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

CELINA VIVIAN LIMA AUGUSTO

O gênero cinematográfico *commedia all'italiana*: uma proposta de estudo

São Paulo
2014

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

**O gênero cinematográfico *commedia all'italiana*: uma proposta de
estudo**

Celina Vivian Lima Augusto

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 obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Roberta Barni.

São Paulo
2014

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

A923 Augusto, Celina Vivian Lima
O gênero cinematográfico *commedia all'italiana*:
uma proposta de estudo / Celina Vivian Lima Augusto
; orientadora Roberta Barni. - São Paulo, 2014.
220 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.
Comédia Italiana. 4. História e Crítica
Cinematográfica. 5. Análise Fílmica - *Commedia*
all'italiana. I. Barni, Roberta, orient. II. Título.

**AUGUSTO, C.V. L. O GÊNERO CINEMATOGRAFÍCO *COMMEDIA ALL' ITALIANA*:
UMA PROPOSTA DE ESTUDO**

Área de Concentração: Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas

Linha de Pesquisa: Literatura e Cultura Italianas

Projeto de Pesquisa: “A linguagem do olhar: literatura e outras expressões artísticas”

A dissertação de mestrado “O gênero cinematográfico *commedia all'italiana*: uma proposta de estudo”, elaborada por Celina Vivian Lima Augusto, para a obtenção do título de Mestre em Letras, foi _____ em defesa realizada no dia ____ de _____ de 20____ pela banca examinadora composta por:

Presidente/Orientadora: Prof.^a Dr.^a Roberta Barni

Instituição: FFLCH/ USP

Prof. Dr.1: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. 2: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. 3: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Suplente 1 Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

São Paulo, ____ de _____ de 2014.

Aos cômicos, não apenas pelo riso, naturalmente.

Agradecimentos

Gostaria de deixar registrados meus agradecimentos a todos os professores que direta ou indiretamente me ajudaram na realização desta pesquisa. Gostaria de ressaltar meus sinceros agradecimentos às Prof.^{as} Dr.^{as} Mariarosaria Fabris e Adriana Iozzi Klein (FFLCH/USP), que em minha banca de qualificação deram as diretrizes necessárias para prosseguir e concretizar este trabalho, auxiliando-me com valiosos estímulos e preciosas contribuições. Agradeço minha orientadora, a Prof.^a Dr.^a Roberta Barni, que nessa caminhada intelectual acreditou em minha pesquisa; meus agradecimentos pela sua orientação e companhia ao longo desses anos.

Em especial, agradeço meu companheiro, Tiago Rosa Machado, que no incentivo e apoio enriquecedor de cada dia de trabalho pôde me auxiliar de modo imprescindível: minha dívida é incomensurável. A ele todo o meu amor e admiração.

À biblioteca do *Istituto Italiano di Cultura*, da Cinemateca Brasileira, do Museu Lasar Segall, do Centro Cultural São Paulo e da FFLCH. Ao Prof. Dr. João André Britto Garboggini (PUCCAMP), ao Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin (ECA/USP), que muito me ensinou sobre a arte cinematográfica, ao Prof. Dr. Murilo Fagá (IEE/USP), que com sua generosidade e incentivo apoiou minha iniciativa em ingressar no mestrado, a ele expressei minha gratidão. Especialmente, ao Prof. Enrico Giacobelli, com quem pude debater o assunto dessa pesquisa e que generosamente sempre se mostrou disposto a me auxiliar.

À CAPES, pela bolsa concedida, a qual possibilitou a materialização da dissertação. Por fim, a todos os amigos próximos que entenderam as minhas ausências e que torceram para o êxito dessa caminhada, aos colegas amantes do cinema italiano que contribuíram com seus pensamentos para esse espaço de reflexão e àqueles que me auxiliaram no texto final, nas traduções e na impressão; ofereço meus agradecimentos pela boa vontade, interesse e pelas proposições que enriqueceram o trabalho.

Ocupada em fazer rir, a comédia se ajusta necessariamente a limites, fora dos quais ela tende a fracassar em seus objetivos: lidando com as pequenas falhas humanas e os vícios anódinos, pondo as instituições e as sacralidades na berlinda, ela vergasta os costumes e põe a nu seus ridículos. E se nenhuma reflexão é, a partir daí, realizada pelo espectador, permanece o prazer do riso e a secreta alegria de ver transformado em objeto de derrisão aquilo que, de outra maneira, não provocaria o riso.

Ivo Bender

Resumo

O presente trabalho é uma reflexão acerca do gênero cômico cinematográfico denominado *commedia all'italiana*. Para essa pesquisa, primeiramente, acompanhamos a evolução do cinema cômico italiano desde seus primórdios até o fenômeno estudado. Na formação do cinema cômico, aludimos não só à importância da contribuição da vertente teatral - através da *commedia dell'arte* - como também dos atores cômicos do primeiro cinema, do período conhecido como *telefoni bianchi*, de figuras como Totò, Carlo Ludovico Bragaglia e Mario Mattoli, além da fase denominada neorrealismo rosa. Desse modo, através do percurso anterior à *commedia all'italiana*, procuramos estabelecer sua inserção na tradição cômica da Itália. Também foram considerados aspectos importantes do contexto histórico-social à época do surgimento e consolidação desse gênero cômico popular do cinema italiano.

Procuramos resgatar as origens e fontes da *commedia all'italiana*, focalizando as diferentes fases que a compuseram e as principais filmografias que a evidenciaram. Ainda nesse momento, traçamos seus percursos e suas particularidades, percorremos a trajetória de seu surgimento e focalizamos algumas de suas características intrínsecas.

Trouxemos a discussão de três momentos emblemáticos na história do gênero ao trabalharmos com três obras filmicas significativas de diretores e fases diversas, apresentando alguns dos aspectos presentes na *commedia all'italiana* e ressaltando questões que se mostraram pertinentes na construção de um senso crítico nas obras desse gênero.

Palavras-chave: Cinema Italiano; *Commedia all'italiana*; Comédia Italiana; História e Crítica Cinematográfica; Análise Fílmica - *Commedia all'italiana*.

Abstract

This dissertation explores the comic genre in Italian cinema known as *commedia all'italiana*. First, we accompanied the evolution of Italian comic cinema from its beginnings up to the phenomenon studied. In the formation of comic cinema, we alluded not only to the importance of the contribution of theatre - through the *commedia dell'arte* - but also to the first silent comic actors in cinema from the period known as *telefoni bianchi*, including such figures as Totò, Carlo Ludovico Bragaglia and Mario Mattoli. We also traced the influence of the phase known as pink neorealism. In this way, through an analysis of comic genres before *commedia all'italiana* we aimed to insert it in the entire Italian comic tradition. We also considered the important historical and social contexts of the era in which this popular comic genre arose and consolidated itself.

We attempted to rescue the origins and sources of *commedia all'italiana*, focusing on the different phases that composed it and its principal films. We charted its emergence, traced its development and peculiarities and stressed some of its intrinsic characteristics.

We highlighted three emblematic moments in the history of the genre through an analysis of three significant films from diverse phases and directors, showing some of the main aspects present in *commedia all'italiana* and emphasizing the pertinent questions for a critical approach to works in the genre.

Keywords: Italian Cinema; *Commedia all'italiana*; Italian Comedy; Film History and Criticism; Filmic Analysis - *Commedia all'italiana*.

Riassunto

Il presente lavoro è frutto di una riflessione sul genere comico cinematografico denominato *commedia all'italiana*. Pertanto in primo luogo abbiamo seguito l'evoluzione del cinema comico italiano dalle sue origini fino al fenomeno studiato. Nella formazione del cinema comico, si allude non solo all'importanza della tradizione teatrale - attraverso la *commedia dell'arte* - ma anche agli attori comici del cinema muto, al periodo noto come *telefoni bianchi*, a figure di comici come Totò, Carlo Ludovico Bragaglia e Mario Mattoli, oltre alla fase del neorealismo rosa. Così, attraverso il percorso che precede la *commedia all'italiana*, abbiamo cercato di stabilire il suo inserimento nella tradizione comica del paese. Sono stati considerati inoltre aspetti rilevanti del contesto storico e sociale al momento della nascita e del consolidamento di questo genere comico popolare del cinema italiano.

In seguito si cerca di riscattare le origini e le fonti della *commedia all'italiana*, mettendo a fuoco le diverse fasi che l'hanno composta e i principali esponenti della sua filmografia, di cui si sono tracciati percorsi e particolarità sin dalla sua nascita, risaltando alcune delle sue caratteristiche intrinseche.

In seguito si discutono alcuni dei momenti rappresentativi della storia del genere, esaminando tre rilevanti opere filmiche per la mano di registi diversi e appartenenti a fasi diverse della traiettoria di questo genere, mostrando alcuni degli aspetti costantemente presenti nella *commedia all'italiana*, mettendo in luce questioni dimostratesi rilevanti per la costruzione di un senso critico pertinente a questa ricerca.

Parole chiave: Cinema Italiano, *Commedia all'italiana*; Commedia Italiana; Storia e Critica del Cinema; Analisi Filmica - *Commedia all'italiana*.

Resumen

El presente trabajo es una reflexión sobre el género cómico cinematográfico llamado *commedia all'italiana*. Para esta investigación, en primer lugar, seguimos la evolución del cine cómico italiano desde sus orígenes hasta el fenómeno estudiado. En la formación del cine cómico, aludimos a la importancia de la contribución de la vertiente teatral - a través de la *commedia dell'arte* - así como a la de los actores de comedia del cine mudo, del período conocido como *telefoni bianchi*, de figuras como Totò, Carlo Ludovico Bragaglia y Mario Mattoli además de la fase llamada neorrealismo rosa. De este modo, a través de la trayectoria anterior a la *commedia all'italiana*, buscamos establecer su inserción en la tradición cómica de Italia. También fueron considerados aspectos importantes del contexto histórico y social en el momento de la aparición y consolidación de este género cómico popular del cine italiano.

Buscamos rescatar los orígenes y las fuentes de la *commedia all'italiana*, centrándonos en las diferentes fases que la compusieron y en las principales filmografías que la evidenciaron. Incluso en ese momento, trazamos sus itinerarios y sus particularidades, recorrimos la trayectoria de su surgimiento y enfocamos algunas de sus características intrínsecas.

Trajimos a la discusión tres momentos emblemáticos de la historia del género, trabajando con tres obras filmicas significativas de directores y etapas diversos, presentando algunos de los aspectos presentes en la *commedia all'italiana* y destacando cuestiones que resultaron relevantes en la construcción de un sentido crítico en las obras de este género.

