitua na prisão. Norma é uma mulher independente, feminista, que toma a frente das situações e sente-se à vontade em estar no comando. Portanto, quando o plano de Cosimo não dá certo e Peppe sai da prisão, ela lidera o grupo e vai com Capannelle, Mario, Ferribotte e Tiberio à casa de Peppe para pegar o dinheiro de volta. É então que Peppe conta que descobrira o plano do roubo e os chama para serem sócios. Subentende-se que tenha existido anteriormente alguma história entre ela e Peppe, visto que os dois se provocam. Por esse motivo talvez, quando Norma o vê envolvido demais com Nicoletta, bate nele e abandona o grupo, desaparecendo da história antes do golpe e da morte de seu ex-amante Cosimo.

Vejamos com que palavras é descrita na sua primeira aparição na cena 4, p. 18: “...Norma, uma mulher de uns trinta anos, alta, de pele branca, com olhos e cabelos pretos (é a amiga de Cosimo, quando este não está na prisão)...”²²². Nesse trecho além da descrição física, informa seu nível de intimidade com Cosimo.

A conversa se mantém entre Cosimo e seu advogado e quando o ladrão percebe que não existe um argumento jurídico para ser libertado, dirige-se a Norma e lhe diz para procurar Capannelle e instruí-lo sobre como proceder. Depois acrescenta: “Vai! Mas agora, entendeu, agora!... Vai ver que trabalhinho... Compro um casaco de pele para você... compro para você...”²²³ ao que ela responde: “E porque não casa comigo?”²²⁴ e Cosimo lhe responde: “Mas como, escape de uma condenação e quer me dar uma outra?”²²⁵

Desse diálogo podemos deduzir que Cosimo decide usá-la para conseguir sair da prisão. Aqui Norma assume o estereótipo da amante do bandido/mafioso que faz qualquer coisa para ajudá-lo, recebendo em troca presentes caros, mas no fundo esperando que ele oficialize a união dos dois. No entanto, o seu desejo de se casar, mesmo com a diferença de idade entre eles (provavelmente ele tem o dobro da idade dela), é contrastado com a recusa de Cosimo em assumir oficialmente sua relação com ela.

²²² ...Norma, una donna sulla trentina, alta, bianca di pelle, nera di occhi e di capelli (è l'amica di Cosimo, quando Cosimo non sta in galera)... (Roteiro: c. 4, p. 18).

²²³ ‘Va! Ma subito, capito, subito!... Vedrai che lavoretto ... Ti compro una pelliccia... ti compro...’ (Roteiro: c. 4, p. 20).

²²⁴ ‘E perché non mi sposi?’ (Roteiro: c. 4, p. 20).

²²⁵ ‘Ma come, scampo a una condanna e me ne vuoi appiappare un'altra?’ (Roteiro: c. 4, p. 20).

Norma encarna o estereótipo de amante do chefe da *'malavita'* que, portanto, tem livre circulação dentro do submundo da criminalidade. Será sempre respeitada por todos por ser mulher de um deles. A posição de Cosimo em recusar casar-se apesar da pressão de Norma representa o estereótipo do italiano (e também do francês) de não querer regularizar a união com a namorada, preferindo adiar ao infinito essa atitude.

Ela torna a aparecer quando procuram por Peppe para convencê-lo a ser o substituto, na cena 13, p. 31: “Norma também está presente e se mantém, em um primeiro momento, um pouco afastada com ar de patroa que supervisiona o trabalho dos seus empregados.”²²⁶ Norma decide acompanhar os quatro rapazes. Como única mulher do grupo e ‘mulher do chefe’, ela se sente no poder, a líder do grupo.

Em um outro momento, na cena 37, p. 74, ela passa as informações que descobriu e dá uma bronca em Tiberio pelo trabalho mal feito que fez:

NORMA: ‘As proprietárias são duas velhas solteironas, que ganharam o processo de herança. Estão quase sempre em casa.’

TIBERIO (decepcionado): ‘Ah, bem!’

NORMA: ‘Fique quieto, que você ficou de vigia por um dia e não percebeu nada... Mas às quintas vão para o campo ver o vinhedo delas, em Genzano.’²²⁷

No momento de analisar a possibilidade de que Peppe substitua a Cosimo na prisão, conforme mencionado na cena 13, Norma e Peppe insultam um ao outro, o que sugere que exista alguma história mal-acabada entre eles. Em tal diálogo, percebe-se que Norma e Peppe já se conheciam, visto que ela o provoca criticando seu aspecto físico (dizendo que sua barriga aumentou). Para revidar, ele zomba da vida amorosa de Norma. Para resolver a situação, Ferribotte a puxa para afastá-la da discussão inútil, e a leva para perto dos outros amigos, em sinal de proteção e ao mesmo tempo para fazê-la participar das decisões do grupo.

Evidencia-se que Norma e Peppe teriam uma história mal resolvida na cena 25 e 26, p. 51, quando depois que ele deixa a prisão, ela o espera na casa dele, junto com Capannelle, Mario, Ferribotte e Tiberio. Vejamos o quadro que se apresenta:

NORMA: ‘Olá, bobo.’

Norma passa pela sua frente e, seguida por Peppe, que fica sem passagem, entra no

²²⁶ *C'è anche Norma che si tiene in un primo momento un po' in disparte con l'aria della padrona che sorveglia l'operato dei propri dipendenti.* (Roteiro: c. 13, p. 31).

²²⁷ NORMA: ‘*Le padrone sono due vecchie zitelle, quelle che hanno vinto la causa dell'eredità. Stanno quasi sempre in casa.*’ / TIBERIO (smontato): ‘*Ah, bene!*’ / NORMA: ‘*Stai zitto tu, che hai fatto il palo per una giornata e non ti sei accorto di niente... Però il giovedì se ne vanno in campagna a vedere le loro vigne, a Genzano.*’ (Roteiro: c. 37, p. 74).

(Cena 26) – Quarto de Peppe

Norma entra seguida por Peppe

PEPPE: ‘Olá.’

Que fecha a porta. Norma apoia-se com as costas na porta:

NORMA (tranquila): ‘Para cá o dinheiro.’

Peppe apoia a mão na porta, perto da cabeça dela, e inclina o rosto:

PEPPE: ‘Qual dinheiro? Você esqueceu porque me deram?’

Sua boca está perto da dela, sua voz quente, travessa:

‘Para tomar o lugar de Cosimo...’

E a beija.

Ela o deixa continuar, aliás parece mesmo querer aquilo.

No entanto, vemos que, enquanto Peppe a beija, ela coloca a mão atrás das costas e puxa a corrente da porta.

Imediatamente (evidentemente estava tudo organizado) entram Ferribotte, Mario, Tiberio e Cappannelle, bem calmos, mas decididos.²²⁸

Essa cena mostra Norma se aproximando de Peppe de forma sedutora para colocá-lo em uma emboscada. Ele, que se sente o conquistador, acha que ela está ali para vê-lo. Chega até mesmo a dizer que recebeu o dinheiro para ‘ficar no lugar de Cosimo’ usando o duplo sentido (substituí-lo na prisão/substituí-lo como amante). Quando a sedução entre os dois chega ao clímax com um beijo, ela abre furtivamente a porta para que os outros amigos entrem. Assim, temos suas outras características: sedutora, esperta, dissimulada, uma mulher livre e independente.

Entretanto, esse flerte se encerra com a entrada de Nicoletta na trama. Peppe decide conquistá-la como parte do seu plano, mas se interessa verdadeiramente por ela. Norma, ao perceber isso, fica enciumada, como se pode averiguar na cena 37, p. 74, na qual ela os observa no parque de diversões: “Todo esse jogo não passa despercebido por Norma que, de longe, segue os movimentos dos dois junto com Ferribotte. NORMA: ‘Mas olha como ele se dedica.’ ”²²⁹ Claramente ela está incomodada com o interesse de Peppe por Nicoletta.

No entanto, seu ciúme explode na cena 55. Inicialmente, ela provoca Peppe que está enfurecido por Nicoletta tê-lo deixado para conversar com dois rapazes, e então Norma se aproveita da situação para tentar convencê-lo a deixar empregada de lado, na p. 97:

²²⁸ NORMA: ‘Ciao, balordo.’ / Norma gli passa davanti e, seguita da Peppe che è piuttosto interdetto entra nella / (cena 26) – Stanza di Peppe / Norma entra seguita da Peppe / PEPPE: ‘Ciao.’ / Che richiude la porta. Norma si appoggia con le spalle alla porta: / NORMA (pacata): ‘Fuori le lire.’ / Peppe poggia la mano sulla porta, vicino alla testa di lei, e protende il viso: / PEPPE: ‘Quali lire? Ti sei scordata perché me le avete date?’ / La sua bocca è vicina a quella di lei, la sua voce calda, malandrina: / ‘Per prendere il posto di Cosimo...’ / E la bacia. / Lei lo lascia fare, anzi sembra proprio che ci stia. / Invece vediamo che, mentre Peppe la bacia porta la mano dietro la schiena e tira il catenaccio della porta. / Subito (evidentemente era tutto organizzato) fanno irruzione Ferribotte, Mario, Tiberio e Cappannelle, abbastanza calmi, ma decisi. (Roteiro: c. 25-26, p. 51).

²²⁹ Tutta questa manfrina non sfugge a Norma che, da lontano, segue le mosse dei due insieme a Ferribotte. NORMA: ‘Ma tu guarda quanto si dà da fare.’ (Roteiro: c. 37, p. 74).

NORMA (convincente, tranquila): ‘Ouça, Peppe... Me dê ouvidos: vamos parar. Muitos problemas. Tinha que ser uma coisinha fácil, e isso aqui virou a construção de São Pedro... [...] Estou certa? [...] Hein?’

Peppe, que estava virado para Nicoletta, não responde, talvez não tenha nem ouvido.

‘... Oh, digo pra você!’

PEPPE (irritado, vira-se agressivo para ela): ‘Mas o que você quer?’

Norma olha para ele, um minuto, surpresa, depois dispara.

NORMA (ofendida): ‘Ah, seu grosso!... Como você fica esquentadinho! Começamos dizendo então, que você está se envolvendo mais do que o devido!’

PEPPE: ‘Mas por que você se mete?’

NORMA (suspira ironicamente prostrada): ‘Meu Deus, minha Nossa Senhora. Você se apaixonou por aquela serviçal?’²³⁰

Depois desse discurso, Peppe avança nervoso para cima dos outros dois rapazes e começa uma briga. Norma, vendo-o em apuros, vai até ele para levá-lo embora. Vejamos o que acontece, visto que se trata também da sua última cena, na p. 100:

Norma foi para o lado de Peppe, ainda furioso, e o pegou pelo braço.

NORMA: ‘Vamos, irresponsável, vamos embora. Por aquela putinha caipira!’

Nicoletta, que acabou de colocar Guido em pé, vira-se furiosa:

NICOLETTA: ‘Vadia é você, que nem te conheço.’

NORMA (agressiva): ‘Ah, não me conhece? Mas eu conheço você, empregadinha!’ [...]

NICOLETTA: ‘Quem... quem é empregada?!’

PEPPE (para Norma): ‘Fica quieta?!’

NORMA: ‘Você, você é uma criada!’

Peppe não aguenta e lhe dá um tapa. Norma fica parada, mas só por um momento, depois dispara: o braço direito, que segura a bolsa, completa um largo gesto e a bolsa bate entre o nariz e a boca de Peppe.²³¹

Nessa situação cômica de uma cena típica de briga da *commedia dell'arte*, Norma explodiu e declarou a Nicoletta que sabia que ela era uma empregada. Peppe, não querendo estragar seu disfarce, e para defender Nicoletta que se sente humilhada, dá um tapa em Norma que, por sua vez, revida atingindo-o com sua bolsa (que continha um cinzeiro pesado que ela

²³⁰ NORMA (convincente, pacata): ‘Senti, Peppe... Dammi retta: piantamola. Troppi impicci. Doveva essere una cosetta facile, e qui è diventata l’Opera di San Pietro... [...] Dico bene? [...] Eh?’ / Peppe, che era voltato verso Nicoletta non risponde, forse non ha neppure sentito. / ‘... Oh, dico a te!’ / PEPPE (urtato, si volta aggressivo verso di lei): ‘Ma che vuoi?’ / Norma lo guarda, un attimo, sorpresa, poi scatta. / NORMA (offesa): ‘A cafone!... E come ti ci riscaldi! Cominciamo a dire allora, che te la stai a pigliare più del dovuto!’ / PEPPE: ‘Ma di che t’impicci?’ / NORMA (sospira sfottentemente accasciata): ‘Oddio, Madonna mia. Ma che ti sei innamorato di quella serva?’ (Roteiro: c. 55, p. 97).

²³¹ Norma si è portata al fianco di Peppe, ancora furibondo, e lo prende per un braccio. / NORMA: ‘Andiamo incosciente, vieni via. Per quella burina sciaquetta!’ / Nicoletta, che ha appena rimesso in piedi Guido si volta inviperita. / NICOLETTA: ‘Sciacquetta sarai te, che neanche ti conosco.’ / NORMA (aggressiva): ‘Ah, non mi conosci? Ma ti conosco io, brutta serva!’ / [...] / NICOLETTA: ‘Chi... chi è serva?!’ / PEPPE (a Norma): ‘Ti stai zitta?!’ / NORMA: ‘Tu, sei una serva!’ / Peppe non regge e le allenta uno schiaffone. Norma rimane interdetta, ma solo per un attimo, poi scatta: il braccio destro, che stringe la borsetta, compie un largo gesto e la borsetta se abbatte tra il naso e la bocca di Peppe. (Roteiro: c. 55, p. 100).

tinha acabado de furtar), derrubando Peppe. Depois de tal briga e exposição, as relações entre Peppe e Norma se encerram e ela desaparece da narrativa.

Assim, podemos concluir que Norma representa o estereótipo da mulher perigosa, sedutora, impulsiva e dissimulada, que usa de seu poder de sedução para conquistar aquilo que quer, mas que não aceita ser rejeitada e revida a altura, sem pensar nas consequências. Ela gosta de estar no controle, por isso estava com Cosimo e o traiu para se aproximar de Peppe e do grupo, sabendo que, se conseguissem realizar o roubo, ela teria maiores benefícios. É esperta e tem uma inteligência aguçada, procura ser independente dos homens, emancipar-se deles. Apesar de usar referências religiosas ('construção de São Pedro'/*opera di San Pietro*, 'meu Deus'/*Oddio*, 'minha Nossa Senhora'/*Madonna mia*), Norma não apresenta nenhuma característica religiosa e usa tais expressões mais por uso difundido na Itália do que realmente por devoção.