Palabras clave: Cine Italiano; *Commedia all'italiana*; Comedia Italiana; Historia y Crítica del Cine; Análisis Fílmico - *Commedia all'italiana*.

Résumé

Le présent travail est une réflexion sur le cinéma du genre comique appelé *commedia all'italiana*. Pour cette recherche, d'abord, nous avons suivi l'évolution du cinéma comique italien depuis ses débuts jusqu'au phénomène étudié. Dans la formation du film de comédie, nous avons fait allusion à l'importance de la contribution de l'aspect théâtral – à travers de la *commedia dell'arte* - ainsi que celle des acteurs comiques du cinéma muet, de la période connue comme *telefoni bianchi*, des personnalités comme Totò, Carlo Ludovico Bragaglia et Mario Mattoli, et aussi de la phase appelé le néoréalisme rose. Ainsi, à travers de la trajectoire antérieure à la *commedia all'italiana*, nous avons cherché à établir son insertion dans la tradition comique de l'Italie. Les aspects importants du contexte historique social au moment de l'apparition et de la consolidation de ce genre comique populaire du cinéma italien ont été considérés aussi.

Nous cherchons à retrouver les origines et les sources de la *commedia all'italiana*, en mettant le focus sur les différentes phases qui l'ont composée et les principaux filmographies qui l'ont rendu évidente. Encore à ce moment-là, nous suivons leurs itinéraires et leurs particularités, nous parcourons le chemin de son émergence et nous nous concentrons sur certaines de leurs caractéristiques intrinsèques.

Nous avons porté la discussion de trois moments emblématiques de l'histoire du genre, en travaillant avec trois œuvres filmiques importantes de réalisateurs et d'étapes différentes, en montrant quelques des aspects présentes dans la *commedia all'italiana* et soulignant les problèmes qui se sont révélés pertinents dans la construction d'un sens critique sur les œuvres de ce genre.

Mots-clés: Cinéma Italien; *Commedia all'italiana*; Comédie Italienne; Histoire et Critique Cinématographique; Analyse Filmique - *Commedia all'italiana*.

Lista de Figuras

Figura 1: Os atores cômicos André Deed, Marcel Pérez, Ferdinand Guillaume e Leopoldo Fregoli	33
Figura 2: <i>Cinecittà</i> , Benito Mussolini: " <i>La cinematografia è l'arma più forte</i> ", 1936	39
Figura 3: Antonio De Curtis, ou simplesmente, Totò: <i>il principe della risata</i> (o príncipe da risada), s/d	45
Figura 4: Fac-símile do fascículo 22 do periódico <i>Marc'Aurelio</i> , de 16 de março de 1940	96
Figura 5: Fac-símile do 1º número do periódico <i>Bertoldo</i> , de 14 de julho de 1936	97
Figura 6: Fac-símile do fascículo 45 do periódico <i>Candido</i> , de 9 de novembro de 1947	98
Figura 7 - Fac-símile do artigo publicado em O Estado de S. Paulo (27 de outubro de 1959, página 7)	185
Figura 8 - Fac-símile do artigo publicado na Folha da Manhã (31 de outubro de 1959, 2º Caderno, página 4)	187
Figura 9 - Fac-símile do artigo publicado no Jornal do Brasil (26 de agosto de 1959, 2º Caderno, página 3)	188
Figura 10 - Fac-símile do artigo publicado em O Estado de S. Paulo (11 de dezembro de 1975, página 12)	190
Figura 11 - Fac-símile do artigo publicado na Folha de São Paulo (06 de dezembro de 1975, Caderno Ilustrada, página 31)	192
Figura 12 - Fac-símile do artigo publicado no Jornal do Brasil (25 de maio de 1976, Caderno B, página 2)	194
Figura 13 - Fac-símile do artigo publicado em O Estado de S. Paulo (21 de abril de 1981, página 16)	196
Figura 14 - Fac-símile do artigo publicado na Folha de São Paulo (16 de abril de 1981, Caderno Ilustrada, página 25)	199
Figura 15 - Fac-símile do artigo publicado no Jornal do Brasil (07 de outubro de 1981, Caderno B, página 6)	201

Lista de Tabelas

Tabela 1: *Numero di biglietti venduti, 1946-1960 (valori in milioni di unità).* Número de bilhetes vendidos, 1946-1960 (valores em milhões de unidades)**18**

Tabela 2: Filmografia: as diferentes comédias da *commedia all'italiana*.....**123**

Lista de Abreviaturas e Siglas

APICE - Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale (Arquivos da Palavra, da Imagem e da Comunicação Editorial).

CCC - Centro Cattolico Cinematografico (Centro Católico Cinematográfico).

CEE - Comunità Economica Europea (Comunidade Econômica Europeia).

FIAT - Fabbrica Italiana Automobili Torino (Fábrica Italiana Automóveis Torino).

RAI - Radiotelevisione Italiana (Radiotevisão Italiana).

SUMÁRIO

<u>CAPÍTULO 1 - INTRODUÇÃO.....</u>	<u>17</u>
1.1 - OBJETO E OBJETIVOS DA PESQUISA	17
1.2 - JUSTIFICATIVA DA TEMÁTICA.....	20
1.3 - ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO	23
<u>CAPÍTULO 2 - O GÊNERO CÔMICO ITALIANO.....</u>	<u>26</u>
2.1 - <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i>	26
2.2 - OS PRIMEIROS FILMES CÔMICOS.....	32
2.3 - <i>TELEFONI BIANCHI</i>	37
2.4 - TOTÒ/CARLO LUDOVICO BRAGAGLIA/MARIO MATTOLI	42
2.5 - O NEORREALISMO ROSA	47
<u>CAPÍTULO 3 - O CONTEXTO.....</u>	<u>52</u>
3.1 - ASPECTOS HISTÓRICO-SOCIAIS À ÉPOCA DO SURGIMENTO DA <i>COMMEDIA ALL'ITALIANA</i> ...	52
3.2 - <i>COMMEDIA ALL'ITALIANA</i> - GÊNERO CRÍTICO?.....	83
<u>CAPÍTULO 4 - A <i>COMMEDIA ALL'ITALIANA</i>.....</u>	<u>91</u>
4.1 - <i>FAME DI RISO</i>	91
4.2 - ALGUNS PERCURSOS.....	101
4.3 - ALGUMAS PARTICULARIDADES	103
4.4 - FASES E FILMOGRAFIA, AS DIFERENTES COMÉDIAS.....	108
4.5 - UM CINEMA DE ROTEIRISTAS	127

<u>CAPÍTULO 5 - TRÊS MOMENTOS EMBLEMÁTICOS.....</u>	<u>137</u>
5.1 - RECORTE FÍLMICO	137
5.2 - FILMES.....	141
5.3 - DESDOBRAMENTOS - <i>COMMEDIA ALL'ITALIANA</i> NO BRASIL.....	183
 6 - CONCLUSÃO	 202
 BIBLIOGRAFIA	 205
 APÊNDICE.....	 215

Capítulo 1 - Introdução

Os filmes italianos são pelo menos pré-revolucionários: todos recusam, implícita ou explicitamente, pelo humor, pela sátira, ou pela poesia, a realidade social da qual se servem."
André Bazin

1.1 - Objeto e objetivos da pesquisa

Dentre os trabalhos em cinematografia italiana existentes em língua portuguesa, grande parte é relacionada ao neorrealismo. As pesquisas sobre os gêneros posteriores a ele - como por exemplo, o cinema político dos anos 1960 e 1970 ou, em particular, as comédias, que tiveram sucesso na segunda metade do século XX - são escassas. O gênero *commedia all'italiana* surgiu na cinematografia ao final dos anos 1950, tendo destaque e popularidade nos anos 1960 e 1970. A opção pelo estudo desse gênero se justifica uma vez que a produção foi tão significativa e obteve tamanho sucesso que se transformou em um dos fenômenos mais importantes e expressivos da cinematografia italiana, figurando como um dos gêneros mais impactantes na fase posterior ao neorrealismo.

Ademais, a opção pela temática se deu também pela dimensão que o fenômeno alcançou. Essa dimensão, como aponta Bondanella (2004: 142), provavelmente se deve ao fato de as *commedie all'italiana* terem surgido num momento oportuno para a cinematografia italiana, a assim chamada “era dourada”, pois a crise econômica na indústria fílmica americana decerto favoreceu a “década decisiva” (1958 - 1968) no cinema da península:

the decade between 1958 and 1968 may in retrospect be accurately described as the golden age of Italian cinema, for in no other single period was its artistic quality, its international prestige, or its economic strength so consistently high. A major cause of this felicitous conjunction between artistic and commercial success was a contemporaneous economic crisis in the American film industry, Italy's major competitor in its own national market. This American crisis granted Italian producers and distributors some breathing room [...]. Thus, in this decade it was fundamental importance for the Italian industry that domestic films in a number of specific genres (particularly the comedy and the Western) began to conquer not only large segments of the internal market but a very respectable portion of the international audience as well.¹

¹ A década entre os anos 1958 e 1968 pode ser, em retrospecto, precisamente descrita como a idade dourada do cinema italiano, pois em nenhum outro período isoladamente, sua qualidade artística, seu prestígio internacional, ou seu poder econômico foram tão consistentemente elevados. Uma das principais causas dessa afortunada conjunção entre sucesso artístico e comercial foi a contemporânea crise econômica na indústria cinematográfica americana, maior concorrente da Itália em relação ao seu mercado interno. Essa crise americana concedeu aos produtores e distribuidores italianos alguma folga [...]. Assim, nesta década, foi de fundamental importância para a indústria italiana que os filmes nacionais em um certo número de gêneros específicos (particularmente a comédia e o *western*) começassem a conquistar não apenas grandes segmentos do mercado interno, como

As estatísticas demonstraram que o público americano estava abandonando o cinema - conferir tabela abaixo (apud BRUNETTA, 1996: 147) - e a renda dos vários setores da indústria interna estavam em rápida queda. Conforme o mercado estadunidense diminuía, aquele da Europa continental crescia.

Tabela 1 - Número de bilhetes vendidos, 1946-1960 (valores em milhões de unidades)

Tabella 1. <i>Numero di biglietti venduti, 1946-1960 (valori in milioni di unità).</i>			
	1946	1955	1960
Stati Uniti	4.400	2.340	2.129
Gran Bretagna	1.635	1.182	501
Italia	411	819	745
Francia	417	373	419

Fonte: elaborazioni dell'autore su dati di G.R. Edgerton, *American Film Exhibition and Analysis of the Motion Picture Industry's Market Structure 1963-80*, New York e London, Garland, 1983.