Suas características a colocam em oposição à Carmela (religiosa, devota, humilde e submissa ao irmão). Quanto a Nicoletta, tendo em vista que é uma moça independente e por vezes manipula os homens, desperta em Norma rivalidade e ciúmes, pois Norma já não possui a mesma jovialidade da vêneta e sente-se enfurecida por ter sido negligenciada. Peppe a ignora, preferindo a garota 'migrante' do norte, a camponesa que foi tentar a vida na cidade grande, área da Norma. Pode-se dizer até mesmo que se trata de uma disputa territorial entre as duas (Peppe e Roma).

Finalmente, pode-se refletir sobre a escolha do nome Norma: *norma* seria um modelo a seguir, tanto moral, social ou jurídico. No caso da personagem analisada, tudo o que ela se revela é não estar dentro do padrão, ter uma 'boa' conduta e muito menos alguém que siga os princípios morais e sociais, preferindo estar ao lado dos fora-da-lei. Ela representa o estereótipo da mulher moderna, que não se submete aos homens e às instituições importantes italianas como a família e a religião, preferindo viver à margem a se integrar à normalidade exigida pela sociedade. Como a Itália passa por uma mudança social devida ao *boom* econômico, a sua presença e a sua contraposição em relação ao seu nome refletem uma perspectiva de mudança de mentalidade.

2.4. A presença feminina

No filme, pode-se verificar uma predominância de figuras masculinas (Peppe, Capannelle, Mario, Ferribotte, Tiberio, Cosimo, Dante) que serão os protagonistas absolutos

da história. No entanto, existem algumas personagens femininas, Norma, Carmella, Nicoletta, Teresa, as três mães de Mario, que são importantes para o funcionamento da trama, tanto para conduzir quanto para bloquear a continuidade do enredo, sendo essenciais para o desenrolar da história.

A presença minoritária e a importância secundária das figuras femininas são devidas ao gênero da história: sátira dos filmes de assaltos, cujos enredos são geralmente concentrados em papéis masculinos, principalmente considerando o período do roteiro/filme. Além disso, nesse tipo de gênero, as personagens femininas têm função acessória (sobretudo se pensarmos no período em que a história é ambientada, isto é, no pós-guerra), só aparecem condicionadas a uma figura masculina. Em geral serão mães, mulheres, amantes, namoradas, filhas, etc. e não necessariamente influenciarão de maneira decisiva a execução da ação principal do filme.

No caso da trama em análise, podemos ver uma função diferente das personagens femininas presentes. Cattini (1986, p. 11), ao analisar o filme, nota que as mulheres (Carmela, Nicoletta, Norma e Teresa) desempenham o papel de verdadeiro antagonista do roubo, ou seja, serão elas que simplesmente pelo amor, pelo desejo de criar uma família minam o moral das personagens masculinas e acabam por abortar o plano.²³²

Carmela influencia duas personagens: seu irmão Ferribotte e Mario. Mario se apaixona por ela e desiste de participar do roubo, preferindo aceitar um trabalho honesto (como vendedor) no cinema. Além disso, ele também tinha o amor de suas três mães adotivas, pelas quais nutria muito afeto e respeito e, apesar de suas mentiras, não queria decepcioná-las ainda mais. Então o amor de Carmela o resgatou de vez da criminalidade.

Carmela é mantida segregada em casa pelo irmão, para que ela não tenha contato com o mundo exterior. Essa superproteção não a impediu de conhecer Mario e aceitar ser cortejada, apesar de já ser noiva de outro (Desiderio). Quando Ferribotte descobre o envolvimento de Carmela com Mario, o casal assume o relacionamento e Mario desiste de sua participação no golpe. Ferribotte, então, sente-se confiante e entrega a segurança de sua irmã a ele para assim prosseguir tranquilamente no golpe.

Nicoletta é o elemento que desencadeia a mudança de planos do roubo. Quando Peppe se ofereceu para conquistá-la, não esperava que ele se apaixonaria. Sem o saber, Nicoletta detinha o controle sobre a realização ou não do roubo e, de fato, é ela quem decide o dia da execução do golpe ao convidar Peppe para ir a sua casa. Apesar de ela se demitir do emprego

²³² ... *ma il vero antagonista della rapina è offerto dall'insieme dei personaggi femminili che minano il morale degli uomini con il solo fatto d'amarli.* (...“mas o verdadeiro antagonista da rapina é formado pela união das personagens femininas que enfraquecem o moral dos homens com o simples fato de amá-los”) CATTINI (1986, p. 11).

e deixar o apartamento, o plano segue o mesmo. No entanto, como Peppe decidiu não revelar que tinha as chaves do apartamento, os ladrões são obrigados a voltar ao plano inicial da invasão através da ‘carbonaia’. Assim, Peppe trai a confiança de seus amigos para manter-se fiel a ela. Essas chaves simbolizam a confiança que ela depositou nele e ele, envolvido demais, não pôde traí-la.

Pode-se colocar em contraposição as duas figuras femininas mais constantes na história: Carmela x Nicoletta. Ambas se envolvem em uma relação sentimental (com Mario e Peppe) que influenciará a dinâmica dos acontecimentos. Elas apresentam o confronto dos estereótipos do Sul x Norte, representando características marcantes e opostas: Carmela representa a clássica moça meridional, isto é, está sempre em casa, submissa ao homem da família (pai, irmão), muito religiosa e devota, mas mostra sua força de caráter e de atitude diante das situações inusitadas, mostrando que apesar de ser passiva, não é frágil; Nicoletta representa a mulher do norte, emancipada e independente, que deixou sua família e mudou-se para outra cidade para trabalhar, mas é mais frágil que Carmela, pois ao se deparar com certos obstáculos fica sem saber como agir e cede ou foge da situação.

Norma inicialmente era a amante de Cosimo. Depois da prisão dele, aproximou-se de Peppe com interesse na realização do golpe. Nutria por Peppe sentimentos de uma história precedente à narrada e, ao perceber que ele estava se apaixonando por Nicoletta, tenta convencê-lo a desistir do golpe, alertando-o de que está se tornando muito mais complicado do que inicialmente se imaginava. Depois de discutirem, ela ‘nocauteia’ Peppe com sua bolsa (que continha um cinzeiro pesado). Depois disso, vai embora e sai definitivamente de cena. Pode-se verificar que à medida que Nicoletta cresce e ganha a atenção (e o coração) de Peppe, Norma perde espaço até desaparecer completamente.

Norma representa o estereótipo de uma mulher do submundo do crime. Apesar de retratar uma mulher independente, sedutora e destemida, também tem sonhos comuns às outras mulheres: gostaria de se casar (conforme cena 4, na qual pergunta a Cosimo porque não se casava com ela). Apesar de ser uma mulher rodeada pelos homens e mostrar ousadia e empenho para participar do golpe, ao revelar possuir o desejo de casar-se reafirma o clichê feminino: toda mulher fantasia em se casar e constituir família. Com efeito, ela não consegue se casar, perde seu amante (Cosimo) e é rejeitada por Peppe e, conseqüentemente, desaparece da trama, o que equivale à morte narrativa. Vale relatar que seu desaparecimento acontece quase que paralelamente à morte de Cosimo (seu ex-amante) e, portanto, seu único vínculo amoroso com uma figura masculina da trama.

Teresa é a mulher de Tiberio, presa por vender cigarros falsificados. O primeiro obstáculo que ela enfrenta é o de ter de deixar o filho pequeno aos cuidados de Tiberio. Com tal responsabilidade, Tiberio não poderia arriscar-se em grandes aventuras que resultariam em sua prisão. Na noite do crime, mais uma vez, Teresa insiste que não quer o filho na prisão com ela e que ele tem que cuidar do bebê, mostrando-se cética sobre a eficácia do golpe.

Teresa, personagem inexpressiva na trama, apresenta-se avessa ao estereótipo de uma mulher casada (a única da trama): é esposa, mas não está presente; é mãe, mas está longe do filho e não o quer junto de si; parece recusar o afeto do marido que está ansioso por revê-la; em vez de incentivar seu companheiro, desacredita-o.

Outro ponto interessante do roteiro é que as personagens femininas ‘ativas’ envolvem-se em triângulos amorosos: Cosimo-Norma-Peppe, Norma-Peppe-Nicoletta, Mario-Carmela-Ferribotte, Tiberio-filho-Teresa. Todos esses triângulos se resolvem no final: Cosimo se afasta de Norma (e depois morre); Norma não aceita que Peppe esteja apaixonado por Nicoletta e vai embora; Mario e Carmela assumem seu amor e Ferribotte aceita; Tiberio deixa o filho uma noite com Teresa, e reencontra-o na manhã seguinte.

Outro aspecto interessante é a origem geográfica dos dois casais principais do filme: o primeiro é formado por um casal do Centro (Mario) – Sul (Carmela), enquanto que o segundo é um casal do Centro (Peppe) – Norte (Nicoletta).

2.4.1. A figura materna

A figura materna é muito importante na cultura italiana, pois é considerada o centro da família. Diante disso, ela é representada muitas vezes ao lado do estereótipo do filho *mammone*. No texto em questão, tal alegoria foi elaborada pela união de três personagens: as mães de Mario (Ada, Assunta e Ernesta). As três concentram características diversas quase como se fossem para abranger diferentes tipos de mães, sem a necessidade de inserir outras figuras, permitindo um roteiro mais enxuto.

Vejamos as características de cada uma delas:

- Ada é formosa, rechonchuda, calorosa, entusiasmada, ciumenta;
- Assunta é uma mulher grande, gorda, controladora, intensa, ciumenta;
- Ernesta é mais velha que as outras, magra, menos expansiva, rígida.

Também podemos fazer outra leitura sobre elas: três é considerado o número perfeito por se relacionar a Santíssima Trindade. Elas se completam formando uma única mãe com um amor imenso. Prosseguindo com esta analogia, pode-se dizer que Ernesta é rígida como o Pai, cuja palavra tem um grande peso, enquanto Ada, a mais brincalhona e alegre, seria o Filho, e Assunta, que por sua dimensão física exagerada domina o espaço, seria o Espírito Santo. A decisão final é tomada pela união de todas as três.²³³

Mario também se comporta como um *mammone*, porque sempre que vê algo pensa imediatamente nelas: compra-lhes presentes (sempre iguais para não ter nenhuma diferença de tratamento), recusa o trabalho de substituto para não decepcioná-las, preocupa-se com elas e em não as desiludir com a verdade ou indo para a prisão. Portanto, as mães de Mario são figuras claramente matriarcais.

É curioso notar que essa tríade de mães (que são adotivas) são as únicas que cumprem seu papel na narrativa. As outras estão ausentes: a mãe de Carmela e Ferribotte morreu e é ele quem assume a responsabilidade de cuidar da irmã; Nicoletta deixou os pais em Padova para poder ter um trabalho; Teresa está presa e quem cuida do filho é Tiberio. Essa situação de não conformidade com a tradição matriarcal italiana (em que a mulher cuida dos filhos enquanto o homem trabalha fora) pode ser entendida como uma alusão à crise pela qual a sociedade italiana passava no pós-guerra, quando alguns papéis foram invertidos por questões de necessidade enquanto se procurava restabelecer o equilíbrio econômico e social. Mais uma vez, a denúncia neorrealista se faz presente com filhos abandonados, orfanatos cheios, migração para sobrevivência, fraudes e golpes como meio de sobrevivência.

2.5. Outros elementos recorrentes

2.5.1. A família e o trabalho

²³³ Além disso, pode-se ligar as três mães também às parcas da mitologia romana (Moiras na mitologia grega), presentes também no teatro de Plauto, como referimento às Divindades que controlam o destino dos mortais e determinam o curso da vida humana, decidindo questões como vida e morte, as três fases da vida (gravidez, nascimento e morte). As Parcas, filhas de Zeus e Témis, são três: Nona (Cloto) tece o fio da vida no útero materno, até a nona lua; Décima (Láquesis) representa o nascimento efetivo, o corte do cordão umbilical, o início da vida terrena, o indivíduo definido, a décima lua; Morta (Átropos) é a outra extremidade, o fim da vida terrena, que pode ocorrer a qualquer momento.

Peppe só aceita ter um trabalho honesto, que lhe permitiria assumir um relacionamento verdadeiro com Nicoletta, depois de uma sequência de situações: Mario deixa a vida fácil de ladrão por um trabalho honesto para tornar-se digno do amor de Carmela; o golpe fracassa; Tiberio faz um discurso no qual lhe aconselha a procurar um trabalho, já que Peppe não possui atributos suficientes para ser um bom ladrão; seus amigos elogiam a comida (*pasta e ceci*, macarrão com grão de bico) de Nicoletta e dizem o quanto é importante casar-se com uma mulher prendada.

A mensagem que pode ser subentendida no final do filme é que, para assumir o compromisso de ter uma família, é necessário fazer parte da sociedade civil, isto é, ter um trabalho (honesto) mesmo que simples. Só assim o cidadão demonstraria responsabilidade para viver em sociedade, fazendo parte dela através da contribuição com sua força de trabalho e o seu compromisso como pai e, com isso, assumir a sua entrada na vida adulta.

Avaliemos agora Tiberio, a única personagem casada e com a responsabilidade de cuidar do filho. Apesar de ser seu o discurso mais sensato e maduro, demonstrando uma preocupação maior com as consequências de cada ato, fica claro que seu passado de pequeno criminoso tinha sido deixado de lado quando decidiu assumir uma família e a profissão de fotógrafo. Mas devido à precariedade da situação na qual se encontra, teve de vender seu instrumento de trabalho, a máquina fotográfica, sem a qual é obrigado a recorrer à criminalidade para sobreviver.

O desequilíbrio da situação inicial de Tiberio, ou seja, a prisão da sua mulher, gerou a perda da sua profissão (junto com o meio de produção), obrigando-o a tentar achar uma forma alternativa para sobreviver (a criminalidade). Apesar de ser o mais cético sobre tudo, é o mais castigado. Nenhum dos outros sofreu danos por suas mentiras visto que nenhum deles tinha responsabilidade social/familiar como Tiberio.

É importante notar que sua mulher (Teresa), de certa forma, também estava envolvida com a criminalidade, pois vendia cigarros falsificados, motivo que a levou à detenção. Deste modo, pode-se ver que a precariedade do mundo do trabalho e a necessidade de dinheiro para a sobrevivência de uma família formada levaram os cônjuges a adaptar-se à situação por meio de trabalhos ilegais e, conseqüentemente, tal escolha resultou na separação da família. Portanto, a ideia transmitida é que o crime é um forte propulsor para a desconstrução familiar.

Já no caso de Mario e Peppe, observa-se a intenção de ambos de abandonar a criminalidade em prol de um trabalho honrado, mesmo que humilde. Mario tomou a iniciativa, principalmente para mostrar-se digno de Carmela que era pura, devota, prendada e correta. Seu exemplo é seguido, um pouco a contragosto, por Peppe quando este percebe que

realmente pode haver algum futuro no relacionamento dele com Nicoletta. Além disso, Peppe é encorajado por Tiberio, Capannelle e Ferribotte que, ao comerem a pasta com grão-de-bico feita por Nicoletta, elogiam seus dotes culinários e afirmam ser isso algo muito importante para se considerar na mulher escolhida para se casar.

Aqui apresenta-se outro estereótipo: ser uma boa cozinheira e dona de casa são qualidades importantes para a mulher que deseja se casar, como se isso bastasse como pré-requisito para o bom funcionamento do casamento. Tal estereótipo é reforçado tanto por Carmela, cujo único afazer era cuidar da casa e rezar, quanto por Nicoletta, que apesar de todas as mentiras iniciais que contava era prendada, cuidava bem da casa e ainda era boa cozinheira, qualidades que se sobressaíam à sua aparente fraqueza de caráter.

Ainda podemos analisar a imagem contrária: Capannelle representa o ladrãozinho que nunca se dedicou à construção de uma família e esteve sempre à margem da sociedade. Isso se reflete até mesmo na localização de sua moradia, que é a mais precária de todas: um barraco em condições insalubres na periferia da cidade, próximo à passagem de trens. Ele não tem nada a perder e se submete a qualquer tipo de trabalho (já serviu como substituto na prisão outras vezes). Enquanto todos fazem planos para o dinheiro fruto do roubo, seu desejo é o de ter uma mulher para cuidar dele, nem que seja a pagamento. Assim como Capannelle, Cosimo deixou sua família e, por ser um bandido, se permite apenas ter uma amante (Norma). Seu papel de chefe de criminosos não condiz com o de chefe de família e realmente sua escolha o levou à morte.

Já Ferribotte vive em uma situação intermediária, pois, tendo uma irmã (Carmela) sob sua responsabilidade, para ele poder assumir verdadeiramente sua vida criminal, deve antes disso casá-la com um homem distinto, que a possa manter e formar uma família com ela. Portanto, também na concepção de Ferribotte, a vida que ele tem de fora-da-lei não é a mesma que deseja para sua irmã/família. Ademais, ele representa o meridional deslocado na cidade grande que se deve adaptar à nova situação, mas tenta manter suas tradições.

O bando formado somente de homens parece ser quase uma metáfora da infância, isto é, as figuras masculinas se colocam à disposição do seu grupo como um momento de liberação da família, ou seja, um modo de praticar a liberdade de forma quase lúdica, quase como se o furto fosse um jogo, funcionando quase como uma forma de refúgio/respiro/pausa das responsabilidades que deveriam ter: Ferribotte não fica mais o tempo todo vigiando sua irmã, Tiberio deixa de lado a função de pai para se dedicar ao golpe, Mario resgata suas economias que estavam em posse de suas mães. Dessa forma, a reunião de um grupo de amigos que decidem pôr em prática um furto mirabolante, que levaria a independência

econômica definitiva, poderia ser comparada a uma espécie de brincadeira entre amigos que pode ou não ter êxito. Contudo, o fracasso do golpe provoca o retorno à realidade e às suas casas, além da confirmação de que, para entrar no mundo adulto, é necessário assumir as responsabilidades e encontrar um trabalho para garantir a subsistência.

2.5.2. A prisão e as chaves

Existem alguns temas recorrentes ao longo do roteiro. Escolhemos analisar dois por comparar as ideias que representam: as chaves e a prisão. Afinal, enquanto a chave traz a liberdade, abre as portas, a prisão fecha, enclausura.

As chaves são um ponto fundamental para a conclusão das histórias de amor. Encontramos esse objeto relacionado principalmente aos dois casais apaixonados e podemos relacioná-lo às chaves do coração ou à anuência do compromisso.

Ferribotte mantinha sua irmã trancada dentro de casa, mas ela podia abrir a porta. Ao descobrir que Carmela se encontrava escondida com Mario, Ferribotte decide trancá-la com um cadeado para que ela não pudesse mais abrir a porta de casa para Mario. É possível relacionar também a chave da casa/cadeado de Carmela à sua virgindade. Seu irmão era responsável por salvaguardar Carmela e a sua pureza e não permitia sequer que ela ficasse sozinha com seu noivo. Mas diante da evidência do amor que Mario e Carmela sentem um pelo outro, e da prova de comprometimento que Mario dá ao assumir um trabalho honesto, Ferribotte decide entregar-lhe a chave, dando simbolicamente seu consentimento para que o casal assuma um compromisso. Ferribotte só tomou essa decisão porque entendeu que o sentimento de Mario por sua irmã era realmente verdadeiro, levando-o a abandonar a vida de bandido e encontrar um emprego honesto.

No caso das chaves de Nicoletta, Peppe, pensando que não as merecesse (são se sentia digno de confiança), rouba-as, mas ao perceber que Nicoletta as daria de livre e espontânea vontade, redime-se e as devolve para que seja ela quem as entregue a ele. A partir desse momento, ele muda sua conduta e, diante da responsabilidade que lhe foi concedida, não quer mais trair a confiança que, pela primeira vez, foi-lhe dada. Nicoletta, juntamente com as chaves, declara a Peppe o quanto se envergonha de sua vida, mas que está disposta a mudar e se refugia em um convento de freiras para começar uma nova vida, encorajada pelo afeto que descobriu nutrir por Peppe. Diante de tal ato, Peppe não consegue manter o acordo com seus

comparsas e assume seus sentimentos por ela, honrando sua palavra, embora prejudicasse o golpe.

Pode-se notar a presença constante da idéia da prisão durante toda a obra. O filme começa com a captura de Cosimo e prossegue com a procura por alguém que o substitua na cadeia. Cosimo, Capannelle, Tiberio e Dante já foram presos. A mulher de Tiberio, Teresa, está descontando uma pena, assim como Cosimo. Todos os componentes do grupo temem o mesmo desfecho.

Por outro lado, Carmela está aprisionada por seu irmão dentro de sua casa. Mario cresceu em um orfanato e para visitar suas mães escala grandes grades. Tiberio é obrigado a cuidar do seu filho, sendo muitas vezes forçado a ficar em casa, não podendo nem trabalhar como deveria. Peppe acaba enclausurado em um canteiro de obras como um novo trabalhador.

Ademais, todas as menções a prisões e ideias afins presentes no filme revelam também o problema da marginalidade latente do pós-guerra, tratada frequentemente em filmes neorrealistas e retomada neste, porém com humor. As personagens não conseguem viver livremente, e a todo o momento procuram se libertar ou fugir da prisão. Alguns nem se dão conta do que seja liberdade, visto que não a conhecem (como é o caso de Carmela), lembrando que o objetivo do golpe é arrombar um cofre, algo tão fechado quanto uma prisão, novamente sem sucesso.

A prisão se opõe a liberdade. Uma liberdade conquistada a pouco pelo povo de um país que viveu por vinte anos sob um regime ditatorial e recém-saído de uma guerra, que naturalmente ainda vive sob a sombra de um passado recente.

Considerações finais

A comédia italiana não nasce no pós-guerra, mas vem de longe, da *commedia dell'arte*. A *Mandragola*, muitos contos e novelas de Boccaccio são sombrias, se fala da morte, das doenças, e a *commedia dell'arte* é baseada em personagens que são servos, que estão na miséria, que tentam se virar, os Pulcinella, os Arlequins são mortos de fome, são doentes, velhos no último estágio e, então, toda a comicidade, da velhice, da tradição milenária, é sempre direcionada a isto, rir da morte, rir da doença, da velhice, da miséria, sobretudo da fome. Sem estes elementos, fome, morte, doença, miséria nós não poderíamos fazer rir na Itália. Portanto, a *commedia all'italiana* não nasce cinquenta anos atrás²³⁴.

É com essas palavras que o próprio Monicelli afirma que as raízes da *commedia all'italiana* podem ser encontradas na *commedia dell'arte*, assim como nas obras de Boccaccio e de Machiavelli, nas quais, de forma divertida, afrontavam-se a miséria do povo, as doenças e a fome. A perspectiva escolhida do humor levava ao riso para expurgar um pouco da tristeza advinda das dificuldades. Desde os primórdios da cultura literária italiana, a comédia consolidou-se sobretudo na tradição popular.

A *commedia dell'arte* foi imprescindível para unir a cultura popular a outras formas culturais mais elevadas, institucionalizar a profissão do ator e das companhias teatrais, reunir em um espetáculo personagens que representassem regiões distantes, apresentar personagens-tipo que representassem setores da sociedade da época.

Com o eclipsar do neorealismo e com a rápida mudança pela qual a sociedade do pós-guerra passava, a *commedia all'italiana* surgiu como um novo gênero artístico que continuava a retratar a difícil realidade da sociedade do pós-guerra, contrapondo-a à inicial euforia criada pelo *boom* econômico.

Desse modo, através da visão de roteiristas aliados a diretores preocupados em transpor e refletir sobre a realidade, mas de forma cautelosa para não serem barrados pela censura, foi elaborada essa maneira de fazer comédias baseadas em histórias que poderiam ser dramáticas. “Em geral, a *commedia all'italiana* é isso, tem temas dramáticos, às vezes até

²³⁴ *La commedia italiana non nasce nel dopoguerra, ma viene da lontanissimo, dalla commedia dell'arte. “La Mandragola”, molti racconti e novelle del Boccaccio sono sinistre, si parla della morte, delle malattie, e la commedia dell'arte è basata su personaggi che sono servi, che sono nella miseria, che cercano di arrangiarsi, i Pulcinella, gli Arlecchini sono dei morti di fame, sono degli ammalati, dei vecchi all'ultimo stadio e, quindi, tutta la comicità, da sempre, dalla nostra tradizione millenaria, è sempre rivolta a questo, a ridere della morte, a ridere della malattia, della vecchiaia, della miseria, soprattutto della fame. Senza questi elementi, fame, morte, malattia e miseria noi non potremmo far ridere in Italia. Quindi la commedia italiana non nasce cinquanta anni fa.* Disponível em: <<http://cinemacomicoitaliano.blogspot.com.br/2015/01/i-soliti-ignoti-parte-seconda-mario.html?m=1>> Acesso em: 20 mar. 2018.

trágicos, gravados com tom humorístico, às vezes até cômico e às vezes farsesco, mas os temas são dramáticos, não são historinhas divertidas e cômicas.”²³⁵

O valor e a importância da *commedia all'italiana* e suas inovações não foram reconhecidos imediatamente pela maioria dos críticos italianos. Brunetta (2001, vol. 4, p. 395) conta que em 1961, o n. 131 dos *Cahiers du cinéma* foi inteiramente dedicado ao cinema italiano. Mas, ao contrário dos críticos franceses, “poucos críticos italianos se sentem impulsionados a reconsiderar o cinema popular como fulcro e propulsor da produção e momento importante de invenção estilística, figurativa e de ação sobre o imaginário popular.”²³⁶ (BRUNETTA, 2001, vol. 4, p. 395). Giacobelli (2011, p. 19) ainda relata que “os críticos neorrealistas disseram que [a *commedia all'italiana*] havia traído e minado o neorrealismo; os mais engajados politicamente e filiados a partidos disseram que retratava a Itália em tons excessivamente farsescos e caricatos.”

Para entendermos melhor a dinâmica do processo de construção da narrativa da *commedia all'italiana*, decidimos tomar em consideração o tratamento das personagens e a forma como são caracterizadas através do uso de estereótipos. Vale lembrar que as personagens-tipo fixas foram fundamentais para a consolidação e o sucesso da *commedia dell'arte*. Da mesma forma, a *commedia all'italiana* foi responsável por construir uma vasta galeria de estereótipos de italianos que passou a fazer parte da cultura italiana.

Através da observação e análise das personagens de *Os eternos desconhecidos*, pôde-se observar a forma como é descrita a realidade da Itália do período, dando prosseguimento à denúncia neorrealista sobre as dificuldades em que vivia a população (fome, precariedade das habitações, falta de meios e oportunidades de trabalho, marginalidade, etc.) na época.

É interessante notar a abordagem das diferenças culturais através da presença de personagens de diferentes regiões, seja através do dialeto (principalmente o romano, bolonhês, siciliano, padovano), ou através de hábitos (principalmente no que se refere aos irmãos sicilianos Ferribotte e Carmela).

Além disso, a presença de Nicoletta, moça de Pádua que deixou sua família e se transferiu para Roma para poder trabalhar, além de expressar uma mudança na sociedade da época que favorecia a migração interna em busca de melhores condições de vida, contrapunha

²³⁵ [...] in genere la *commedia all'italiana* è questo, ci sono argomenti drammatici, temi drammatici, qualche volta anche tragici, girati con tono umoristico, a volte addirittura comico e a volte farsesco, ma i temi sono drammatici non sono storielline divertenti e comiche. Disponível em: <<http://cinemacomicoitaliano.blogspot.com.br/2015/01/i-soliti-ignoti-parte-seconda-mario.html?m=1>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

²³⁶ [...] pochi critici italiani si sentono spinti a riconsiderare il cinema popolare come fulcro e propulsore della produzione e momento importante di invenzione stilistica, figurativa e di azione sull'immaginario popolare.

também características regionais: originária do norte, Nicoletta era emancipada e independente, ao contrário de Carmela, proveniente da Sicília, dominada pelo homem da família, no caso o irmão, que vive uma vida de reclusão à espera do seu casamento.

Conforme mencionado, no estudo de identidade cultural, muitas vezes se estereotipam alguns comportamentos típicos das pessoas pertencentes a um grupo identitário. Isso não significa que todas as pessoas se comportarão da mesma forma, mas é comum categorizar um grupo de pessoas pelas suas características típicas, pelos seus traços comuns. No caso da comédia, a ênfase nos traços regionais é ainda maior para provocar o efeito de comicidade que o exagero costuma causar.

Na *commedia all'italiana*, um gênero que tem a intenção de valorizar e criticar traços culturais e problemas relacionados à mudança pela qual a sociedade passava, o uso do estereótipo se transforma em um recurso imprescindível para que o objetivo de crítica e reflexão seja alcançado. Reconhecer que existem diferenças não significa achar que o diferente é inferior. Mas é uma forma de abrir espaço para que a diversidade possibilite o enriquecimento coletivo e o fim da opressão social.

Assim sendo, após revisitar a história da comédia no teatro e no cinema italianos e analisar *Os eternos desconhecidos* e seus personagens, que refletiam uma mudança de comportamento em ação, podemos concluir que este gênero, de forma crítica, dialogava com o leitor/espectador sobre a realidade circunstante, incentivando-o a refletir, já que, apesar das diferenças regionais, os italianos eram unidos por problemas comuns.