Desse modo, buscamos investigar essa fase da recente produção do cinema italiano, propondo um estudo que fizesse um levantamento sobre a *commedia all'italiana* e como ela se inseriu e se estabeleceu no gênero cômico do cinema italiano. Ao analisá-la, buscamos ressaltar os expedientes utilizados para retratar os problemas inerentes àquela realidade social.

Em nosso trabalho utilizamo-nos de bibliografia sobre o tema e do contato direto com obras cinematográficas significativas do gênero, uma vez que os filmes concedem ao cinema de um determinado período uma dimensão de expressão de valores, não só definidos pelo argumento da obra mas, de modo mais decisivo, pela forma como foram concebidos os registros.

Para efetuarmos uma investigação mais apropriada, examinamos a *commedia all'italiana* em perspectiva com o contexto histórico-social da época em que o gênero surgiu. Tivemos ainda como escopo investigar as especificidades da *commedia all'italiana* ao suscitar e problematizarem questões que contribuiriam para uma reflexão e uma visão crítica acerca da sociedade italiana. Como nos sugere Bondanella (2004: 145), a *commedia all'italiana* tratou com coragem os problemas sociais italianos:

consistently undervalued by film critics, especially those on the left who believed that comedy's popularity deflects attention from more "serious" social problems, the italian comic film nevertheless treated such questions quite courageously and ran

Tivemos como objetivos dessa pesquisa verificar como a *commedia all'italiana* se insere dentro do gênero cômico cinematográfico italiano; analisar seu contexto e relacioná-lo às problemáticas sugeridas em suas obras; investigar a especificidade da contribuição do gênero ao suscitar questões através da sátira e crítica aos costumes; verificar como a *commedia all'italiana*, de uma ou de diversas formas, ajudou a transformar o campo da arte cinematográfica em território de reflexão, sobretudo nas questões ligadas aos problemas sociais italianos.

Também foi escopo de nosso trabalho difundir junto ao público brasileiro o gênero cômico cinematográfico tão popular na Itália, uma vez que as pesquisas acadêmicas em língua portuguesa relacionadas à *commedia all'italiana* ainda são incipientes. Trazer para o âmbito brasileiro uma discussão feita principalmente a partir de uma bibliografia italiana - que no Brasil é inacessível por parte do público em geral - constitui também um dos legados desse trabalho.

Por último, gostaríamos de ressaltar que, em geral, em grande parte das pesquisas acadêmicas cuja análise envolve a sociedade, os referidos objetos de estudo estão relacionados a métodos investigativos, observando-se as variáveis dos processos históricos e das condições sociais na quais as produções culturais se realizaram. Desse modo, a problemática identificada para a realização dessa pesquisa deve ser examinada como um processo, que se verifica numa sociedade dinâmica, não como um objeto estático ou elemento isolado.

² Constantemente depreciada pelos críticos de cinema - especialmente aqueles à esquerda que acreditavam que a popularidade da comédia desviava a atenção dos problemas sociais mais "sérios" - o filme cômico italiano, no entanto, tratou tais questões tão corajosamente e entrou em conflito com os censores tanto quanto os filmes de vertente exclusivamente dramática.

³ Na Itália, mais que em outros países, o cinema, antes de ser chave de acesso à modernidade, é instrumento

1.2 - Justificativa da temática

Dentro da linha de pesquisa "Literatura e Cultura Italianas", nosso trabalho se insere no projeto "A linguagem do olhar: literatura e outras expressões artísticas", dedicado ao estudo das relações entre Itália e Brasil em diversas manifestações culturais e midiáticas nos dois países. No âmbito desse projeto, elegemos a cinematografia pelo fato de que o ela, nas palavras de Galvano della Volpe, "se revela um meio expressivo entre os mais idôneos, se não até mesmo o mais idôneo, para registrar a vida real, cotidiana do homem moderno com seus estritos problemas reais, concretos. [...] lembremos ainda do bem conhecido caráter da máxima comunicabilidade ou universalidade do que é próprio da representação realístico-fílmica, meio expressivo coletivo, democrático por excelência, portanto" (apud FABRIS, 1996: 28). Desse modo, buscamos através do cinema - como arte e não como indústria, embora saibamos da dificuldade prática que tal separação impõe - tentar compreender as diversas manifestações da sociedade italiana transportadas para a grande tela.

Acreditamos ainda que o cinema, em especial o da península, tenha exercido um papel fundamental para a constituição de uma nacionalidade italiana, de uma identidade própria, da criação de laços entre os conterrâneos, porque *"in Italia, più che in altri paesi, il cinema, prima che chiave d'accesso alla modernità, è mezzo magico di ideale unificazione nazionale e di locomozione per viaggi di ogni tipo nel passato storico, artistico e letterario"* (BRUNETTA, 2000: 40).³

Com predileção pelo gênero cômico dos anos 1960 e 1970, elaboramos uma pesquisa que tratasse desse recorte específico da história do cinema italiano. Apesar da negativização que o gênero cômico em geral sofreu, e ainda sofre, optamos por valorizar um gênero que de uma maneira geral, "foi sempre confinado em um âmbito marginal, apartado do que se consideram as mais válidas manifestações do homem" (ARÊAS, 1990: 24 e 25). Frequentemente subjugados, o cômico e o riso eram atribuídos às práticas baixas de expressão artística, o que não foi diferente com a *commedia all'italiana*;

il genere comico andava considerato sempre e comunque inferiore a quello drammatico. [...] C'era un'espressione ricorrente, oggi in disuso, con cui il critico esprimeva indulgenza a proposito di un regista che dopo aver dato prove "serie" si fosse cimentato in un lavoro brillante: si diceva che costui (Comencini, mettiamo, o Germi) aveva voluto "prendersi una vacanza" (D'AMICO, 2008: 67).⁴

³ Na Itália, mais que em outros países, o cinema, antes de ser chave de acesso à modernidade, é instrumento extraordinário de ideal unificação nacional e meio de transporte para viagens de todo tipo no passado histórico, artístico e literário.

⁴ O gênero cômico sempre fora considerado e de todo modo inferior ao dramático. [...] Havia uma expressão recorrente, agora em desuso, com o qual o crítico exprimia indulgência com relação a um diretor que depois de

Também foi esse um dos motivos pelos quais quisemos dar voz e espaço a esse gênero subestimado durante muito tempo. Felizmente, esse panorama tem mudado ao longo do tempo, haja vista o aumento de pesquisas relacionadas a essa temática, ou ainda as exposições de mostras com obras desse gênero cinematográfico.

Assim, não só devido a todos esses aspectos supracitados julgamos procedente analisar esse recorte histórico da cinematografia, mas também precisamente porque a sociedade italiana estava passando por diversas transformações à época e o cinema foi uma das formas artísticas que soube retratar tais mudanças em curso, manifestando-as de modo bastante irônico, como foi o caso do gênero *commedia all'italiana*:

the *commedia all'italiana* lays bare an undercurrent of social malaise and the painful contradictions of a culture in rapid transformation. Moreover, the sometimes facile optimistic humanitarianism typical of neorealist comedy is replaced by a darker, more ironic and cynical vision of Italian life (BONDANELLA, 2004: 145).⁵

Com uma visão mais irônica e cínica, a comédia sempre foi elemento popular na Itália, já que historicamente o gênero cômico sempre foi uma característica típica. A comédia cinematográfica pouco a pouco ganhou espaço e público e foi vista como elemento substitutivo ao melodrama e potencialmente como um produto a ser exportado:

“tipicamente italiana è per definizione la commedia, genere che riapre il cuore e il riso del pubblico popolare italiano definendosi contestualmente come prodotto di possibile esportazione: un genere, la commedia, che verso la metà degli anni cinquanta sostituisce progressivamente e poi definitivamente il melodramma” (BRUNETTA, 1996: 383).⁶

Não podemos deixar de ressaltar que, para além desse momento oportuno no qual surgiu a *commedia all'italiana*, a cinematografia da península passara a ser reconhecida internacionalmente a partir do neorrealismo e de modo mais intenso na década de 1950. Graças ao sucesso de algumas produções de notáveis diretores neorrealistas - fator este que também foi fundamental para compreendermos o cenário em que se encontrava a

ter dado provas "sérias" se arriscasse em um trabalho de comédia espirituosa: se dizia que aquele (Comencini, digamos, ou Germi) queria "tirar umas férias".

⁵ A *commedia all'italiana* revela uma tendência de mal-estar social e de dolorosas contradições de uma cultura em rápida transformação. Além disso, o humanitarismo por vezes fácil e otimista, típico da comédia neorrealista é substituído por uma visão mais sombria, mais irônica e cínica da vida italiana.

⁶ Tipicamente italiana é, por definição, a comédia, gênero que reabre o coração e o riso do público popular italiano, definindo-se, ao mesmo tempo, como produto de possível exportação: um gênero, a *commedia*, que em meados dos anos cinquenta substitui progressivamente e depois definitivamente o melodrama.

cinematografia italiana quando do surgimento da *commedia all'italiana* - o cinema italiano desfrutava de enorme prestígio e reconhecimento ao redor do mundo.

Na segunda metade dos anos 1950, a produção cinematográfica italiana foi retomada e ganhou definitivamente os mercados. Isso aliado ao sucesso e afirmação internacional de figuras como Federico Fellini e Michelangelo Antonioni puderam compor um cenário enormemente favorável às produções cinematográficas italianas da época. No início dos anos 1960 Pier Paolo Pasolini lança seu primeiro longa-metragem, *Accattone* (1961, *Accattone - Desajuste social*) retratando o submundo da pobreza e da prostituição na periferia urbana.

Ainda no início da década de 1960 podemos sentir na produção cinematográfica italiana ecos da *nouvelle vague* francesa, na qual cineastas italianos da "nova onda" - mas formados na esteira do neorrealismo - buscaram propor um novo modo de fazer cinema. Francesco Rosi, Marco Bellocchio, Marco Ferreri, Ermanno Olmi, os irmãos Paolo e Vittorio Taviani (os quais colaboraram em trabalhos do diretor Valentino Orsini), Bernardo Bertolucci, Vittorio De Seta são alguns dos notáveis diretores desse período que trouxe uma nova constituição ao cinema italiano.

Além do cinema autoral, foi ainda nesse período que se pôde verificar o êxito de gêneros populares. A *commedia all'italiana* certamente foi a que obteve maior sucesso junto ao público, mas não podemos deixar de mencionar outros importantes gêneros populares naquele momento, como é o caso do *peplum* (gênero histórico mitológico cujos filmes geralmente eram adaptações de obras literárias), o *giallo all'italiana* (gênero de suspense, também conhecido como *spaghetti thriller*), ou ainda, o *western all'italiana* (o gênero de filmes de faroeste, também chamado *spaghetti western*).

Devido a esses fatores, entre outros, a cinematografia italiana daquele período gozava de muito renome internacionalmente, prestígio esse que também despertou nosso interesse pelo estudo do gênero cômico.

1.3 - Estrutura da dissertação

Nossa dissertação se encontra estruturada da seguinte maneira: em um primeiro momento (no capítulo 1 - 'Introdução') há uma apresentação geral com uma explanação acerca do 'objeto e objetivos da pesquisa' (1.1), onde salientamos o que investigamos para esta dissertação, bem como o que buscamos analisar durante a composição deste trabalho. Posteriormente, temos a 'justificativa da temática' (1.2), evidenciando a importância na cinematografia italiana do momento histórico pesquisado, no qual surgiram diversos diretores que contribuíram de modo essencial para o êxito da produção daquele período. Ainda no capítulo 1, há o ordenamento dos itens dessa pesquisa: 'estrutura da dissertação' (1.3), ou seja, a estruturação do texto final, bem como o assunto fundamental de cada capítulo e subitens.

No capítulo 2 ('O gênero cômico italiano'), para melhor depreendermos como se constituiu essa forma própria de fazer comédia, isto é, o gênero *commedia all'italiana* e posteriormente abordá-lo com maior propriedade, resgatamos a tradição do gênero cômico na Itália em sua vertente teatral, a saber, a '*commedia dell'arte*' (2.1), que com suas tipologias e traços distintivos influenciou o gênero cômico de modo indelével. Passando à cinematografia, recordamos algumas passagens fundamentais do gênero cômico italiano e aludimos à sua importância na constituição do que virá a ser conhecido como *commedia all'italiana*; buscamos estabelecer esse antes e depois e como ela se insere nesse cenário. Examinamos os 'primeiros filmes cômicos italianos' (2.2) de sucesso junto ao público, ainda na década de 1910. Como a linguagem narrativa no cinema ainda não havia se constituído, as apresentações eram de curtas-metragens seriais (ou os chamados *sketches*) com personagens fixas nas mais diversas situações. Já no subitem '*telefoni bianchi*' (2.3) foram resgatadas as comédias feitas em um período que passou à história do cinema literalmente como *telefones brancos*, em alusão aos aparelhos telefônicos que apareciam em cenários requintados, representando a alta burguesia, uma vez que as referências à realidade social italiana eram quase inexistentes nesse cinema. No subitem 'Totò/Carlo Ludovico Bragaglia/ Mario Mattoli' (2.4), tivemos como foco principal assinalar as figuras que contribuíram para o cômico italiano no período correspondente ao final dos anos 1940 e início dos anos 1950. No período pós-neorrealismo, tivemos o surgimento do que se convencionou chamar de 'neorrealismo rosa' (2.5), com obras de cunho mais conformista.

Passando especificamente ao contexto da história e sociedade italiana, isto é, ao capítulo 3 ('O contexto'), buscamos resgatar alguns importantes 'aspectos histórico-sociais à

época do surgimento da *commedia all'italiana*' (3.1). Com efeito, invariavelmente acabamos por abordar períodos subsequentes, ou seja, final dos anos 1960 e a década de 1970, contudo, a ênfase foi dada ao período do surgimento e consolidação do gênero, a saber 1958 - 1964. Ainda no capítulo 3, no subitem '*commedia all'italiana* - gênero crítico?' (3.2), após termos delinear o panorama no qual se encontrava a sociedade italiana, buscamos abordar algumas questões que perpassaram o gênero e que de algum modo puderam propô-lo como um gênero crítico de representação da sociedade à época.

O capítulo 4 ('A *commedia all'italiana*') tratou particularmente da *commedia all'italiana*. As origens e fontes do gênero foram resgatadas no subitem '*fame di riso*' (4.1); a trajetória percorrida até a eclosão da *commedia*, bem como as características intrínsecas a ela foram tratadas nos tópicos 'alguns percursos' (4.2) e 'algumas particularidades' (4.3). Suas diferentes fases ao longo de sua duração e sua extensa filmografia foram abordadas em 'fases e filmografia, as diferentes comédias' (4.4). Ainda no quarto capítulo há um tópico que discorreu exclusivamente sobre as figuras dos roteiristas, elementos fundamentais da *commedia*: 'um cinema de roteiristas' (4.5).

O conteúdo do capítulo 5 ('Três momentos emblemáticos') trouxe a discussão de três momentos representativos na história do gênero. Buscamos, através de três obras cinematográficas de períodos distintos e de diretores diferentes, ressaltar algumas questões que permearam a *commedia all'italiana* e que se mostraram pertinentes na construção de um senso crítico nas obras desse gênero. Em um primeiro momento, no subitem 'recorte fílmico' (5.1), justificamos nossa escolha pelos filmes eleitos como objeto para essa pesquisa. Posteriormente, já no tópico 'filmes' (5.2), temos o estudo das três obras. Como desdobramento e sabendo da importância do gênero para o público brasileiro, apresentamos as críticas jornalísticas de quando os filmes do item anterior foram distribuídos em nosso país (extraídas dos jornais: OESP - O Estado de S. Paulo, a Folha de São Paulo e o JB - Jornal do Brasil) e as apresentamos no item 'Desdobramentos - *Commedia all'italiana* no Brasil' (5.3).

Ademais, temos a conclusão e a bibliografia (citada e a consultada). Em apêndice trouxemos uma bibliografia comentada, que busca dar um panorama do que se pode encontrar em cada obra selecionada para essa pesquisa. Os títulos que ali se encontram estão em sua maioria em língua italiana, mas há obras também em francês e em inglês.

Em língua italiana, muitas classificações em relação ao gênero das obras, tanto no que se refere à literatura como ao cinema - são estabelecidas a partir de cores. A origem de tal fato se deve à coloração das capas de coleções de livros de diversos gêneros - em especial da *Il Giallo Mondadori*, lançada pela editora italiana. Tal coleção era famosa pela temática policial

e por possuir a capa amarela. Desse modo, a própria cor *giallo* (amarelo) passou a ser utilizada como termo para designar as narrativas policiais.

Os títulos dos filmes se encontram no original e entre parênteses indicamos o ano de seu lançamento, além do título em português; os filmes que não tiveram distribuição ou que não foi possível localizar, se encontram apenas com o título original.

Todas as citações em línguas estrangeiras utilizadas ao longo do trabalho foram traduzidas por nós em nota de rodapé.

Capítulo 2 - O gênero cômico italiano

O povo ama as coisas que o alegram.
Machado de Assis

2.1 - *Commedia dell'arte*

A questão da tradição cômica na cultura italiana é deveras forte, tanto em seu veio literário, como no teatral e no cinematográfico. Sabemos da importância dessas vertentes, contudo, era inviável dentro de nossa pesquisa o aprofundamento do cômico na tradição de toda a cultura italiana, por isso optamos por abordar o veio teatral, que acreditamos ser o mais importante para nosso trabalho. Para tal, faremos um resgate de algumas das principais características de um dos fenômenos de maior influência sobre o gênero cômico na Itália.

Viganò (1998: 11) refere-se à *commedia dell'arte* como uma das raízes da cultura popular italiana, juntamente com a ópera lírica. A *commedia dell'arte*⁷ - conhecida também por outras designações como *commedia all'italiana*, *commedia all'improvviso*, *commedia a soggetto*, *commedia degli zanni*⁸ etc. - foi uma forma de teatro popular surgido na Itália no século XV (cujo auge se deu nos séculos XVI e XVII) que se utilizava do humor e do cômico para se apresentar em ruas e praças.

A ação se dava na base da improvisação (quase que de modo total) uma vez que os *canovacci*⁹ davam apenas indicações, mas não descreviam falas e atuações, dando autonomia à criação. O espetáculo ficava por conta dos atores, que conduziam o ato dando lugar a estas criações, que levavam em conta a natureza da plateia e sua reação. Esta maleabilidade na ação, dependendo do local da apresentação teatral, dava margem para uma aproximação com o público, uma vez que incorporavam na ação fatos e acontecimentos habituais àqueles espectadores.

Muito comuns eram os *lazzi*¹⁰ característicos de cada personagem. A repetição também tinha função e efeito cômicos; a reiteração de um ato, ou enunciação de mesmas palavras ou ideias já feitas anteriormente não perdia seu efeito, mas sim ia se potencializando ao longo do

⁷ Foi posteriormente ao surgimento que o fenômeno passou a se chamar *commedia dell'arte*, com a acepção de "arte" não só no sentido de habilidade, aptidão, mas também de ofício, profissão.

⁸ Consoante Barni (2003:25), "a origem de *zanni*, nome genérico dos criados, é controvertida. A hipótese mais provável é a que o faz derivar diretamente do prenome dos criados, sempre Zan, Zani, Zuan, Zuani, Zuane, ou Zanni, que são a transformação dialetal do norte da Itália para Giovanni, Gianni ou Gian: Gian Cappella, Zan Gurgolo e assim por diante".

⁹ *Canovaccio* era o nome dado ao "roteiro" do espetáculo, que continha o esboço da peça e as indicações com relação à ação a ser improvisada e desenvolvida no palco. Salientamos que se tratavam apenas de indicações cênicas e não de falas buriladas anteriormente. Essa flexibilidade de se construir a ação no próprio instante, ou seja, no palco, tornava toda a ação teatral muito mais dinâmica e por isso, mais envolvente e cativante.

¹⁰ *Lazzi*: ação mímica e às vezes verbal, anteriormente programada e inserida no decorrer dos espetáculos.

tempo. A repetição - seja ela de piadas, frases feitas ou trejeitos - era um elemento central das comédias e estava ligada a uma certa previsibilidade por parte do público, fazendo-o reconhecer certos elementos já esperados. Contudo, esta previsibilidade não impedia a interação por parte do público.

É a profissionalização dos atores de teatro que transformará o panorama do teatral à época. Com os deslocamentos e itinerários das companhias teatrais se criam os circuitos teatrais italianos e em outros países europeus. Entre 1580 e 1630 tivemos o período de maior vigor do fenômeno que influenciou as cenas de toda a Europa, lançando as raízes do teatro moderno.¹¹

A mais significativa manifestação teatral da Itália de um lado nos faz conhecer a sociedade da época, de outro, a trajetória histórica tanto do surgimento do primeiro teatro profissional da Europa, como dos novos mecenas (verdadeiros precursores do empresário moderno), da entrada em cena das mulheres, do diretor teatral, das salas teatrais assim como as concebemos hoje etc.