Além disso, devemos evidenciar que foi após o final da Segunda Guerra Mundial que os italianos tiveram a facilidade e a possibilidade (econômica) de conhecer seu país como um todo, atravessando os limites do regionalismo e procurando uma identidade nacional. Fortalecidos pela possibilidade de ter um panorama geral da sociedade da época, era possível perceber as denúncias dos problemas sociais e econômicos pelos quais o país passava, a despeito da tentativa do governo de mascarar a realidade ao tentar maquiar a verdade perante os olhos de seus próprios cidadãos e difundir uma ilusória ideia de bem-estar que não perduraria por muito tempo.

O neorrealismo italiano influenciou muitas cinematografias nacionais, entre elas a brasileira. O Brasil passava por um período de conturbações sociais, num momento político muito delicado, que depois do fim de um governo populista passou pela transição que levaria ao governo militar. A partir dessa conjuntura, nasceu o *cinema novo*, fruto da união de alguns intelectuais e cineastas. Esse movimento cinematográfico, inspirado no neorrealismo e na

nouvelle vague francesa, destacava os problemas sociais, mostrando as diferenças sociais agravadas pela exploração dos mais fracos pelos mais fortes.

Assim como o neorealismo, o *cinema novo* perdeu força e deu espaço para a comédia popular. Dessa forma, surgiram alguns tipos de comédias brasileiras que se popularizaram e se aproximaram das italianas, como os filmes de Amácio Mazzaropi, entre as décadas de 50 e 70, nos quais víamos as aventuras divertidas de um caipira. Neles podemos encontrar, como na *commedia all'italiana*, muitos estereótipos e reflexões sobre as diferenças culturais e sociais.

Na década de 70, tornou-se popular um subgênero cômico chamado pornochanchada, que ganhou força e fama por contrapor-se diretamente ao moralismo da época. Pertencente ao mesmo período da comédia sexy italiana, pode-se refletir sobre a influência que uma determinou na existência da outra. Vale lembrar que em ambos os países o momento social era delicado, pois enquanto a Itália passava pelos conturbados anos de chumbo, o Brasil era governado pelos militares. Assim como a comédia sexy, as pornochanchadas também são filmes de baixo custo, tendo sido produzidas principalmente na Boca do Lixo.

Existem estudos no Brasil sobre a *commedia all'italiana*, outros sobre Mazzaropi, outros sobre a pornochanchada. Seria interessante um estudo no qual pudessem ser avaliados se existem realmente laços que interliguem esses gêneros e subgêneros cômicos. É nossa intenção, futuramente, ampliar nosso estudo para entender o quanto e de que forma a *commedia all'italiana* influenciou a comédia brasileira da época ou se as semelhanças entre elas se referem apenas ao conturbado período político e social pelo qual passavam ambos os países.

Referências bibliográficas²³⁷

- AGE. **Scriviamo un film**. Manuale di sceneggiatura. Milão: Il saggiatore, 1996.
- _____. et al. **I soliti ignoti (Le madame)** sceneggiatura di Age&Scarpelli, Suso Cecchi d'Amico, Mario Monicelli. Mantova: Provincia di Mantova, Casa del Mantegna, 1986.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. São Paulo: Editora Abril, 1981.
- ALVARO, Corrado. **Gente di Aspromonte**. 9ª ed. Milão: Garzanti Libri, 2000.
- ALONGE, Giaime. Il cinema europeo degli anni Trents e il realismo poetico francese. In: BERTETTO, Paolo (Org.). **Introduzione alla storia del cinema**. Autori, film, correnti. Torino: UTET, 2002, p.141-155.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. 3ª ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- AUGUSTO, Celina Vivian Lima. Fontes, percursos e particularidades na *commedia all'italiana* cinematográfica. **Revista Novos Olhares**, vol. 2, n. 1, p. 101-106, 2013. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/viewFile/57045/60041>> Acesso em: 24 abr. 2018.
- _____. **O gênero cinematográfico *commedia all'italiana***: uma proposta de estudo. 220 f. Dissertação de Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Italianas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- BACCIN, Paola Giustina. **O dicionário bilíngue para aprendizes**: uma ponte entre duas culturas. 221 f. Tese de Livre-docência em Língua Italiana, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 6ª ed. São Paulo: HUCITEC/Ed. UnB, 2008.
- BARNI, Roberta. Antecedentes da Comédia Setecentista: a *Commedia dell'Arte*, p. 43-67. In: JUNQUEIRA, Renata Soares; MAZZI, Maria Gloria Cusumano (Orgs.). **O teatro no século XVIII**. Presença de Antônio José da Silva, o Judeu. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. Introdução. In: SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da *commedia dell'arte***. Organização, tradução, introdução e notas de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2003.

²³⁷ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

- _____. Um breviário do século XX: a *commedia all'italiana* entre realidade e ficção. In: FONSECA, Raphael (Org.) **Commedia all'italiana**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2011, p. 128-142.
- BERNARDI, Claudio. Dalla maschera al volto. p. 1163 a 1182. In: ALONGE, Roberto; BONINO, Guido Davico. **Storia del teatro moderno e contemporaneo**. Torino: Giulio Einaudi editore, 2000.
- BERGSON, Henri. **O riso**. Ensaio sobre a significação do cômico. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**. Proposta para uma historia. 2ª ed. São Paulo. Companhia das Letras, 2009.
- BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Milão: Mondadori, 1995.
- BORSELLINO, Nino. **La tradizione del comico**. Milão: Garzanti, 1989.
- _____. **Ritratto e immagini di Pirandello**. Roma: GLF Editori Laterza, 2000.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1993.
- BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Org.). **Uma historia cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BRIOSCHI, Franco; DI GIROLAMO, Costanzo (Org.). **Manuale di letteratura italiana**. Storia per generi e problemi. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.
- BRUNETTA, Gian Piero. **Storia del cinema italiano**. Vol.2. Il cinema del regime 1929-1945. 3ª ed. Roma: Editori Riuniti, 2001.
- _____. **Storia del cinema italiano**. Vol.3. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959. 3ª ed. Roma: Editori Riuniti, 2001.
- _____. **Storia del cinema italiano**. Vol.4. Dal miracolo economico agli anni novanta. 3ª ed. Roma: Editori Riuniti, 2001.
- _____. La ricerca dell'identità nel cinema italiano del dopoguerra. In: _____ (Org.). **Identità italiana e identità europea nel cinema italiano**. Dal 1945 al miracolo economico. Torino: Edizione della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996, p. 11-67.
- CALVINO, Italo. Autobiografia de um espectador. In: _____. **O caminho de San Giovanni**. Tradução de Roberta Barni. São Paulo, Companhia das letras, 2000, p.39-64.
- _____. Furto in una pasticceria. In: _____. **Ultimo viene il corvo**. Torino: Einaudi, 1994.
- CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

- CARMELO, Bruno. Seduzidas, abandonadas e vingativas - as mulheres como sujeitos e objetos de desejo. In: FONSECA, Raphael (Org.) **Commedia all'italiana**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2011, p. 108-126.
- CASETTI, Francesco; CHIO, Federico di. **Analisi del film**. 15ª ed. Milão: Bompiani, 2007.
- CATTINI, Alberto. L'analisi de 'I soliti ignoti' (e la commedia italiana). In: AGE et al. **I soliti ignoti (Le madame)**. Sceneggiatura di Age & Scarpelli, Suso Cecchi d'Amico, Mario Monicelli. Mantova: Provincia di Mantova Casa del Mantegna, 1986, p. 9-13.
- CIVITA, Alfredo. **Teoria del comico**. Milão: Unicopli, 1984.
- COMAND, Mariapia. **Commedia all'italiana**. Milão: Il Castoro, 2010.
- _____. Lo specchio del passato, lo spettro del presente: i generi 'autoctoni'. In: _____. MENARINI, Roy. **Il cinema europeo**. Roma-Bari: Editori Laterza, 2006, p. 82-99.
- COSULICH, Callisto. Storia di un mattatore. **Cinecittà News**. Luce Cinecittà: 4/6/2004. Disponível em: <www.italica.rai.it/cinema/> Acesso em: 15 set. 2017.
- COSTA, Antonio. **Saper vedere il cinema**. 13ª ed. Milão: Strumenti Bompiani: 2001.
- CUSIN, Fabio. **Antistoria d'Italia**. 4ª ed. Milão: Mondadori, 1972
- D'AMICO, Masolino. **La commedia all'italiana**. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975. Milão: Il Saggiatore, 2008.
- DE FELICE, Renzo. **Fascismo**. Florença: Casa Editrice Le Lettere, 2011.
- DE GAETANO, Roberto. **Il corpo e la maschera: il grottesco nel cinema italiano**. Roma: Bulzoni, 1999.
- DE PASCALIS, Ilaria A. **Commedia nell'Italia contemporanea**. Milão: Il Castoro, 2012.
- DE SANCTIS, Francesco. **Saggi sul realismo**. Milão: Mursia, 1990.
- DI GIAMMATTEO, Fernaldo. **Dizionario del cinema**. Roma: Tascabili Economici Newton, 1995.
- ECO, Umberto. A inovação no seriado. In: _____. **Sobre espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 120-139.
- FABRIS, Mariarosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1996.
- _____. O riso farto da alegria? In: FONSECA, Raphael (Org.) **Commedia all'italiana**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2011, p. 84-106.
- FERRONE, Siro. **Attori Mercanti Corsari**. La commedia dell'Arte in Europa tra cinque e seicento. Torino: Einaudi, 1993.

FERRONI, Giulio. **Profilo storico della letteratura italiana**. Vol. I. Milão: Einaudi Scuola, 1992.

_____. **Profilo storico della letteratura italiana**. Vol. II. Milão: Einaudi Scuola, 1992.

FIKER, Raul. **Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento**. Araraquara: Unesp FCL-Unesp, 2000.

GIACOVELLI, Enrico. **Breve storia del cinema comico in Italia**. Torino: Lindau, 2002.

_____. **La commedia all'italiana**. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film. Roma: Gremese Editore, 1995.

_____. Os anos de ouro da *commedia all'italiana*. In: FONSECA, Raphael (Org.) **Commedia all'italiana**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2011, p. 16-70.

GILI, Jean-Antoine. **Arrivano i mostri**. I volti della commedia italiana. Bolonha: Cappelli, 1980.

GINSBORG, Paul. **Storia d'Italia da dopoguerra a oggi**. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.

GRAMSCI, Antonio. **Il risorgimento e l'unità d'Italia**. Roma: Donzelli editore, 2010.

_____. **La questione meridionale**. 3ª ed. Roma: Editori Riuniti, 1974.

_____. **Literatura e vida nacional**. 2ª ed. Tradução e seleção de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1978.

GRIGNAFFINI, Giovanna. Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita. In: BRUNETTA, Gian Piero (Org.). **Identità italiana e identità europea nel cinema italiano**. Dal 1945 al miracolo economico. Torino: Edizione della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996, p. 357-387.

GUARESCHI, Giovannino. **Don Camillo**. Mondo piccolo. Milão: Rizzoli, 2001.

GULÌ, Roberto. La censura cinematografica in epoca fascista. **Cinecensura** - 100 anni di revisione cinematografica in Italia. Mostra virtuale permanente promossa dalla Direzione Generale per il Cinema del MiBACT in collaborazione con la Fondazione CSC - Cineteca Nazionale. Roma: 2014. Disponível em: http://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/04/La-censura-cinematografica-in-epoca-fascista_Gul%C3%AC.pdf, consultado em 11/06/2018.

GUNDLE, Stephen. **Figure del desiderio**. Storia della bellezza femminile italiana. Roma-Bari: Editori Laterza, 2009.

- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9ª ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2004.
- _____. La questione multiculturale. In: HALL, Stuart. **Il soggetto e la differenza**. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali. Organização e tradução Miguel Mellino. Roma: Meltemi, 2006, p. 279-327.
- HOFSTEDE, Geert. **Culture's Consequences: Comparing Values, Behaviors, Institutions and Organizations Across Nations**. 2ª ed. Thousand Oaks: Sage, 2001.
- LA POLLA, Franco. **Introduzione al cinema di Hollywood**. Varese: Mondadore Università, 2006.
- LANCIA, Enrico; MASI, Stefano. **I film di Roberto Rossellini**. Roma: Gremese, 1987.
- LANUZZA, Stefano. **Storia della lingua italiana**. Roma: Tascabili Economici Newton, 1994.
- LIZZANI, Carlo. **Il cinema italiano**. Dalle origini agli anni ottanta. 2ª ed. Roma: Editori Riuniti, 1982.
- MAFFIA, Enza. **La Tempesta**: l'addio di Eduardo al palcoscenico della vita. 2006. 111 f. Dissertação de Mestrado em Língua e Literatura Italiana. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- MANZOLI, Giacomo. **Cinema e letteratura**. Roma: Carocci, 2003.
- MAZZARA, Bruno M. **Stereotipi e pregiudizi**. Bolonha: Il Mulino, 1997.
- MENARINI, Roy. La linea realista: il cinema europeo e la sfida del reale. In: COMAND, Mariapia; _____. **Il cinema europeo**. Roma-Bari: Editori Laterza, 2006, p. 24-42.
- _____. Verso un modello ideale: i generi d'imitazione. In: COMAND, Mariapia; _____. **Il cinema europeo**. Roma-Bari: Editori Laterza, 2006, p. 100-115.
- MELANCO, Mirco. Il motivo del viaggio nel cinema italiano (1945-1965). In: BRUNETTA, Gian Piero (Org.). **Identità italiana e identità europea nel cinema italiano**. Dal 1945 al miracolo economico. Torino: Edizione della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996, p. 217 - 308.
- MEREGHETTI, Paolo (Org.). **Il Mereghetti**. Il dizionario dei film 2006. Milão: Baldini Castoldi Dalai, 2005.
- MEYER, Marlyse. **Pirineus, caícaras...**: deambulações literárias. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967.
- MINUZ, Andrea; VACIRCA, Silvia. Attori e attrici nella commedia all'italiana: corpo, gesto, immagine della nazione. In: SPAGNOLETTI, G.; SPERA, A., **Risate all'italiana**. Il cinema di commedia dal secondo dopoguerra ad oggi. Roma: Universitalia, 2015, p.109-134.