As máscaras da *commedia dell'arte* (Arlequim, Pedrolino, Pantalone, Brighela, Colombina, Isabella, Silvia, Capitão, Doutor) embora italianas de nascimento, habitam ainda hoje o imaginário moderno do mundo todo, em campos diversos: do teatro às artes plásticas, da literatura à música. Os atores representavam os personagens fixos, *le maschere* (as máscaras), isto é, tipos característicos da sociedade. A máscara, juntamente com os trajes, se tornaram sinônimo do personagem, caracterizando-o de modo a ser identificado pelo público, ainda que outro ator o interprete. As máscaras mais conhecidas eram as de figuras como o casal de enamorados¹², os velhos, o Capitão, os *zanni*, o doutor etc.

O destaque dos personagens fixos eram os *zanni*, uma das máscaras mais conhecidas. Esses personagens eram os criados, os chamados *zanni*, e possuíam diversos nomes (Arlecchino, Scaramuccia, Pulcinella, que geralmente representavam em dupla no palco (o tolo e o espertalhão), onde o tolo criava obstáculos às tramoias do esperto, que era o condutor das manobras e intrigas. Porém, como nos explica Barni (2003: 26), nem sempre essa esquematização era seguida:

não significa que fosse obrigatório os dois criados manterem esse esquema binário do esperto e do bobalhão; por vezes suas características se inverteram, e muitas vezes se fundiram, resultando numa mistura de vagabundagem e esperteza, num

¹¹ *La nascita e l'affermazione del teatro moderno si devono, almeno in Italia, proprio alle maschere della Commedia dell'arte* (ALONGE & BONINO, 2000: 1.163). O nascimento e a afirmação do teatro moderno se devem precisamente - pelo menos na Itália - às máscaras da *Commedia dell'arte*.

¹² "Os namorados, cujos dotes principais tinham de ser a elegância, a graça, a beleza, falavam em toscano literário e, assim como as criadas, não usavam máscaras" (BARNI, 2003: 27).

único papel de zombeteiro e zombado de uma só vez.

Embora não obrigatório, era bastante comum que a máscara do criado fosse geralmente interpretada em dupla, em primeiro lugar o esperto e o segundo o tolo. Os mais conhecidos do vasto grupo de criados estão: Arlecchino, máscara caracterizada por ser o segundo criado e por estar sempre com fome e preocupado em arranjar dinheiro para saciar seu apetite; Pulcinella, máscara napolitana, segundo criado, caracterizado por vestir uma roupa branca e máscara preta de nariz adunco, é melancólico, triste, mas sagaz e detentor de uma sabedoria popular; Brighella, primeiro criado, astuto, autor de intrigas maliciosas; Pierrot - galicismo para o *zanni* italiano Pedrolino - era honesto, ingênuo e verdadeiro, mas também era visto como lunático. Caracterizado por usar roupas brancas com grandes botões pretos e de ter o rosto pintado de branco, com uma lágrima escorrendo. É apaixonado pela criada Colombina, que por sua vez, gosta de Arlecchino; Colombina, a mais famosa das criadas - juntamente com Franceschina - é inteligente e astuta, com destreza para resolver intrigas, é amada em segredo por Pierrot¹³. As criadas ou *amas*, também conhecidas como *zagna* (versão feminina para *zanni*), tinham como característica o fato de não utilizarem máscara. Nas atuações dos *zanni* estavam sempre presentes os já mencionados *lazzi*.

As máscaras de capitão, do personagem militar, podem ser encontradas nas figuras do valente, ambicioso e sonhador Spaventa, que se contrapunha à de Matamoros, o capitão covarde e fanfarrão, que se gaba exaustivamente - ao ponto de cair no ridículo - de feitos nunca realizados; também na máscara de Scaramuccia, capitão mulherengo, desajeitado e orgulhoso.

Na máscara dos velhos, temos o doutor Balanzone, personagem sério, elegante, geralmente um médico ou advogado, caracterizado por ser pedante, o qual faz discursos verborrágicos e empolados, pretensamente diz conhecer sobre todos os assuntos (e de todos campos da ciência humana) querendo exprimir suas opiniões sobre qualquer tema, inserindo sempre citações em latim; Pantalone, máscara do comerciante veneziano, avaro, que está em constante competição com rapazes na conquista de uma moça jovem; Cassandro, com características próximas as de Pantalone, é a máscara que cria obstáculos ao amor dos jovens apaixonados, impedindo-lhes o casamento; Tartaglia, velho semicego, tagarela, geralmente no papel de tabelião, mas também como farmacêutico e advogado.

¹³ Certamente, esses esquemas de máscaras descritos (como Colombina, que gosta de Arlecchino e amada por Pierrot) não foram tão fixos, se modificando ao longo do tempo e em diferentes épocas de suas caracterizações.

A *commedia dell'arte* era essencialmente um espetáculo baseado no ator e em seu coletivo, isto é, os atores representavam em função do público, mas também em função uns dos outros, pois na improvisação, deveriam conhecer o *timing* do colega para que a ação transcorra de modo apropriado. A habilidade deveria estar mais na diversificação das ações e na conformidade (de acordo com a plateia) das falas e dos gestos, do que na criação e na dramatização. Barni (2003: 29) nos explicita melhor o procedimento utilizado pela *commedia dell'arte*:

o que parece contar mais é o jogo cênico, que orquestrava o conjunto do espetáculo; isto é, aquele entrelaçamento de situações das diversas personagens (que afinal se repetiam de trama em trama) cuja realização "ao vivo" seria impossível, não fosse uma grande sincronia e um profundo sentido de conjunto por parte de cada ator. Esse estar à vontade com a própria personagem em toda situação, dispondo até de um "formulário" de repertório em mente, também permitia que o ator atentasse para o conjunto do espetáculo. A ponto de sua participação entrelaçar-se à dos outros harmonicamente, compondo assim a trama geral. E essa fórmula, extremamente funcional e flexível, foi sendo burilada e afinada com a prática. Em outras palavras, a "especialização" do ator (que não deve ser transformada em mito, como o foi diversas vezes) e o domínio da máscara, do próprio "tipo" ou personagem por parte dos atores, eram pontos cruciais para o espetáculo de *commedia dell'arte*.

O repertório dos atores era extenso e variado, com elementos recorrentes como brigas, acessos de loucura, equívocos, pancadarias, disfarces, duelos etc. Tal repertório pôde ser enriquecido com um avanço revolucionário da *commedia dell'arte* com relação aos costumes da época, que foi a inserção de atrizes nos palcos, uma vez que, mesmo os papéis femininos, anteriormente eram interpretados por homens travestidos de mulher. A afirmação feminina nos palcos equivale a uma das partes essenciais da formação desse fenômeno teatral, pois além de inovador, foi um ato transformador uma vez que

le attrici non solo non portano la maschera, ma rifiutano di essere identificate con quelle categorie di donne in qualche modo maschere sociali della prostituzione, della vita disonesta o dello spettacolo infimo come le cortigiane, le giullaresse, le ballerine. Ciò che delle attrici colpisce i contemporanei è il presentarsi come persone autonome, dotate di parola, di pensiero e di emozioni. Non è più semplicemente il loro corpo ad attrarre, ma il loro sguardo e la loro personalità (ALONGE & BONINO, 2000: 1.179).¹⁴

Os repertórios - para que o efeito cômico tivesse sucesso - deveriam derivar de uma determinada circunstância, e essa ser a mais natural possível, pois o fator da verossimilhança era de grande importância. Os personagens incorporavam características comuns à vida e à

¹⁴ As atrizes não apenas não usam a máscara, mas se recusam a ser identificadas com aquelas categorias de mulheres - de algum modo máscaras sociais da prostituição, da vida indecorosa ou do espetáculo inferior - como as cortesãs, as jogralesas ou dançarinas. Das atrizes o que impressiona os contemporâneos é o fato de se apresentarem como pessoas autônomas, dotadas de fala, de pensamento e de emoções. Não é mais apenas o corpo delas a exercer atração, mas o olhar e a personalidade.

realidade cotidiana, como as paixões, a fome, as necessidades, a avareza, o medo etc. As figuras satirizadas no teatro eram figuras reconhecíveis na sociedade, não havia obviamente a necessidade de se denominar o sujeito pelo nome da figura satirizada, uma vez que os arquétipos eram facilmente identificáveis, assim como seus aspectos risíveis. As máscaras e personagens representavam essas figuras populares da sociedade àquela época. Também os nobres e a fidalguia eram alvo da jocosidade teatral, as sátiras poderiam ser feitas com figuras tanto militares, como religiosas ou políticas.

Os atores se agregavam em companhias teatrais que viajavam os países se apresentando. Em geral eram formadas por 10 a 12 atores, as companhias se organizaram de modo profissional, inclusive através de contratos firmados com os atores, em colaborações por temporadas. A mais famosa dentre elas foi a *Compagnia dei Gelosi*, na qual tiveram destaque Francesco Andreini e sua esposa Isabella. A *commedia dell'arte* lançava mão de outros expedientes artísticos além da interpretação, uma vez que em seus repertórios havia músicos, cantores, dançarinos, acróbatas (com quedas, cambalhotas e saltos mortais) e malabaristas, o que trazia dinamismo à cena.

As máscaras, isto é, as personagens se valiam dos diversos dialetos ou falas com expressões dialetais, um poderoso artifício que ao mesmo tempo potencializava a comicidade e trazia mais popularidade aos espetáculos. Obviamente, muitas das falas dialetais não eram inteligíveis para a unanimidade dos espectadores, uma vez que os comediantes percorriam diversas regiões diferentes representando suas comédias, por isso a gestualidade nas interpretações era essencial e determinante para o espetáculo.

Os comediantes da *commedia dell'arte* sofreram duras perseguições por parte das autoridades da época (em especial, as religiosas) e também certo preconceito (principalmente quando da entrada das mulheres no palco, o que demonstrou um caráter revolucionário na arte teatral). Consoante Jean Gili (1983: 13) a *commedia dell'arte* "*en somme, elle donnait vie à une contestation de l'ordre établi et des idées dominantes*"¹⁵; no entanto, os limites dessa contestação eram limitados: "*contestation dont la marge d'expression était bien mince pour un peuple tenu en tutelle par les classes riches et privilégiées*"¹⁶.

O comediógrafo veneziano Carlo Goldoni, empenhado em uma reforma teatral, tentou no século XVIII reviver a *commedia dell'arte*, efetuando nela um expurgo e providenciando textos definitivos para os atores, mas mantendo o estilo de representação. Em 1745 escreve *Il*

¹⁵ Em suma, dava vida a uma contestação da ordem estabelecida e das ideias dominantes.