- MORAVIA, Alberto. **Os indiferentes**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.
- MORICONI, Sergio. O riso amargo - notas sobre a *commedia all'italiana*. In: FONSECA, Raphael (Org.) **Commedia all'italiana**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2011, p. 156-178.
- NICOLIN, Diego. **Dramaturgo, ator, diretor**. A comédia trágica de Eduardo De Filippo. 2008. 311 f. Tese de doutorado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia** - construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.
- PEREIRA, Rodrigo da Silva. **Western feijoada**: o faroeste no cinema brasileiro. 202 f. Dissertação de mestrado em Comunicação Social. Unesp, Bauru, 2002.
- PESCATORE, Giuseppe. I generi come forme seriali. In: ANTONINI, Anna (Org.), **Il film e i suoi multipli**. Udine: Forum, 2003, p. 53-56.
- PIPER, Rudolf. **Filmusical brasileiro e chanchada**. São Paulo: L. Oren, 1977.
- PIRANDELLO, Luigi. **L'umorismo**. 4ª ed. Milão: Garzanti, 2015.
- POSTAL, Ricardo. A *commedia dell'arte* e seus influxos. **Kalópe**, São Paulo, ano 7, n. 13, p. 90-111, jan./jul., 2011.
- PROCACCI, Giuliano. **Storia degli italiani**. Vol. Primo. 4ª ed. Roma: Editora Laterza, 2006.
- _____. **Storia degli italiani**. Vol. Secondo. 4ª ed. Roma: Editori Laterza, 2006.
- RUFFIN, Valentina. Totò, um napoletano europeu. In: BRUNETTA, Gian Piero (Org.). **Identità italiana e identità europea nel cinema italiano**. Dal 1945 al miracolo economico. Torino: Edizione della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996, p. 337-356.
- SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença**. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- TELES, Angela Aparecida. **Ozualdo Candeias na Boca do Lixo**: A estética da precariedade no cinema paulista. São Paulo: Educ/Fapesp, 2012.
- VERDONE, Mario. **Storia del cinema italiano**. Milão: Tascabili Economici Newton, 1995.
- VERGA, Giovanni. **I Malavoglia**. 17ª ed. Milão: Feltrinelli, 2014.
- VIEIRA, Marcílio de Souza. A poética do texto teatral na *commedia dell'arte*. **ILINX - Revista do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais**, vol. 1, ano 1, p. 74-84, 2012.
- VILLA, Federica. Il neorealismo e l'avvento del cinema moderno in Italia. In: BERTETTO, Paolo (Org.). **Introduzione alla storia del cinema**. Autori, film, correnti. Torino: UTET, 2002, p.157-176.

WINKELMAN, Michael. Cultural shock and adaptation. **Journal of Counseling and Development**: JCD; Nov.-Dez. 1994; Vol. 73, n. 2; p. 121-126, 1994. Disponível em: <<https://doi.org/10.1002/j.1556-6676.1994.tb01723.x>> Acesso em: 10 mai. 2017.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. 2^a ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZINGARELLI, Nicola (Org.). **Lo Zingarelli minore**. Vocabolario della lingua italiana. Milano: Zanichelli, 2005.

Webgrafia

- <http://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/04/La-censura-cinematografica-in-epoca-fascista_Gul%C3%AC.pdf> Acesso em 11 jun. 2018.
- <<http://cinemacomicoitaliano.blogspot.com.br/2015/01/i-soliti-ignoti-parte-seconda-mario.html?m=1>> Acesso em: 30 abr. 2018.
- <<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=37114>> Acesso em: 10 jun. 2018.
- <http://www.cinetecadibologna.it/files/stampa/marzo_2014/Pressbook_Roma_citta_aperta.pdf> Acesso em 08 jun. 2018.
- <<http://www.sportfair.it/2015/11/luomo-chiamato-ippodromo-carlo-pisacane-detto-capannelle/319462/>> Acesso em 25 mai. 2018.
- <<http://www.valor.com.br/cultura/2798100/boca-do-lixo-e-inspiracao-para-trilogia>> Acesso em: 23 mai. 2018.
- <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,mostra-resgata-o-cinema-da-boca-do-lixo,20040608p3640>> Acesso em: 23 mai. 2018.

Sites para pesquisa das filmografia e apêndice:

- <<http://50anosdefilmes.com.br/>> Acesso em 10 jun. 2018.
- <<http://cinematequefilmes.blogspot.com>> Acesso em 10 jun. 2018.
- <<http://www.adorocinema.com>> Acesso em 10 jun. 2018.
- <<http://www.artescalza.com/fantarealismo/>> Acesso em 23 mai. 2017.
- <<http://www.boxofficemojo.com>> Acesso em 10 jun. 2018.
- <<http://www.cinematografo.it>> Acesso em 10 jun. 2018.
- <<http://www.cineplayers.com>> Acesso em 10 jun. 2018.
- <<http://www.imdb.com>> Acesso em 10 jun. 2018.
- <<https://cineforumccb.wordpress.com/>> Acesso em 10 jun. 2018.
- <<https://filmow.com/>> Acesso em 10 jun. 2018.
- <<https://it.wikipedia.org/>> Acesso em 10 jun. 2018.
- <<https://www.comingsoon.it/>> Acesso em 10 jun. 2018.

Filmografia

- A AVENTURA / L'avventura. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Cino del Duca. Itália/França: Produzioni Cinematografiche Europee (P.C.E.), Societé Cinématographique Lyre, 1960, 143 min, b/p.
- A BELA moleira / La bella mugnaia. Direção: Mario Camerini. Produção: Carlo Ponti e Dino De Laurentiis. Itália: Lux Film, 1955, 91 min, color.
- A GAROTA com a pistola / La ragazza con la pistola. Direção: Mario Monicelli. Produção: Gianni Hecht Lucari. Itália: Documento Film, 1968, 102 min, color.
- A GRANDE guerra / La grande guerra. Direção: Mario Monicelli. Produção: Dino De Laurentiis. Itália/ França: Dino De Laurentiis Cinematografica, Gray-Film , 1959, 129 min, p&b.
- A INVESTIGAÇÃO / L'inchiesta. Direção: Damiano Damiani. Produção: Silvio e Anna Maria Clementelli e Fulvio Lucisano. Itália: Clesi Cinematografica e Italian International Film, Sacis, Rai, 1986, 105 min, color.
- A NOITE / La notte. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Emanuele Cassuto. Itália/França: Nepi Film, Sofitedip, Silver Film, 1961, 122 min, p&b.
- A PROVOCAÇÃO / La sfida. Direção: Francesco Rosi. Produção: Franco Cristaldi. Itália: Vides Cinematografica, Lux Film, Cinecittà, Suevia Films S.A., 1958, 95 min, p&b.
- A TERRA treme / La terra trema. Direção: Luchino Visconti. Produção: Salvo D'Angelo. Itália: Universal, 1948, 157 min, p&b.
- ALEMANHA, ano zero / Germania, anno zero. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Roberto Rossellini, Salvo D'Angelo. Itália/Alemanha/França: Tevere Film, Salvo D'Angelo Produzione, 1948, 75 min, p&b.
- ALTA incompetência / Crackers. Direção: Louis Malle. Produção: Robert Cortes e Edward Lewis. EUA: Universal, 1984, 92 min, color.
- AQUELE que sabe viver / Il sorpasso. Direção: Dino Risi. Produção: Mario Cecchi Gori. Itália: Fair Film, Incei Film, Sancio Film, 1962, 108 min, p&b.
- BELA e canalha / Peccato che sia una canaglia. Direção: Alessandro Blasetti. Produção: Gianni Hecht Lucari. Itália: Documento Film, 1954, 95 min, p&b.
- BRANCALEONE nas cruzadas / Brancalone alle crociate. Direção: Mario Monicelli. Produção: Mario Cecchi Gori. Itália/ Algéria: Fair Film, O.N.C.I.C. Algier, 1970, 117 min, color.

- CASANOVA '70. Direção: Mario Monicelli. Produção: Carlo Ponti. Itália/ França: Euro International Films, Compagnia Cinematografica Champion, Les Films Concordia, 1964, 107 min, color.
- CHE fine ha fatto Totò Baby? Direção: Ottavio Alessi. Produção: Alberto Pugliese, Luciano Ercoli. Itália: P.C.M. Cinematografica, 1962, 110 min, p&b.
- CIÚME à italiana / Dramma della gelosia, tutti i particolari in cronaca. Direção: Ettore Scola. Produção: Pio Angeletti e Adriano De Micheli. Itália/ Espanha: Dean Film, Juppiter Generale Cinematografica, Midega Film, 1970, 107 min, color.
- CONFUSÕES à italiana / Miseria e Nobiltà. Produção: Mario Mattoli. Produção: Carlo Ponti, Dino De Laurentis. Itália: Excelsa Film, 1954, 95 min, color.
- DESERTO vermelho / Il deserto rosso. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Tonino Cervi, Angelo Rizzoli. Itália/França: Film Duemila, Francoriz Production, 1964, 120 min, color.
- DIVÓRCIO à italiana / Divorzio all'italiana. Direção: Pietri Germi. Produção: Franco Cristaldi. Itália: La Vides Cinematografica, Lux Film, Galatea, 1961, 120 min, p&b.
- DOIS vinténs de esperança / Due soldi di speranza. Direção: Renato Castellani. Produção: Sandro Ghenzi, Antonio Roi. Itália: Universalcine, 1951, 95 min, p&b.
- DOMINGO de agosto / Una domenica d'agosto. Direção: Luciano Emmer. Produção: Sergio Amidei. Itália: Colonna Film, 1950, 87 min, p&b.
- DON Camillo e i giovani d'oggi. Direção: Mario Camerini. Produção: Luigi Rovere. Itália: Rizzoli Film, Francoriz Prod., 1972, 111 min, color.
- DON Camillo e l'onorevole Peppone. Direção: Carmine Gallone. Produção: Angelo Rizzoli. Itália: Rizzoli Film, 1955, 100 min, p&b.
- DON Camillo monsignore... ma non troppo. Direção: Carmine Gallone. Produção: Angelo Rizzoli. Itália: Cineriz, 1961, 117 min, p&b.
- É primavera / È primavera. Direção: Renato Castellani. Produção: Sandro Ghenzi. Itália: Universalcine, 1949, 102 min, p&b.
- FEBBRE di vivere. Direção: Claudio Gora. Produção: Aldo Paccito. Itália: Pac Film, 1953, 91 min, p&b.
- GOLPE dos Eternos Desconhecidos / L'audace colpo dei soliti ignoti. Direção: Nanni Loy. Produção: Franco Cristaldi. Itália/ França: Vides Cinematografica, Titanus, 1959, 105 min, p&b.
- GUARDAS e ladrões / Guardie e ladri. Direção: Mario Monicelli e Stefano Vanzina. Produção: Carlo Ponti e Dino De Laurentiis. Itália: La Golden Film, 1951, 109 min, p&b.

- I BASILISCHI. Direção: Lina Wertmüller. Produção: Lionello Santi. Itália: Galatea, 22 Dicembre Cinematografica, 1963, 85 min, p&b.
- IL BOOM. Direção: Vittorio De Sica. Produção: Dino De Laurentiis. Itália: De Laurentiis, 1963, 94 min, p&b.
- IL COMPAGNO Don Camillo. Direção: Luigi Comencini. Produção: Giuseppe Amato. Itália: Rizzoli Film, Francoriz, Omnia, 1965, 109 min, p&b.
- IL MARITO. Direção: Nanni Loy e Gianni Puccini. Produção: Felice Zappulla. Itália/Espanha: La Fortunia Film, Chamartin Film, 1958, 88 min, p&b.
- IL PIÙ comico spettacolo del mondo. Direção: Mario Mattoli. Produção: Alfredo De Laurentiis, Itália: Antonio Altoviti, Rosa Film, 1953, 70 min, color.
- IL SEDUTTORE. Direção: Franco Rossi. Produção: Franco Cristaldi. Itália: Vides Cinematografica, 1954, 85 min, p&b.
- IN nome del popolo italiano. Direção: Dino Risi. Produção: Edmondo Amati. Itália: International Apollo Films, 1971, 103 min, color.
- LADRÕES de bicicleta / Ladri di biciclette. Direção: Vittorio De Sica. Produção: Vittorio De Sica. Itália: Produzioni De Sica, 1948, 92 min, p&b.
- LE RAGAZZE di piazza Spagna. Direção: Luciano Emmer. Produção: Rudy Solmson. Itália: Astoria Film, 1952, 97 min, p&b.
- MEUS caros amigos / Amici miei. Direção: Mario Monicelli. Produção: Carlo Nebbiolo. Itália: Rizzoli Film SPA, R.P.A. Cinematografica, 1975, 140 min, color.
- MEUS Caros Amigos 2- Quinteto Irreverente / AMICI miei - Atto II. Direção: Mario Monicelli. Produção: Luigi e Aurelio De Laurentiis. Itália: Filmmauro, 1982, 130 min, color.
- MIMI, o metalúrgico / Mimì, metallurgico ferito nell'onore. Direção: Lina Wertmüller. Produção: Daniele Senatore e Romano Cardarelli. Itália: Euro International Film, 1972, 121 min, color.
- NÁPOLES milionária / Napoli milionária. Direção: Eduardo De Filippo. Produção: Dino De Laurentiis. Itália: Teatri della Farnesina, Eduardo De Filippo 1950, 102 min, p&b.
- NÓS que nos amávamos tanto / C'eravamo tanto amati. Direção: Ettore Scola. Produção: Pio Angeletti, Adriano De Micheli. Itália: Dean Film, Delta Film, Deantir, 1974, 125 min, color.
- O ECLIPSE / L'eclisse. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Robert Hakim, Raymond Hakim. Itália/França: Cineriz, Inteuropa Film, Paris Film Production, 1962, 125 min, p&b.

- O INCRÍVEL exército de Brancaleone / L'armata Brancaleone. Direção: Mario Monicelli. Produção: Mario Cecchi Gori. Itália/ França/ Espanha: Fair Film, Les Films Marceau, Vertice Film, 1966, 120 min, color.
- O PEQUENO mundo de Don Camilo / Don Camillo. Direção: Julien Duvivier. Produção: Giuseppe Amato. Itália/ França: Rizzoli-Amato, Francinex, 1952, 109 min, p&b.
- O REGRESSO de Don Camillo / Il ritorno di Don Camillo. Direção: Julien Duvivier. Produção: Giuseppe Amato. Itália/ França: Rizzoli Film, Francinex, 1953, 90 min, p&b.
- O TERRAÇO / La terrazza. Direção: Ettore Scola. Produção: Pio Angeletti e Adriano De Micheli. Itália/ França: Dean Intern, Les Film Marceau Cocinor, 1980, 155 min, color.
- OBSESSÃO / Ossessione. Direção: Luchino Visconti. Produção: Libero Solaroli Itália: Industrie Cinematografiche Italiane, 1943, 135 min, p&b.
- OS AMANTES de Florença / Cronache di poveri amanti. Direção: Carlo Lizzani. Produção: Alberto Puccini. Itália: Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici, 1954, 109 min, p&b.
- OS BOAS vidas / I vitelloni. Direção: Federico Fellini. Produção: Lorenzo Pegoraro. Itália/França: Peg Film, Cité Film, 1953, 104 min, p&b.
- OS COMPANHEIROS / I compagni. Direção: Mario Monicelli. Produção: Franco Cristaldi. Itália/França/Iugoslávia: La Lux Film, Vides Cinematografica, Méditerranée Cinéma Production, Avala Film, 1963, 128 min, p&b.
- OS ETERNOS desconhecidos / I soliti ignoti. Direção: Mario Monicelli. Produção: Franco Cristaldi. Itália: Vides Cinematografica, Lux Film, Cinecittà, 1958, 111 min, p&b.
- OS MONSTROS / I mostri. Direção: Dino Risi. Produção: Mario Cecchi Gori. Itália/França: Fair Film, Incei Film, Montflour Film, Dicifrance, 1963, 128 min, b/p.
- OS NOVOS monstros / I nuovi mostri. Direção: Mario Monicelli, Dino Risi e Ettore Scola. Produção: Pio Angeletti e Adriano De Micheli. Itália: Dean Film, 1977, 115 min, color.
- PAISÀ. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Roberto Rossellini. Itália: O.F.I., Rod E. Geiger, 1946, 125 min, p&b.
- PÃO, amor e ... / Pane, amore e ... Direção: Dino Risi. Produção: Marcello Girosi. Itália/ França: Titanus, Société Generale de Cinematographie, 1955, 100 min, color.
- PÃO, amor e Andalusia / Pane, amore e Andalusia. Direção: Javier Setó. Produção: Vittorio De Sica, Benito Perojo. Itália/ Espanha: Trevi, De Sica, La Perojo Producciones, Titanus, 1958, 88 min, color.
- PÃO, amor e ciúme / Pane, amore e gelosia. Direção: Luigi Comencini. Produção: Marcello Girosi. Itália: Titanus, 1954, 97 min, p&b.

- PÃO, amor e fantasia / Pane, amore e fantasia. Direção: Luigi Comencini. Produção: Marcello Girosi. Itália: Titanus, 1953, 92 min, p&b.
- PARIS é sempre Paris / Parigi è sempre Parigi. Direção: Luciano Emmer. Produção: Giuseppe Amato. Itália/ França: Fortezza Films, Omnium International, 1951, 89 min, p&b.
- PASQUALINO Sete Belezas / Pasqualino Settebellezze. Direção: Lina Wertmüller. Produção: Arrigo Colombo. Itália: Medusa Produzione, 1975, 93 min, color.
- POBRES milionários / Poveri milionari. Direção: Dino Risi. Produção: Silvio Clementelli. Itália: Titanus, 1959, 95 min, p&b.
- POBRES, mas belas / Poveri ma belli. Direção: Dino Risi. Produção: Silvio Clementelli. Itália: Titanus, 1956, 99 min, p&b.
- POBRES, porém formosas / Belle ma povere. Direção: Dino Risi. Produção: Silvio Clementelli. Itália: Titanus, 1957, 101 min, p&b.
- POR um punhado de dólares / Per un pugno di dollari. Direção: Sergio Leone. Produção: Arrigo Colombo e Giorgio Papi. Itália/ Espanha/ Alemanha Oriental: Jolly Film, Ocean Production, Constantin Film Produktion, 1964, 95 min, color.
- POR uns dólares a mais / Per qualche dollaro in più. Direção: Sergio Leone. Produção: Alberto Grimaldi. Itália/ Espanha/ Alemanha Oriental: Produzioni Europee Associate, Arturo Gonzales Producciones Cinematográficas S.A., Constantin Film, 1965, 130 min, color.
- REGRESSO ao lar / Tutti a casa. Direção: Luigi Comencini. Produção: Dino De Laurentiis. Itália/ França: Dino De Laurentiis Cinematografica, Orsay Film, 1960, 120 min, p&b.
- RIFI / Du rififi chez les hommes. Direção: Jules Dassin. Produção: Henri Bérard, Pierre Cabaud, René Bezard. França: Indusfilms, Primafilm, S.N.Pathé Cinéma, 1955, 122 min, p&b.
- ROCCO e seus irmãos / Rocco e i suoi fratelli. Direção: Luchino Visconti. Produção: Goffredo Lombardo. Itália/ França: Titanus, Les Films Marceau, 1960, 180 min, color.
- ROMA, cidade aberta / Roma città aperta. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Ferruccio De Martino. Itália: Excelsa Film, Minerva Film, 1945, 98 min, p&b.
- ROMANZO popolare. Direção: Mario Monicelli. Produção: Edmondo Amati. Itália/ França: Capitolina Produzioni Cinematografiche, Les Films Galaxie, 1974, 110 min, color.
- SEDUZIDA e abandonada / Sedotta e abbandonata. Direção: Pietro Germi. Produção: Franco Cristaldi. Itália/ França: Vides Cinematografica, Ultra Film, Lux Film, Compagnie Cinématographique de France, 1964, 118 min, p&b.
- SEMEANDO a ilusão / Lo scopone scientifico. Direção: Luigi Comencini. Produção: Dino De Laurentiis. Itália: Dino De Laurentiis Intermaco, 1972, 116 min, color.

- SIGNORE & Signori. Direção: Pietro Germi. Produção: Robert Haggiag e Pietro Germi. Itália/ França: Dear Film, R.P.A., Les Films du Siecle, 1965, 108 min, p&b.
- TOMARA que seja mulher / Speriamo che sia femmina. Direção: Mario Monicelli. Produção: Giovanni Di Clemente. França/Itália: Clemi Cinematografica, Les Producteurs Associes, 1986, 120 min, color.
- TOTÒ d'Arabia. Direção: José Antonio De La Loma. Produção: Alberto Pugliese, Luciano Ercoli. Itália/Espanha: PCM, PCB , 1965, 90 min, color.
- TOTÓ procura casa / Totò cerca casa. Direção: Mario Monicelli e Steno. Itália: A.T.A., Forum Film, 1949, 90 min, p&b.
- TOTÒ sceicco. Direção: Mario Mattoli. Produção: Giulio Manenti. Itália: Manenti Film, 1950, 90 min, p&b.
- TOTÒ, Pepino e la dolce vita. Direção: Sergio Corbucci. Produção: Mario Mariani, Gianni Buffardi. Itália: MB Film, 1961, 89 min, p&b.
- TRÊS homens em conflito / Il buono, il brutto, il cattivo. Direção: Sergio Leone. Produção: Alberto Grimaldi. Itália/Espanha: Produzioni Europee Associati, Arturo González Producciones Cinematográficas, Constantin Film, United Artists, 1966, 182 min, color.
- TUDO por um segredo / Welcome to Collinwood. Direção: Joe Russo e Anthony Russo. Produção: Casey LaScala, Hunt Lowry, Steven Soderbergh. EUA/Alemanha: Gaylord Films, H5B5 Media AG, Pandora Cinema, Section Eight, Warner Bros., 2002, 86 min, color.
- UM AMERICANO em Roma / Un americano a Roma. Direção: Stefano Vanzina. Produção: Carlo Ponti, Dino De Laurentiis. Itália: Excelsa Film, Ponti - De Laurentiis Cinematografica, 1954, 94 min, p&b.
- UM ROSTO na noite / Le notti bianche. Direção: Luchino Visconti. Produção: Franco Cristaldi. Itália/ França: Vides Cinematografica, Cinematografica Associati, Rank Film, 1957, 107 min, p&b.
- UMA DUPLA irreverente / I soliti ignoti vent'anni dopo. Direção: Amanzio Todini. Produção: Carlo Cucchi, Silvia D'Amico Bendico. Itália: Excelsior Film, 1985, 99 min, color.
- VÍTIMAS da tormenta / Sciuscià. Direção: Vittorio De Sica. Produção: Paolo William Tamburella. Itália: Società Cooperativa Alfa Cinematografica, 1946, 95 min, p&b.
- VIVER em paz / Vivere in pace. Direção: Luigi Zampa. Produção: Carlo Ponti. Itália: Lux Film, 1947, 89 min, p&b.

Apêndice

A aventura / L'avventura: Anna, filha de um embaixador, Anna se encontra-se em Roma com seu noivo, Sandro, arquiteto mundano boêmio e volúvel. Encontra também sua amiga Claudia. e Os três partem para um cruzeiro às pelas Ilhas Eólias, com dois outros casais, ociosos e superficiais. Numa escala, Anna e Sandro discutem violentamente e Anna desaparece. As buscas na ilha deserta, tornadas difíceis e dificultadas por uma tempestade, não dão em nada resultado. Sandro e Claudia decidem continuar as buscas no continente, seguindo uma pista dada pela polícia. Pouco a pouco, eles se sentem atraídos um pelo outro.

A bela moleira / La bella mugnaia: final do século 17, em uma Nápoles sob jugo espanhol, todos os cidadãos da cidade são obrigados a pagar imposto até sobre a chuva, mesmo que ela não caia. A exceção é o moleiro Luca, casado com Carmela, a mulher mais bonita e desejada da região, que por isso é favorecido pelo poderoso governador Teofilo, que tem a esperança de conseguir seduzir a mulher do moleiro.

A garota com a pistola / La ragazza con la pistola: Assunta é uma jovem siciliana. Um dia, ela sucumbe ao charme de um homem conquistador, e perde a virgindade com ele. No dia seguinte, o rapaz a abandona e parte para a Inglaterra. Furiosa, Assunta pega uma arma e vai sair em busca do rapaz, para forçá-lo a se casar com ela, e assim manter assim a sua honra.

A grande guerra / La grande guerra: as peripécias e desventuras de uma dupla de soldados nada heróicos/heroicos, Oreste Jacovacci (romano) e Giovanni Busacca (milanês), que a princípio se detestam. Na realidade, Busacca detesta Jacovacci, porque o subornou na fila do alistamento para se livrar de ter que servir o exército, mas o outro ficou com o dinheiro e não fez nada para livrá-lo das agruras da guerra. Os dois Mas acabarão se tornando amigos e, companheiros, ao longo da narrativa.

A investigação / L'inchiesta: três anos após a morte de Cristo, o Imperador Tiberius fica, obcecado com a idéia/apela ideia de encontrar seu corpo. Por esse motivo,, manda uma delegação a Roma, liderada por Taurus, o qual se envolve com a esposa de Pilatos e, , através dela, obtemobtém importantes informações.

A noite / La notte: após dez anos de casamento, Lúdia e Giovani são convidados para passar uma noite em uma festa de amigos burgueses. Durante a festa, o vazio e o desgastoe emocional existente entre o casal é intensificado por momentos de angústia e luxúria, numa busca involuntária de respostas para a crise de seu relacionamento.

A provocação / La sfida: o ambicioso contrabandista de cigarros Vito Polara quer mais poder e mais lucros. Portanto, Eele deixa o contrabando de cigarros para controlar a distribuição de frutas e legumes da região, que parece ser mais rentável. Assim, Polara começa a desafiar a máfia napolitana.

A terra treme / La terra trema: logo após a Segunda Guerra Mundial, um jovem pescador, junto com a sua família, se revolta contra a exploração que sofre dos seus superiores no porto de Catania, na Sicília. Eles então hipotecam a casa e fundam seu próprio comércio para tentar escapar dos patrões. Só que sem conseguir ajuda de ninguém, eles o grupo vaivão se deparar com muitas dificuldades, e descobrir que a realidade desse modo é ainda mais dura.

Alemanha, ano zero / Germania, anno zero: Edmund, um garoto de 12 anos, tenta ajudar a família e sai em busca de dinheiro pelas ruas de Berlim, cidade devastada pelos bombardeios e ocupada pelas tropas aliadas, trocando objetos de valor.

Aquele que sabe viver / Il sorpasso: Bruno, um boêmio, convida Roberto, estudante tímido, para fazer uma viagem de automóvel. Roberto conhece a filha e a ex-mulher de Bruno, e a amizade com eles o transforma.

Bela e canalha / Peccato che sia una canaglia: Paolo trabalha para uma cooperativa de taxistas, que lhe confiou um carro novo. Um dia, ele leva dois jovens e uma linda moça, Lina, para a praia. Lina convence Paolo ae entrar também ndo mar, enquanto os amigos tentam roubar o carro. O alarme do carro toca e Paolo tenta pegar os ladrões, mas só consegue só apanhar Lina, que consegue escarpar quando chegam em Roma. Depois disso, as coisas se complicarão.

Brancaleone nas cruzadas/Brancaleone alle crociate: o aventureiro Brancaleone e seu exército de trapalhões partem para outro desafio, a conquista do sepulcro sagrado. No entanto,

porém todo seu exército é massacrado em um combate. Depois, unem-se a ele um anão, uma bruxa maluca, um masoquista.

Casanova '70: o major Andrea Rossi-Colombotti é um homem que sofre de uma disfunção sexual que só lhe permite ficar excitado em situações em que onde sua vida esteja em perigo. Ao fazer uma viagem para tentar resolver seu problema, ele conhece a jovem Gigliola, por quem se apaixona. A partir daí, o homem se envolve em uma série de situações embaraçosas, que culmina em Andrea tendo que se livrar de uma acusação de assassinato.

Che fine ha fatto Totò Baby?: dois irmãos, Totó e Piero, são ladrões. Roubam malas na estação de trem e acabam por roubar uma que contém um cadáver. Ao tentar se livrar da mala, acabam trocando por outra de duas alemãs. Assim, vão até a casa aonde as mulheres estão hospedadas para desfazer o equívoco. Lá são chantageados pelo proprietário da casa que, em troca do silêncio, pede que eles assassinem a sua mulher. Totó executar o trabalho, mas depois pede para ficar na casa até que seu irmão, que sofreu um acidente, se restabeleça. Ele acaba encontrando uma planta de maconha na horta e, não sabendo de que coisa se tratasse, come-a em grande quantidade como se fosse salada. Depois disso, enlouquece e começa a matar todo mundo.

Ciúme à italiana / Dramma della gelosia, tutti i particolari in cronaca: em uma festa do Partido Comunista, Oreste, um homem de meia-idade, conhece a sedutora florista Adelaide e logo se apaixona. O caso desperta a ira de Antonia, a ciumenta esposa de Oreste, que agride a moça. Quando Adelaide conhece o jovem Nello numa passeata e os dois começam a namorar, é a vez de Oreste desenvolver um violento ciúme. Disposto a conquistar a moça, ele faz de tudo para separar o casal, apelando até para o feitiço de ciganos. Só que nada parece ser suficiente para separá-los.

Confusões à italiana / Miseria e Nobiltà: duas famílias napolitanas dividem o mesmo apartamento, um local miserável e insalubre cujo aluguel não é pago há vários meses. Eles não comem há três dias e, para conseguirem uma boa refeição, decidem ajudar um marquês apaixonado que precisa da ajuda deles para conseguir realizar seu plano.

Confusões à italiana / Signore & Signori: os costumes e a vida da região do Vêneto, na Itália da década de 60, representados por três histórias distintas. A primeira envolve um homem que

confidencia um segredo ao seu médico, que prontamente repassa a informação para alguns amigos que não conseguem ficar de boca fechada; a segunda explora a vida de um bancário que acaba de perder a mulher e a amante; e a terceira é a história de um grupo de rapazes que se aproveita da ingenuidade de uma moça, cujo pai fará de tudo para colocá-los na cadeia.