¹⁶ Contestação cuja margem de expressão era bastante estreita para um povo tutelado pelas classes ricas e privilegiadas.

servitore di due padroni, em referência ao *zanni* mais popular, Arlecchino, o servo de dois amos. O fenômeno teatral teve posteriormente um reconhecimento e felizmente os estudos sobre o gênero têm se avolumado.

Vê-se que a dimensão e a relevância do fenômeno são inesgotáveis, de modo que buscamos apenas trazer um pouco do que foi a *commedia dell'arte*, influência incontestada da *commedia all'italiana*¹⁷. Ademais, a instituição de máscaras, métodos e tipologias cômicas se seguiram até os dias de hoje no gênero cômico em geral. A partir da *commedia dell'arte* temos a instituição de tipologias, ou seja, foram estabelecidos os tradicionais referenciais cômicos que são utilizados até hoje, não só na *commedia all'italiana* (gênero que deriva dessa vertente teatral¹⁸), mas nos filmes e no teatro cômicos em geral. Verificaremos adiante que no cinema italiano dos primeiros tempos a questão da tipologia também é retomada, sendo uma fonte de inspiração e uma constante no primeiro cinema cômico italiano.

¹⁷ Jean Gili (1983: 13) afirma que "cette habileté à mêler la drôlerie à la revendication sociale, à traiter de manière grotesque des sujets finalement dramatiques, tout cela - que l'on retrouvera dans le meilleur de la comédie cinématographique italienne - provient en droite ligne de la *commedia dell'arte*". Esta habilidade de misturar o humor à reivindicação social, de tratar de maneira grotesca assuntos dramáticos, tudo isso - que encontraremos no melhor da comédia cinematográfica italiana - provém diretamente da *commedia dell'arte*.

¹⁸ Muitos aspectos da *commedia dell'arte* (tanto em seus mecanismos como em sua popularidade) fazem parte de toda uma tradição cômica italiana e, portanto, na *commedia all'italiana* não poderia ser diferente.

2.2 - Os primeiros filmes cômicos

Na década de 1910, no período do auge dos filmes históricos italianos, também os filmes cômicos tiveram enorme êxito. Muitos atores que os protagonizavam provinham do teatro de variedades, do circo, de cafês-concertos ou ainda de famílias de artistas. Segundo Aldo Bernardini (1980: 65) o gênero de filmes cômicos *ottenne particolare rilancio a partire dal 1909, nel periodo precedente era stato invece abbastanza trascurato, ma andava rivelandosi come un ingrediente indispensabile nei programmi delle sale e nel gusto del pubblico*¹⁹.

Certamente o cinema cômico italiano se apropriou e reelaborou alguns elementos tradicionais da *commedia dell'arte*. Não há uma criação independente por parte do primeiro cinema cômico italiano, podemos notar que os seus primeiros atores acabaram por propor novamente as máscaras que carregavam características tradicionais na representação de determinado personagem. Esse cinema, radicado nas formas expressivas da comédia popular, se utilizará de *sketches* e números derivados também do teatro de variedades. Os atores forneciam às produtoras cinematográficas seus repertórios aperfeiçoados no teatro, contudo, sem perder a espontaneidade e a autenticidade. Assim, alcançaram sucesso com suas personagens fixas, que em um curto espaço de tempo, se multiplicaram nas telas italianas, em série de filmes cujos títulos levaram seu nome, como era costume à época. Entre os personagens cômicos que obtiveram maior popularidade estão: o ator Henri André Augustin Chapais - conhecido como André Deed (criador do personagem Cretinetti, ele fora trazido por Giovanni Pastrone da produtora francesa *Pathé* para a italiana *Itala*)²⁰; Ferdinand Guillaume (inventor de Tontolini e posteriormente Polidor, seu personagem mais célebre)²¹; Leopoldo Fregoli²² e Marcel Fabre²³ (cujo nome verdadeiro era Marcel Fernández Pérez, foi o criador do personagem Robinet)²⁴.

¹⁹ No período anterior, ao contrário, havia sido bastante negligenciado, mas estava se mostrando um ingrediente indispensável nos programas das salas e no gosto do público.

²⁰ André Deed havia trabalhado com George Méliès, com quem aprendeu diversas técnicas de trucagem e de prestidigitação.

²¹ Guillaume era de família circense, naturalmente tinha o espetáculo como parte integrante de sua existência. A atuação cômica de seu personagem Polidor foi vista por alguns (GILI, 1983: 21) como mais incisiva do que a de outros cômicos, uma vez que abordava abertamente comportamentos típicos da burguesia italiana.

²² Fregoli é considerado um dos pioneiros do cinema cômico, também foi um dos "primeiros que compraram a licença para o *Cinématographe Lumière*, ele imediatamente multiplica seus próprios espetáculos 'em ausência', graças ao registro cinematográfico de suas façanhas, muito difundidas e conhecidas pelo nome de Fregoligraph" (V Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, 2011: 28).

²³ Marcel Fabre, após inúmeros filmes gravados na Itália, se transfere, ainda em 1915, para os Estados Unidos, onde tenta retomar o êxito do personagem Robinet, mas sem muito sucesso.

²⁴ Citamos aqui os personagens cômicos de maior relevância à época. Sem dúvida, o sucesso desse tipo de personagem cômico foi tão estrondoso que surgiram inúmeros outros, como Fricot e Fringuelli (Ernesto Vaser),

Figura 1 - Os atores cômicos André Deed, Marcel Pérez, Ferdinand Guillaume e Leopoldo Fregoli²⁵

Nesse grupo quase absolutamente composto por homens, algumas figuras femininas se destacaram como as primeiras a fazerem sucesso entre os cômicos: Luigia Morano (com a personagem Gigetta) e Lea Giunchi (com a personagem Lea), essa última cunhada de Ferdinand Guillaume, com o qual protagonizou diversos filmes. Muitos desses atores não eram italianos de nascimento (como no caso dos franceses Guillaume e André Deed e do espanhol Marcel Pérez), mas alcançaram o sucesso por meio das produções italianas de inúmeras séries de curtas cômicos estreladas por seus personagens fixos. O sucesso das personagens cômicas se deveu também pela relação existente entre elas e a realidade do público (elemento que diferenciava a cômica italiana da americana²⁶), como anota o escritor e crítico Brunetta (2004: 80):

mentre la comica americana riusciva a immergere lo spettatore nella dimensione improbabile dell'azione e a coinvolgerlo sinesteticamente attivandone tutte le reazioni sensoriali, la comica italiana non dà mai l'impressione di perdere i rapporti con il reale, di risucchiare nel proprio spazio il pubblico.²⁷

Desse modo, as produtoras italianas (principalmente as maiores, como a Cines, a Milano Films, a Ambrosio e a Pasquali Film), umas em concorrência com as outras, acabaram por incluir um ou mais atores cômicos em sua equipe. Os curtas seriais com as personagens

Kri Kri (Raymond Dandy), Checco (Giuseppe Gambardella), Pik Nik (Armando Fineschi), Cocciutelli (Eduardo Monthus), entre tantos.

²⁵ Imagens extraídas de <www.archivioluce.com/archivio> e <www.fregoli.com>, acesso em: 21 abr. 2013.

²⁶ A *commedia all'italiana* cinematográfica também se destacaria por essa íntima relação com a realidade de seu público.

²⁷ Enquanto o filme cômico americano conseguia mergulhar o espectador na dimensão improvável da ação e a envolvê-lo sinesteticamente ativando nele todas as reações sensoriais, o filme cômico italiano nunca dá a impressão de perder a relação com a realidade, de absorver o público no próprio espaço.

fixas nas mais diversas situações faziam enorme sucesso de público e passavam por todas as possíveis variações da época: o burlesco, a farsa e a perseguição. Esses atores fundaram na Itália uma verdadeira escola de filmes cômicos, categoria que possibilitava aos seus realizadores experimentações técnicas e aprofundamento dos recursos da linguagem cinematográfica. O cinematógrafo - com suas possibilidades de trucagem (criando efeitos de desaparecimento/aparição do personagem), de alterar o ritmo da montagem (tornando a cena mais lenta ou mais rápida), de ver o filme de trás para frente, ou ainda de rever aquilo que já havia sido visto - favoreceu o cinema cômico, que soube bem explorar as possibilidades do então recente invento.

Os curtas cômicos com as personagens fixas eram produzidos em curtos intervalos de tempo. Uns emulavam os outros, as ideias eram sempre copiadas e as temáticas dos filmes giravam sempre em torno de provocações, fugas, incidentes, perseguições, contendas etc. Há autores, como é o caso de Gili (1983: 18) que atentam acerca do nível qualitativo desse conjunto de obras cômicas; apesar de, em termos de produção, ter havido uma enorme quantidade desses filmes, infelizmente, uma grande parte se perdeu, de modo que não é possível analisar o conjunto, mas apenas de modo amostral por meio das obras restantes, ou ainda, de uma visão da crítica à época. De toda forma, um posicionamento mais definitivo acerca desses obras é sempre arriscado ou incerto.

A série dos primeiros filmes cômicos foi sem dúvida ofuscada pelo sucesso na década de 1910, da produção de reconstituições de cunho histórico e adaptações de histórias da literatura. Como exemplo, poderíamos citar *Quo vadis?* de 1913, filme produzido por Enrico Guazzoni que impressionou o público com sua concepção narrativa audaz, ou ainda, *Gli ultimi giorni di Pompei*, filme de 1913, de Mario Caserini que se sobressaiu pela qualidade dos efeitos especiais, utilizados para a cena da erupção do vulcão Vesúvio. Mas o filme mais emblemático dessa categoria é sem dúvida *Cabiria*, de Giovanni Pastrone, produzido em 1914 com a colaboração de Gabriele D'Annunzio: é a obra de maior relevo da época dos filmes históricos, vindo a se tornar referência para o diretor americano David Wark Griffith, ao dirigir *Birth of a Nation* (1915, *O Nascimento de Uma Nação*) e também *Intolerance* (1916, *Intolerância*). Considerada etapa exemplar na evolução da linguagem cinematográfica, *Cabiria* foi a obra colossal que unificou mitos, tanto o de glória do domínio romano sobre o mundo, como aquele do herói popular e forte, representado nesse filme por Maciste.