Deserto vermelho / Il deserto rosso: Giuliana é uma atormentada dona de casa. Casada com o engenheiro industrial Ugo, vive como o marido e o filho nas proximidades da fábrica e sente-se mal sem saber o porquê. Enquanto Ugo ignora seu frágil estado psicológico, Giuliana tenta abrir uma loja e acaba por envolver-se com Corrado, um engenheiro britânico que parece disposto a escutá-la.

Divórcio à italiana / Divorzio all'italiana: o barão Fefé Cefalu, entediado com a vida e a mulher, Rosalia, apaixona-se pela sua prima Ângela. Como não podia se divorciar, ele decide matar a esposa simulando uma situação de adultério, para ser condenado a uma pena menor por crime de honra.

Dois vinténs de esperança / Due soldi di speranza: numa província de Nápoles, um homem retorna para casa depois de atuar como militar na guerra. Para lidar com a nova realidade ele começa a aprender a arte de sobreviver e sustentar sua mãe e irmãs. Quando a filha do fabricante de fogos de artifício da cidade lhe oferece um emprego, a princípio o rapaz não aceita, mas aos poucos ele passa a desenvolver sentimentos diferentes pela moça insistente.

Domingo de agosto / Una domenica d'agosto: narra várias histórias paralelas de pessoas de diferentes idades e classes sociais que, em um no domingo, dia 7 de agosto, partem de Roma em direção à praia de Ostia.

Don Camillo e i giovani d'oggi: o pároco Don Camilo e o prefeito comunista Peppone Don Camillo e Peppone continuam com voltas nos seus confrontos habituais, desta vez, com o amor contrariado entre dois jovens.

Don Camillo e o deputado Peppone / Don Camillo e l'onorevole Peppone: Peppone apresenta-se como candidato a deputado. Para ser eleito isso, precisa da ajuda de Don Camilo para ser eleito.

Don Camillo monsignore... ma non troppo: Don Camillo e Peppone foram viver em Roma: um é senador, o outro monsenhor. Mas, devido a problemas na cidadezinha deles, são obrigados a voltar para resolvê-los.

È primavera / È primavera: Beppe, um órfão florentino que trabalha como ajudante de padeiro, é transferido para Catânia pelo serviço militar. Lá fica amigo de Cavalluccio. Este também é transferido e Beppe acaba consolando sua noiva Maria Antonia, com a qual se casa. Mas Beppe é transferido novamente para Milão e acaba casando-se pela segunda vez com Lucia. Mas Maria Antonia descobre tudo e tenta matar Lucia.

Febbre di vivere: Massimo é um mentiroso, golpista, sedutor de meninas menor de idade e traidor. Ele mandou foi responsável pela prisão de seu amigo Daniele para a prisão por pouco dinheiro. Depois de enganar Lucia, Massimo engravida Elena e acaba tendo que pedir para seu comparsa Sandro ajudá-lo. Durante uma briga, Sandro acaba morrendo e Massimo encena sua morte como se fosse um suicídio.

Golpe dos Eternos Desconhecidos / L'audace colpo dei soliti ignoti: Peppe resolve unir a mesma turma que tentou um golpe fracassado três anos antes, mas desta vez, os alvos são as lojas de apostas de Milão.

Guardas e ladrões/Guardie e ladri: para não ser expulso da polícia, o sargento da polícia Bottoni, perto da aposentadoria que está prestes a se aposentar, deve prender, no máximo dentro de no máximo 3 meses, Esposito, um trapaceiro que ele deixou escapar.

I basilischi: Francesco, Sergio e Antonio são três jovens privilegiados que vivem em uma cidadezinha do sul. Um dia a tia de Antonio convida-o para morar em Roma com ela, mas ele desiste e volta à sua cidade, preferindo permanecer para sempre na monotonia e na preguiça.

Il boom: Giovanni é um empreiteiro que está falido, mas que mantém as aparências tanto para a sociedade quanto para a sua mulher Silvia. Para não admitir sua falência e conseguir pagar suas dívidas, aceita vender um olho seu em troca do dinheiro necessário para sanar a sua situação sem revelar a verdade.

Il compagno Don Camillo: o prefeito Peppone está organizando um gemellaggioa geminação de Brescello com Brezyscewski, um cidadesindecidadezinha da Rússia. Apesar de Don Camillo não concordar, o gemellaggio se faráa geminação será realizada. Para se vingar, Don Camillo para se vingar, chantageia Peppone apara que este o coloque colocá-lo, com uma identidade falsasob falsa identidade, na comitiva que ia vai para a Rússia. E, assim, durante a viagem causará algumas confusões.

Il marito: um simples construtor, dominado e humilhado por sua esposa e sogra, planeja se libertar e recuperar o respeito dos outros, tornando-se um empresário.

Il più comico comico spettacolo del mondo: Tottons, palhaço de um grande circo, nunca pode tirar a pintura do seu rosto porque um terrível segredo o obriga a se esconder. É perseguido continuamente por três mulheres ciumentas (uma domadora de elefantes, uma fantasista, uma trapezista) e por um policial.

Il seduttore: Alberto é um romano casado que pensa ser um sedutor. Ele acaba entrando numa confusão e tem que enfrentar sua esposa e as duas mulheres que corteja.

In nome del popolo italiano: Mariano Bonifazi é um juiz. Lorenzo Santenocito é um empresário corrupto e sem escrúpulos. Depois da morte de Silvana, prostituta de alto nível, o juiz pode interrogar Santenocito como indagadoréu. Entre os dois começa um duelo sem trégua, jurídico e ideológico.

Ladrões de bicicleta / Ladri di biciclette: Antonio Ricci consegue um emprego como colocador de cartazes, mas precisa de uma bicicleta. Por isso, penhora objetos de casa para conseguir uma, que é em seguida roubada. Então sai a sua procura acompanhado por seu filho Bruno.

Le ragazze di piazza Spagna: narra a história de três costureiras que trabalham em uma importante casa de moda romana. O objetivo delas é se casar, mas as coisas não sairão como esperam.

Meus caros amigos / Amici miei: Necchi, Perozzi, Melandri e Mascetti vivem em Florença. Eles são amigos desde os seus há muitos anos e passam todos os momentos livres juntos

organizando passeios ou piadas complexas e terríveis para todas as pessoas que encontram. Uma dessas viagens acaba no hospital dirigido pelo militar Doutor Sassaroli. E assim este se junta ao grupo de amigos.

Meus Caros Amigos 2 — Quinteto Irreverente / Amici miei - Atto II: os velhos companheiros estão no cemitério visitando o túmulo do falecido amigo Giorgio. Lello, o Doutor Sassaroli, Rambaldo e Necchi brincam e recordam as grandes façanhas realizadas pelo divertido grupo de amigos.

Mimi, o metalúrgico / Mimì, metallurgico ferito nell'onore: Mimi, um siciliano que se recusa aceitar a pressão da máfia, é transferido para Torino, deixando para trás sua mulher. Trabalha como metalúrgico até que se apaixona por uma mulher lombarda, com a qual tem um filho. Depois de assistir a um crime mafioso, volta para a Sicília levando sua nova família, e descobre que sua mulher siciliana está grávida de um Brigadeiro, que também é casado. Para vingar-se, tem um caso com a mulher do Brigadeiro e a engravida. Quando se confronta com o amante, este é assassinado por um matador mafioso e Mimi acaba sendo culpado e preso. Ao sair da prisão, tem que cuidar de três famílias, as duas suas e a do Brigadeiro.

Nápoles milionária / Napoli milionaria: em Nápoles durante a Segunda Guerra Mundial, Amalia faz o seu melhor para sustentar a família negociando no mercado negro. Amalia prospera enquanto Gennaro, seu marido cumpridor da lei, é dado como morto. No entanto, ele regressa inesperadamente para encontrar a sua esposa infiel, o filho que virou um ladrão de carros, a sua filha grávida de um soldado americano e a sua outra filha gravemente doente.

Noites brancas / Notti bianche: em Livorno, numa noite de inverno, o solitário Mario conhece a ingênua Natalia, que chora à espera de seu grande amor. Nas noites seguintes, Mario apaixona-se por Natalia.

Nós que nos amávamos tanto / C'eravamo tanto amati: narra trinta anos da vida de Nicola, Gianni e Antonio, que ficaram amigos durante a Guerra de Liberação. A vida os distanciou e eles seguiram caminhos diferentes, passando por traições, decepções, recomeços, perdas e arrependimentos.

O eclipse / L'eclisse: após passar a noite discutindo, Vittoria rompe com Riccardo, seu namorado. Ao ir se encontrar com a mãe na Bolsa de Valores, Vittoria conhece Piero, um jovem e elegante corretor da bolsa. Ele é um sedutor e ela resiste no início, mas gradativamente vai se apaixonando.

O incrível exército de Brancaleone / L'armata Brancaleone: na Itália do século 11, o maltrapilho Brancaleone chefia um exército de mortos de fome e parte em direção a terras a que julga ter direito. Percorrendo a Europa medieval em um pangaré, ele se depara com a peste negra, com bruxas e bárbaros.

O pequeno mundo de Don Camillo / Don Camillo: em um pequeno vilarejo italiano onde a terra é dura e a vida difícil, o pároco Don Camilo e o prefeito comunista Peppone estão sempre brigando pela liderança da comunidade. Divididos pela política, ambos se admiram-se em segredo.

O regresso de Don Camillo / Il ritorno di Don Camillo: depois das batalhas com o prefeito comunista Peppone, Don Camillo é enviado para o exílio numa vila remota, mas Don Camilo tem que voltar para ajudar Peppone a resolver os problemas com um proprietário de terra.

O terraço / La terrazza: cinco velhos amigos se encontram em um jantar num terraço e revelam seus dramas: o roteirista vive uma crise artística; o produtor de cinema é desprezado pela mulher; o jornalista de esquerda, recém-abandonado pela esposa, perde o emprego; o deputado do PCI se envolve com uma jovem casada; e o diretor de uma rede de televisão renuncia à vida.

Obsessão / Ossessione: Gino Costa é um andarilho que arranja um emprego em um restaurante de beira de estrada. Lá ele se envolve com a casada Giovanna, uma mulher inquieta, que só se casou com Bragana, o dono do local, por necessidade. Juntos eles planejam uma fuga, e ela convence o amante de a matar seu marido para que eles possam ficar juntos. No entanto, tudo parece estar contra os dois.

Os amantes de Florença / Cronache di poveri amanti: por volta de 1925, em pleno clima fascista, o jovem tipógrafo Mario vai morar na Via del Corno para ficar próximo de sua

namorada Bianca. Fica amigo dos antifascistas Maciste e Ugo e dos fascistas Carlino e Osvaldo.

Os boas vidas / I vitelloni: em Rimini, Moraldo, Alberto, Fausto, Leopoldo e Riccardo formam um grupo que nada mais faz do que passar o seu dia-a-dia em farras e conquistas amorosas. São sustentados pelos pais e não têm vontade nenhuma de trabalhar. No entanto, esse modo de vida acaba para Fausto quando ele engravida a irmã de Moraldo e, às pressas, é obrigado a se casar.

Os companheiros / I compagni: no momento que está acontecendo a Revolução Industrial em solo italiano, os operários de uma grande fábrica têxtil são submetidos a jornadas de trabalho desumanas. Acontecem muitos acidentes de trabalho, que levam a um elevado índice de inválidos e muito sofrimento e insatisfação entre os operários. No centro destes acontecimentos, chega em Turim o professor Sinigaglia, um professor desempregado, Sinigaglia, que é obrigado a visitar um amigo na cidade. Chegando lá, ele ajuda na criação de um sindicato para os empregados de uma fábrica local.

Os eternos desconhecidos / I soliti ignoti: Peppe, um ex-boxeador, tendo em mãos o plano de um grande roubo, resolve executá-lo. Sua quadrilha é formada por um velho ladrão, um fotógrafo sem câmara, um ladrãozinho de carrinhos de bebê e um siciliano. O plano parece infalível, mas nada acontece do jeito que o bando imagina.

Os monstros / I mostri: filme dividido em vinte episódios. Todos têm como unidade geográfica e temporal a cidade de Roma na década de 1960. Os episódios são:

- *L'educazione sentimentale*: um pai que “educa” o filho querido a se dar bem na vida, não olhando para nada nem para ninguém, a não ser ele próprio;
- *La raccomandazione*: um ator de grande prestígio, de nome Gassman, que recomenda ao diretor de uma outra companhia um colega em desgraça, mas que acaba por impor outro em seu lugar;
- *Il mostro*: uma foto para a posteridade de um homem que se vê rodeado por dois policiais verdadeiramente “monstruosos”, quando ele próprio é apontado como o “monstro” que matou cinco filhos e se fechou em casa;

- *Come un padre*: um jovem descobre que a mulher, com quem se casou há três meses, é infiel e vai à casa de seu melhor amigo para lhe contar o sucedido. Este ouve e tenta convencê-lo de que deve se tratar de um engano. Quando regressa à sua cama, confia à mulher do amigo, que ali se encontra, que no dia seguinte vai jantar na casa dela;
- *Presa dalla vita*: uma velhinha é literalmente raptada para ser figurante durante a rodagem de um filme, durante a qual é atirada à água de uma piscina;
- *Il povero soldato*: um soldado é chamado à cidade para reconhecer o corpo da irmã assassinada. Descobre que ela era prostituta e que mantinha atualizado um diário onde anotava todas as visitas a clientes. O soldado, compungido pela dor, vai vender o diário ao jornal que melhor pagar pelos escândalos da irmã;
- *Che vitaccia*: uma família vive em dificuldades. O marido chora pela vida difícil que leva, com a mulher doente, de cama, mas arranja tempo e dinheiro para ir ao estádio torcer pelo seu time;
- *La giornata dell'onorevole*: um deputado da Democracia Cristã, que dorme num convento, recebe o pedido de um camarada de partido para retardar o reconhecimento de uma informação que anularia um negócio de um correligionário, o que o político faz de forma particularmente eficaz e sem “sujar as mãos”;
- *Latin lovers*: dois “latin lovers” na praia tentam conquistar todas as mulheres que lhe passam pela frente, mas não conseguem nenhuma;
- *Testimone volontario*: uma testemunha oferece-se voluntariamente para depor num julgamento e acaba na prisão por causa da sua sede de verdade e justiça;
- *I due orfanelli*: dois órfãos pedintes;
- *L'agguato*: um policial se esconde por detrás de uma banca de jornais para autuar cada motorista que estaciona para comprar um jornal;
- *Il sacrificio*: um D. Juan que se despede de uma amante, “sacrificando-se por ela”, pelo “seu futuro”, pela “vida que está a perder”, segundo as suas palavras, para em seguida trocá-la por outra;
- *Vernissage*: a compra de um novo carro para a família: um Fiat 600 que é inaugurado por uma prostituta de rua;
- *La musa*: reunido o júri literário, a “Diva” argumenta em defesa de um romance medíocre, mas de um jovem autor que ela conhece intimamente;

- *Scende l'oblio*: um casal rico assiste a um filme em que os nazistas dizem prisoneiros encostados a um muro. O marido afirma querer colocar em sua casa “um muro como este”;
- *La strada è di tutti*: enquanto pedestre, o comportamento é um, quando ao volante de um pequeno carro, age de outra forma;
- *L'oppio dei popoli*: enquanto o marido assiste vidrado à televisão, a mulher recebe no quarto o amante;
- *Il testamento di Francesco*: um padre que prega a humildade e a simplicidade na televisão e que se envaidece na caracterização da TV para aparecer bonito;
- *La nobile arte*: a humilhação dos últimos dias dos grandes pugilistas que se arrastam à procura de um derradeiro combate.