Se por um lado o gênero de filmes cômicos foi de certo modo ofuscado pela prevalência dos filmes históricos, por outro, ele se valeu dos estímulos futuristas da época²⁸. Os filmes cômicos continuamente empregavam em cena o movimento - um dos elementos exaltados pelo Futurismo - fosse em corridas, tombos, fugas ou perseguições. Na verdade, o cinema como um todo foi visto como representante desse novo modo de viver propagado pelos futuristas, uma vez ele podia subverter a noção de tempo e espaço. Tal entusiasmo pelo cinema foi exposto só em 1916, no *Manifesto della cinematografia futurista* (o primeiro manifesto futurista havia sido lançado em 1909), no qual os aspectos programáticos viam o cinema não mais como teatro filmado, mas uma manifestação do futuro. Nas palavras de Fabris (2004: 284):

as referências à sétima arte em diversos manifestos lançados entre 1909 e 1916 vem demonstrar como na formulação dos vários programas estéticos, literários, artísticos, linguísticos, elaborados pelos futuristas, o cinema aparecia como "presença" técnica e formal na sociedade contemporânea, como o próprio símbolo da "simultaneidade", da "velocidade", do "ritmo" que impregnavam a vida contemporânea.

Mas o cinema foi para os futuristas mais uma arma de luta do que uma técnica a ser por eles próprios experimentada, exercitada e burilada, uma vez que o *nonsense* de "muitas das situações e de imagens incomuns [...], o tipo de montagem de elementos heterogêneos, de decomposição do tempo, do espaço e do corpo do protagonista [...] foram extraídos pelos futuristas dos filmes cômicos da época de 1909 a 1915" (FABRIS, 2004: 285).²⁹

Os filmes dos primeiros cômicos imprimiam à vida um novo ritmo, uma velocidade célere estimulada pela montagem. Algo que anteriormente se assemelhava muito a um teatro filmado - com câmera fixa, cenário e enquadramento únicos, entrada e saída de atores de cena etc. - com a técnica da montagem poderia dar uma outra dimensão ao cinema, e neste sentido,

é inegável que o gênero cômico contribuiu para a evolução da sintaxe cinematográfica com uma característica extremamente original: o sentido do ritmo. Embora a câmera permanecesse estática, a montagem se dinamizava: o encadeamento de perseguições, corridas, equívocos, disfarces, tombos, destruições sucedia-se rapidamente nas telas e a ação era imediatamente captada pelo público sem o auxílio de letreiros (FABRIS, 2004: 285).

²⁸ Brunetta (2001: 195) em uma de suas obras sobre os primórdios do cinema italiano enaltece os primeiros filmes cômicos, ao dizer a moral destes filmes é aquela *dell'esaltazione del caos, del disordine, dell'irriverenza verso ogni forma di autorità costituita, dello sberleffo continuo al potere e alle istituzioni*. Da exaltação do caos, da desordem, da irreverência em direção a toda forma de autoridade constituída, de escárnio contínuo ao poder e às instituições.

²⁹ Os autores-atores André Deed (Cretinetti), Ferdinand Guillaume (Polidor) e Marcel Fabre (Robinet), juntamente com seus filmes cômicos estão entre aqueles cômicos que certamente exerceram maior influência sobre os futuristas.

O êxito e a enorme popularidade do primeiro cinema cômico italiano - manifestados principalmente na primeira metade dos anos 1910 - teve fim às vésperas da Primeira Guerra Mundial. Consoante Brunetta (2004: 82) isso se deu quando o cinema cômico perdeu

qualsiasi bussola d'orientamento nei confronti delle nuove dinamiche sociali e spettacolari. Di fronte al mutare dei bisogni, dei desideri, dei modelli e all'inabissarsi di un intero sistema di valori il corpo dei comici si rivela incapace di reggere all'urto.³⁰

O cinema cômico italiano não conseguiu se superar por meio de uma reestruturação, dificultada ainda mais por se estar em tempos de guerra. Outro fator que contribuiu para esse malogro do cinema cômico italiano foi a chegada na Itália, partir da segunda metade da década de 1910, de uma grande quantidade de filmes americanos, em particular, dos filmes cômicos de Charles Chaplin, já famosos com seu personagem mais conhecido, Carlitos, o vagabundo (ou *Charlot*, como é conhecido na Itália). Também é nesse momento que começa a ganhar força a ideia de filmes com uma maior metragem e uma narrativa mais elaborada, situações na qual os cômicos não souberam se adaptar.

De qualquer forma, este primeiro cinema cômico dos anos 1910 foi uma etapa imprescindível para o futuro cinema italiano de comédia, além do germe da composição de gêneros cômicos mais burilados. Ao fim dos anos 1920, o cinema italiano como um todo se encontrava em crise, em profunda apatia, serão necessários o advento do cinema sonoro e a intervenção estatal na indústria nacional, para que sejam retomadas as produções³¹ e o cinema volte a dar grandes contributos.

É interessante notarmos como o cinema sonoro foi de extrema relevância para o gênero cômico, uma vez que o som e os diálogos puderam dar outra dimensão aos gestos, às mímicas e aos letreiros do cinema do período silencioso, portanto, a nova era sonora só teria a contribuir ao desenvolvimento desse gênero. Gili (1983: 33) é um dos autores a ressaltar que a Itália é um país de grande tradição verbal e uma nação com uma incomparável riqueza dialetal, tendo o cinema sonoro libertado virtualidades até então contidas.

³⁰ Qualquer bússola de orientação em relação às novas dinâmicas sociais e espetaculares. Frente à mudança das necessidades, dos desejos, dos modelos e ao naufragar de todo um sistema de valores, a categoria dos cômicos se mostra incapaz de suportar o impacto.

³¹ A figura considerada central para o renascimento da indústria cinematográfica nacional italiana foi o produtor Stefano Pittaluga. Após diversos congressos (com a participação de toda a "cadeia cinematográfica", ou seja, dos industriais, comerciantes, produtores e distribuidores) com vistas a debater e a reorganizar a indústria, Pittaluga apresentou ao governo estatal um programa de renovação e renascimento da cinematografia. A retomada da produção ocorreu com grande contribuição da *Cines Pittaluga* (produtora de Stefano), uma vez a modernização e reforma dessas instalações, adaptada estruturalmente para as atividades do cinema sonoro foi de fundamental cooperação à retomada.

2.3 - *Telefoni bianchi*

Os filmes produzidos ao final dos anos 1930 e início dos anos 1940 ficaram historicamente conhecidos pela expressão *telefoni bianchi*³², uma designação para as comédias produzidas nesse período do regime fascista. Tais filmes tinham como cenários hotéis e salões sofisticados da alta burguesia e da aristocracia, com suas escadarias requintadas, frequentados por banqueiros, artistas e mulheres magníficas, por esses motivos o cinema dos *telefoni bianchi* ficou também conhecido como *cinema Decò* (em referência ao movimento surgido nos anos 1920 em Paris, na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, o qual influenciou diversas artes e no caso do cinema dos *telefoni bianchi*, inspirou a decorativa). Mostrando um mundo artificial e personagens inverossímeis, essas obras retratavam a burguesia sem fazer referência aos problemas sociais vividos na Itália.

Tais obras eram ambientadas em locais longínquos (como por exemplo, a Hungria³³), com cenários de luxuosos *halls* de hotéis ou internos residenciais com decorações suntuosas, como amplas salas com escadarias, nos quais atuavam personagens sempre bem vestidos, mulheres adornadas com joias - em suma, bem distantes da realidade concreta do italiano médio. Nas cenas desses ambientes de mobiliários ostentosos sempre aparecia um telefone branco, em contraste com os aparelhos telefônicos comuns da população em geral, que eram de cor preta; assim, esse cinema se mostrou distante das tensões sociais existentes no período³⁴. De certo modo, essas produções contribuíram com o regime, como indica Fabris (1996: 70):

as produções dos *telefoni bianchi*, ao promoverem o cinema como evasão, se tornaram para o fascismo uma arma ideológica mais eficaz do que os filmes de propaganda propriamente ditos.

³² *Pare che il termine sia stato usato per la prima volta sul giornale umoristico Marc'Aurelio dal futuro regista Steno; e che sia stato lo scenografo Gastone Medin a introdurre nel cinema i primi telefoni da salotto* (GIACOVELLI: 2002: 30). O termo parece ter sido utilizado pela primeira vez no periódico humorístico *Marc'Aurelio* pelo futuro diretor Steno; e que tenha sido o cenógrafo Gastone Medin a introduzir no cinema os primeiros telefones “de salão”.

³³ Esses filmes ficaram marcadamente conhecidos pela designação *commedia all'ungherese*. Isso evidencia uma outra faceta: durante alguns anos a Hungria foi um país bastante popular para os italianos, pelo fato daquela nação ter um governo “amigo” ao regime fascista. Desse modo, o território húngaro era visto pelo cinema da época fascista como um ótimo local para projetar os desejos de evasão de uma realidade cada vez mais sufocante.

³⁴ Esse ponto específico - referente à menção aos problemas sociais - deve ser salientado, uma vez que na *commedia all'italiana*, esse elemento se configurou em uma perspectiva diametralmente oposta a dos *telefoni bianchi*.

A comédia no cinema italiano dos anos 1930 teve produção bastante produtiva³⁵, contudo, a relação dessas comédias com a realidade italiana era bem pouco explorada. Em sua maioria, as produções de ambientações falsas - quase inteiramente rodadas em espaços internos - eram de enredo fraco, baseados em banais conflitos sentimentais de personagens irreais e geralmente com finais felizes, com o retorno do equilíbrio anteriormente afetado. Predominava, nesse período, uma cinematografia de boa qualidade em termos técnicos, mas havia uma enorme ausência de realismo em relação aos temas abordados.

Por esse fato, muitos consideraram os filmes dos “*telefoni bianchi*” como o cinema oficial do período fascista, pois ao assumir um escapismo, essa cinematografia foi capaz de suprimir as tensões sociais e levar às telas uma imagem de total irreabilidade da sociedade italiana da época³⁶. De fato, o fascismo fez pouca propaganda (de modo direto) através da cinematografia e os poucos filmes de claro apoio ao regime foram malogros de público.