Os novos monstros / I nuovi mostri: obra composta por doze episódios:

- *Tantum Ergo*: preso numa cidadezinha por causa de um problema no seu carro, um cardeal improvisa um sermão em uma igreja;
- *Autostop*: um representante comercial oferece carona a uma jovem atraente, a qual, para resistir às suas investidas, finge ser uma perigosa homicida fugitiva. Ele acaba atirando nela com uma arma e descobre depois que ela estava mentindo;
- *Con i saluti degli amici*: em Ragusa, o mafioso Salvatore é vítima de uma armadilha de dois jovens assassinos a bordo de uma motocicleta que o ferem gravemente com dois tiros;
- *Hostaria!*: um garçom e um cozinheiro, amantes homossexuais, brigam por ciúmes e atiram um no outro a comida da tratoria em que trabalham estragando os pratos.
- *First Aid - Pronto soccorso*: O aristocrático Giovan Maria Catalan Belmonte, expoente da nobreza romana, passeia por Roma com sua Rolls-Royce à procura de uma imaginária “Via Cambogia” para participar de uma reunião familiar. No caminho, encontra um homem estendido na rua atropelado por um carro.
- *L'uccellino della Val Padana*: Adriano, um empresário mesquinho e cínico, explora além do limite a cantora e esposa, Fiorella. Quando Fiorella, por causa do excessivo trabalho, manifesta dores na garganta, ele a convence a fazer uma operação arriscada e inútil nas cordas vocais, que resulta na perda total de sua voz.
- *Come una regina*: Para se liberar durante as férias de verão, sob pressão da sua mulher Patrizia, Franchino acompanha sua mãe, idosa mas lúcida e autossuficiente, em um asilo.

- *Senza parole*: uma aeromoça é seduzida por um fascinante jovem médio-oriental. O homem não conhece nenhuma língua que ela fala, mas entre eles nasce uma breve e intensa relação sem diálogos, acompanhada por músicas de sucesso da época. Os dois se encontram novamente no aeroporto e ele lhe presenteia com um gravador com uma canção romântica. No dia seguinte, o homem ouve no telejornal a notícia de um atentado terrorista aéreo sem sobreviventes.
- *L'elogio funebre*: os membros de uma antiga companhia de teatro, já velhos, estão no funeral do diretor. Um deles começa um discurso fúnebre que acaba se transformando em uma das suas falas de repertório e todos os atores começam a participar atuando.
- *Sequestro di persona cara*: um pobre homem faz um apelo na televisão aos sequestradores de sua mulher para que eles liguem para pedir o resgate. Assim que a equipe televisiva deixa a casa, descobre-se que o homem tinha cortado os fios do telefone.
- *Il sospetto*: um brigadeiro recebe do seu superior a ordem de misturar-se em meio a um grupo de jovens contestadores que está investigando. Presos e conduzidos na delegacia, durante um breve interrogatório de massa, o infiltrado faz uma brincadeira escondido, mas o delegado percebe e lhe dá uma bronca em privado.
- *Mamma e mammona*: dois mendigos, mãe e filho, caminham por Roma: comem o que encontram, enganam os policiais, assistem a um espetáculo de marionete e no fim do dia voltam para o barraco, no meio do lixo.
- *Cittadini eemplare*: voltando para casa, um funcionário assiste assustado a agressão de um homem que além de apanhar, é esfaqueado. Enquanto o coitado agoniza na calçada, o funcionário volta para casa e come um prato de espaguete assistindo televisão.
- *Pornodiva*: em troca de uma boa recompensa, marido e mulher contratam a filhinha deles de sete anos para gravar um filme pornográfico com um pequeno macaco.

Paisà: o filme é dividido em seis episódios que tratam das relações entre os italianos recém-libertados e seus libertadores, os americanos:

- Episódio I - Sicília: um soldado americano recebe a missão de proteger uma carrancuda siciliana e tenta se comunicar com ela, que é monoglota;
- Episódio II - Nápoles: um menino das ruas de Nápoles rouba as botas de um soldado negro;
- Episódio III - Roma: um soldado bêbado reencontra-se com uma prostituta, mas não a reconhece;

- Episódio IV - Florença: uma enfermeira americana, com a ajuda de um partidário, enfrenta as balas inimigas com o intuito de salvar seu grande amor;
- Episódio V – Apeninos Emilianos: uma discussão teológica entre um católico, um protestante, um judeu e um grupo de monges franciscanos;
- Episódio VI - Porto Tolle: um confronto sangrento entre homens da OSS e um bando de soldados alemães que não aceitam a rendição.

Pão, amor e ... / Pane, amore e ...: o marechal aposentado Carotenuto, agora aposentado, volta para sua terra natal, Sorrento, para assumir o cargo de comandante da guarda municipal. Ele jura não se meter mais em aventuras amorosas, mas sua primeira missão é despejar Sofia, uma sexy feirante que vive em seu antigo apartamento.

Pão, amor e Andalusia / Pane, amore e Andalusia: o marechal aposentado Carotenuto, que dirige a banda de Sorrento, para adiar novamente seu casamento com Violante, faz com que sua banda participe ao do concurso internacional de Sevilha.

Pão, amor e ciúme / Pane, amore e gelosia: em Sagliena, o comandante Carotenuto terá que deixar o batalhão porque pretende se casar com uma mãe solteira. O carabineiro Stellutti é transferido de cidade, deixando para trás a sensual noiva Bersagliera.

Pão, amor e fantasia / Pane, amore e fantasia: um policial é transferido para uma pacata cidade. Logo ele se interessa-se por uma bela jovem, porém o verdadeiro romance surge de forma inesperada.

Paris é sempre Paris / Parigi è sempre Parigi: um grupo de italianos vai à Paris para assistir a um jogo de futebol entre Itália e França. No tempo livre, cada um tentará se divertir da sua forma pela cidade.

Pasqualino Sete Belezas / Pasqualino Settebellezze: Pasqualino Frafuso, um homem que vive de aparência, falso moralista e covarde, acaba se envolvendo em um crime enquanto tentava manter a honra de sua família, o que o leva a um tribunal e a uma espiral descendente de eventos, onde nos quais será despedido de todo o ego e amor próprio, tendo como pano de fundo a ascensão nazista na Segunda Guerra Mundial.

Por um punhado de dólares / Per un pugno di dollari: um pistoleiro chega à San Miguel. O lugar está em guerra, dividido entre duas facções poderosas, os Baxters e os Rojos, e ambas querem o apoio do pistoleiro. Para ganhar dinheiro, ele aceita as duas propostas e passa a trabalhar para as gangues rivais.

Por uns dólares a mais / Per qualche dollaro in più: dois caça-recompensas rivais estão atrás do mesmo assassino. Eles juntam forças na esperança de entregá-lo à justiça.

Regresso ao lar / Tutti a casa: em setembro de 1943, um sargento e seu oficial encontram seus quartéis abandonados notando com espanto que as tropas alemãs agora os consideram como inimigos. Com o exército em desordem, muitos queriam voltar para casa, mas Alberto Innocenzi, segundo tenente, tenta manter seu regimento juntounido. Com apenas alguns homens, ele tenta alcançar a sede para saber o que fazer. Innocenzi decide ir com seus companheiros às suas respectivas cidades. Com dificuldades no caminho, eles percebem o quanto o fim da guerra ainda está longe.

Rififi / Du rififi chez les hommes Rififi: Tony Stephanois acabou de sair da prisão e está irritado por causa da infidelidade de sua garotanamorada. Ele resolve se juntar a seus colegas, Jo e Mario, no planejamento de um ambicioso assalto a uma joalheria. Cercado de uma execução meticulosa, as coisas começam a dar erradas errado quando um dos integrantes do grupo comete um erro no momento em que tudo estava quase terminado.

Rocco e seus irmãos / Rocco e i suoi Fratelli: o filme conta a história da Família Parondi, através da matriarca Rosaria e seus filhos Rocco, Simone, Ciro e Luca. Depois da morte do marido, eles saem de sua cidadezinha e vão tentar a sorte em Milão. Vincenzo, o quinto filho, já vivia em Milãona grande cidade. A família enfrenta vários problemas node início, mas seus integrantes sempre buscam algo com o que se ocupar. Simone é boxeador, Rocco trabalha como faxineiro e Ciro apenas estuda. É quando surge Nadia, uma prostituta que tem um caso com Simone e com Rocco. A disputa pela mesma mulher faz com que os irmãos entrem em conflito.

Roma, cidade aberta / Roma città aperta: Giorgio Manfredi, líder da Resistência italiana, é descoberto pelos nazistas. Procura ajuda em na casa do amigo Francesco, mas é a noiva Pina

quem o vai ajudajudáa-loar, avisando o padre Don Pietro Pellegrini que Giorgio tem de deixar a cidade imediatamente.

Romanzo popolare: Giulio Basletti, operariooperário milanês de uma certa idade se casa com sua afillhada, Vincenzina, com quem tem um filho. Durante uma greve, Giulio conhece Giovanni, um jovem policial, e os dois, apesar de estarem de lados opostos, ficam amigos. Giovanni acaba tornando-se amante de Vincenzina.

Seduzida e abandonada / Sedotta e abbandonata: Agnese, uma adolescente siciliana, é seduzida por Peppino, noivo de sua irmã, e fica grávida. Quando seu pai Vincenzo descobre tudo, obriga Peppino a casar com Agnese, mas ele foge. Vincenzo então ordena que seu filho Antônio mate Peppino.

Semeando a ilusão / Lo scopone scientifico: um casal de romanos, contratados como serviçais de uma senhora milionária, são é presenteados com uma vultuosa fortuna, para apostarem contra ela e seu secretário, em múltiplas partidas de escopa.

Tomara que seja mulher / Speriamo che sia femmina: Elena Leonardi, descendente de uma rica e aristocrática família, vive em um velho casarão de campo com suas filhas Franca e Malvina, a sobrinha Martina, a criada Fosca e a filha desta, Immacolata. Com elas também estão o velho tio Gugo e o lavrador Paride. O ex-marido de Elena, o conde Leonardo Torrisi, vive em Roma gastando acima de suas posses. Leonardo chega ao casarão e tenta persuadir Elena a abrir um centro termal em suas propriedades. Ela não aceita a proposta, pois isso implicaria em vender parte da propriedade para conseguir o dinheiro.

Totò d'Arabia: Totò, um ex-militar italiano, que trabalha nos Serviços Secretos Britânicos como doméstico, é promovido a agente secreto, com o nome de Agente 0008, com a missão de convencer o xeque Ali El Buzur, da Shamara, a vender petróleo ao Reino Unido. Depois de uma curta estadia em Barcelona, para receber mais instruções, Totò parte para o Kuwait, onde tem que se enfrentar comenfrentar os serviços secretos egípcios, turcos e russos. E para ultrapassar também a CIA, Totò vai se servir-se das trinta mulheres do xeque.

Totó procura casa / Totò cerca casa: Beniamino Lomacchio é um funcionário público, com mulher e dois filhos, que perdeu a casa depois de um bombardeamento bombardeio durante a

Segunda Guerra Mundial e, resolve se mudar-se para uma sala de aulas de uma escola. Tudo vai bem até que o município decide reabrir a escola. Lomacchio começa uma busca frenética para encontrar uma nova casa, que o levará a viver numa casa num de um cemitério. Mas o medo leva-o a abandonar essa casa, quando consegue um apartamento de luxo... que um agente imobiliário alugou a vários inquilinos.

Totò sceicco: Antonio Sapone é o mordomo da marquesa de San Frustone, mãe do marquês Gastone, o qual depois de uma discussão com a namorada, Lulu, decide de se alistar-se na Legião Estrangeira. A marquesa solicita a Antonio que vá com ele, para impedi-lo de fazer alguma coisa estúpida. Mas Antonio acaba nas fileiras dos rebeldes, confundido com um filho do sheik.

Totò, Pepino e la dolce vita: Antonio Barbacane é enviado pelo rico avô a Roma, para tentar subornar políticos de forma a mudarem o traçado de uma auto-estradaautoestrada rodovia, fazendo valorizar terrenoscom que os terrenos de sua propriedade sejam valorizados. Em vez disso, Antonio entrega-se aos prazeres da vida na capital. Para controlar suas açõesque ele anda a fazer, o avô envia ao seu primo Peppino, secretário municipal e muito moralista. Antonio rechaça as críticas que o avô lhe mandou através de porPeppino e o engana. Até que o avô resolve ir pessoalmente a Roma ver o que se passa.

Três homens em conflito/ Il buono, il brutto, il cattivo: três bandoleiros ajudam-se e enganam-se mutuamente, tentando se apossarem de uma fortuna de dólares em ouro, durante a Guerra Civil americana.

Um americano em Roma/ Un americano a Roma: Nando Moriconi é um jovem italiano completamente louco por tudo que vem dos Estados Unidos. Ele acha que sabe falar inglês, tenta vestir-se como americano e dançar como Gene Kelly.

Uma dupla irreverente / I soliti ignoti vent'anni dopo: Vinte anos passaram-se desde que o grande roubo deu errado. Mesmo assim, o grupo decidem repetir a dose e criam novas confusões.

Vítimas da tormenta / Sciuscià: Roma, logo após o fim da Segunda Guerra. Giuseppe e Pasquale são duas das crianças, dois grandes amigos que vivem de lustrar os sapatos de

soldados americanos. Eles dividem suas esperanças e seus sonhos inocentes de um futuro melhor, mas acabam presos numa terrível instituição para menores.

Viver em paz / Vivere in pace: 1944. Em uma aldeia remota da Umbria. Apesar da guerra , o camponês Tigna leva uma vida tranquila com sua mulher, seu pai e seus sobrinhos. Um dia seus sobrinhos encontram no bosque dois americanos (um branco e um negro) que escaparam de um campo de concentração e os esconde no palheiro do tio. Uma tarde, um dos americanos se encontra bêbado com um soldado alemão também bêbado. Os dois acreditam que a guerra acabou e se abraçam emocionados.