Nos anos de 1930, ou seja, durante o período dos *telefoni bianchi* teve início uma cruzada contra a "imoralidade" do cinema: católicos e fascistas se aliaram na "defesa" comum da ordem moral italiana. A partir de 1935 o CCC - *Centro Cattolico Cinematografico*, fundado no ano anterior, passou a editar - duas vezes ao ano - os catálogos *Segnalazioni cinematografiche*, que continham uma listagem das obras cinematográficas, apresentando para cada filme uma sinopse e, principalmente, a avaliação moral, seu grau de “nocividade” ou “mérito”. As classificações eram “para todos”, “para adultos”, “com reservas”, “desaconselhados” e “excluídos”. Os filmes aprovados eram aqueles que correspondiam aos

³⁵ Existiram outros fatores nesse período dos anos 1930 que merecem ser salientados: a) o advento do cinema sonoro, cujo marco se deu em 1930 com o primeiro filme sonoro italiano *La Canzone dell'amore*, na direção de Gennaro Righelli, inspirada em um conto do escritor e dramaturgo Luigi Pirandello, intitulado *In silenzio*; b) a criação, em 1932, da Mostra Internacional de Arte Cinematográfica de Veneza, concebida como símbolo das ambições culturais do governo italiano, que desejava colocar a Itália - principalmente por via do cinema - no centro da cena internacional e impor uma nova representação do italiano, como povo educado e culto; assim o governo elevou o cinema ao patamar de arte privilegiada, visando uma formação intelectual e erudita; c) a instituição em 1934 do *Centro Cattolico Cinematografico* (CCC) para dar aos fiéis indicações sobre os filmes lançados no mercado italiano; d) em 1935 foi inaugurado o *Centro Sperimentale di Cinematografia*, centro de formação de quadros técnicos e artísticos. Essa instituição de ensino, pesquisa e experimentação visava a formar diversos profissionais ligados à cadeia cinematográfica, como diretores, produtores, roteiristas, fotógrafos, atores, montadores etc., além de estudiosos teóricos de cinema; e) o lançamento em 1937 do primeiro número do periódico *Bianco & Nero*, vinculado ao *Centro Sperimentale di Cinematografia*, a qual se tornaria uma das revistas cinematográficas mais prestigiadas da Europa; f) a inauguração, por parte de Mussolini, em abril de 1937, dos famosos estúdios de *Cinecittà*, projetados e construídos para serem o mais amplo centro de produção da Europa, um conjunto moderno cuja estrutura tecnológica era mais avançada que a de outras cinematografias como a alemã, a francesa, a inglesa e soviética.

³⁶ O cinema dos anos 1930 teve - além dos *telefoni bianchi* (*cinema bianco*) - outra principal vertente, a do *cinema nero*. Constituída por produções de propaganda e de exaltação do regime fascista, este cinema não obteve muito sucesso comercial, "o que levou o fascismo a investir mais na produção cinematográfica de evasão; por causa disso, críticos como Lizzani definem estas realizações como filmes fascistas por excelência: 'filmes fascistas eram aqueles filmes absurdos e vazios, aquelas comédias sem sentido que povoavam nossas telas e ajudavam o povo a esquecer'" (FABRIS, 1996: 88).

princípios morais e educativos da Igreja Católica e as indicações ou restrições eram em grande parte relacionadas à censura política e ideológica, devido à mencionada convergência entre fascismo e catolicismo. Desse modo, ocorria uma dupla censura, a do Estado e a da Igreja; muitos foram os temas censurados durante esse período e imagens que documentassem a miséria, a violência, o desemprego, o analfabetismo, fatos que incitassem a luta entre classes sociais, suicídios, ofensas à moral, à ordem pública etc., não eram permitidas.

Aqui podemos notar outro aspecto que reforçou a estrutura da *commedia all'italiana*. Ela seguiu em contraposição a esses discursos adotados pelo Estado e pela Igreja Católica, uma vez que buscou retratar nas telas os "perdedores" da sociedade, o desemprego, o debate sobre divórcio, suicídio, hipocrisia familiar etc.

Figura 2 - Imagem da cerimônia de fundação da *Cinecittà* e da nova sede do *Istituto Luce*, ano de 1936, onde vemos a figura de Mussolini manejando uma câmera e os dizeres: "*La cinematografia è l'arma più forte*"³⁷

Para além do cinema escapista nesse período tivemos algumas experiências que foram em outra direção, com referências às problemáticas mais concretas, em contraposição ao país abstrato do cinema branco. Dentro do que era permitido à época, um dos principais representantes desse outro rumo foi o diretor Mario Camerini. Suas comédias de cunho mais realista e popular trouxeram outra inspiração ao cinema italiano: a obra *Gli uomini, che mascalzoni* (1932) com Vittorio De Sica com ator³⁸ (protagonista), contou a história de amor de pessoas comuns - os milaneses Mariuccia e Bruno - e não a luxúria das relações

³⁷ Imagem extraída de <<http://www.mediatecaroma.it>>, acesso em: 05 mai. 2013.

³⁸ Vittorio De Sica iria estreiar na direção só em 1940, juntamente com Giuseppe Amato, os quais dirigirão a obra *Rose scarlatte*.

superficiais dos *telefoni bianchi*; ademais a ação valorizava a paisagem - a história se passava na cidade de Milão - em contraposição às aparelhagens cenográficas do *cinema bianco*³⁹.

Em toda a década de 1930 foram produzidas comédias ricas em elementos que se moveram em direção a uma interpretação mais realista da sociedade italiana. Merecem ser citadas: *La tavola dei poveri* (1932) de Alessandro Blasetti, *Treno popolare* (1933) de Raffaello Matarazzo e *Musica in piazza* (1936) de Mario Mattoli. O caráter popular cameriniano também foi empregado em comédias como *Darò un milione* (1935), obra que inaugurou a parceria de De Sica (nesse período ainda na atuação) e Cesare Zavattini; *Il signor Max* (1937), também com De Sica e *I grandi magazzini* (1939). Todas essas obras assinalam a inserção de personagens novos no cinema da península, os desempregados, os proletários, as mulheres trabalhadoras, gente simples, que passam a ser os protagonistas das histórias e não mais o pano de fundo:

comme si, tout à coup, la caméra découvrait, grâce aux extérieurs, une puissance inexprimée et comme si, grâce au mouvement de 360°, le regard était capable d'embrasser toute la péninsule en longueur, en largeur et en profondeur pour, tout en maintenant des distances opportunes, mettre l'accent sur des sujets sociaux de toutes sortes (BERNARDINI & GILI, 1986: 159).⁴⁰

O fundamental é notar que tais comédias - ainda que nelas não fosse possível exercer abertamente críticas⁴¹ - já traziam algumas das características e particularidades que serão propagadas futuramente pelo neorrealismo. Além da comicidade e do caráter popular, tais obras buscavam um realismo, tanto dos personagens quanto dos ambientes⁴², esses últimos se compondo como elemento autêntico, integrante da ação desenvolvida nas telas.

³⁹ O filme se tornou popular também por incluir em sua trilha sonora a música *Parlami d'amore, Mariù*, composta por Cesare Andrea Bixio e interpretada por Vittorio De Sica (no papel de Bruno), de enorme sucesso, a música foi regravaada por vários artistas ao longo do tempo, tendo versões em língua inglesa e francesa. Na verdade, todo o cinema dos anos 1930 foi abundante em filmes nos quais a música cantada teve posição de destaque, fosse em sequências dentro da narrativa ou propriamente em musicais. Alguns interpretaram esse destaque dado à música como mais um elemento em favor do cinema de evasão, como fuga da realidade, como é o caso de Gili (1983:48): *ainsi dans cette vaste entreprise de détournement du public des réalités de l'heure et des problèmes du moment, la musique a été enrôlée. Au son des 'mélodies éternelles', des 'joyeux chanteurs', et des 'chansons au vent', c'est tout un peuple qui se laissait bercer par de lénifiantes histoires*. Desse modo, nesta vasta investida do público em se afastar da realidade imediata e dos problemas do momento, a música foi incluída. Ao som de 'melodias eternas', de 'cantores felizes' e de 'canções ao vento', são pessoas que se deixam embalar por histórias lenitivas.

⁴⁰ Como se, de repente, a câmera descobrisse, graças às cenas exteriores, um poder inexprimível e como se, graças ao movimento de 360 graus, o olhar fosse capaz de abraçar toda a península em sua extensão, largura e profundidade para, mantendo distância adequada, salientar questões sociais de todos os tipos.

⁴¹ Para Rémi Fournier Lanzoni (2008: 13), o cinema de Camerini foi a única exceção - entre os filmes de comédia da década - uma vez que mostrou uma modesta tentativa de satirizar, enquanto todos os outros filmes cômicos empregaram o mesmo modelo: comédias da burguesia mundana com poucas inovações.

⁴² Para Masolino D'Amico (2008: 34) as obras *Gli uomini, che mascalzoni* de Camerini, *Treno popolare* de Raffaello Matarazzo, *Musica in piazza*, *L'albergo della felicità* e *La mia vita sei tu* de Mario Mattoli são

A questão da busca por um cinema mais realista foi aos poucos se inserindo na cinematografia italiana, uma vez que tal proposição era bem quista não só por aqueles de oposição ao regime, mas também por parte dos intelectuais alinhados a ele. Efetivamente, a busca por um realismo no cinema era um objetivo e uma palavra de ordem comum naquele período e o fascismo havia tolerado e até encorajado um impulso realista, contudo, sublinhava que tal realismo não deveria cometer o equívoco de refletir os aspectos negativos da sociedade italiana, propondo, de tal modo, uma representação distorcida da realidade média da Itália. Ou seja, qualquer que fosse o alinhamento político, o desejo não ver mais nas telas ambientes ficcionais e a tramas evasivas era coletivo. Toda uma série de procedimentos, tanto temáticos como estilísticos passaram a ser utilizados e ao longo do tempo foram alcançando um grau cada vez mais alto de intensidade e maturidade. As diversas individualidades convergiram em experiências que visavam à descoberta de uma nova realidade, incluíram a capacidade de olhar ambientes e realidades que até então haviam ficado à margem da cena cinematográfica.

Esse percurso estruturou o trabalho de um grupo de jovens intelectuais que nos anos anteriores tinham debatido amplamente os temas que constituiriam a base da poética do neorrealismo. Some-se a isso a relevância que o cinema tinha naquele período, configurando-se para muitos italianos como um espaço de máxima socialização e parte integrante da vida cultural e social. A comédia transpassará os anos do neorrealismo, incorporando o essencial de seus ensinamentos, isto é, o olhar atento à realidade italiana⁴³.

raríssimas comédias - talvez as únicas - gravadas totalmente ou em grande parte em locações "verdadeiras"; logo em seguida essa prática será totalmente abandonada.

⁴³ Os diretores de maior expressão do gênero *commedia all'italiana* e que nasceram na segunda metade da década de 1910, como é o caso de Mario Monicelli, Dino Risi, Luigi Comencini, Pietro Germi, Antonio Pietrangeli e Steno (Stefano Vanzina), certamente sofreram influências dos artistas e das produções cinematográficas precedentes.

2.4 - Totò/Carlo Ludovico Bragaglia/Mario Mattoli

Na temporada de 1947 - 1948 (na Itália a temporada cinematográfica se inicia em setembro e termina em agosto do próximo ano) não houve nenhuma produção neorrealista entre os primeiros colocados de bilheteria. Concomitantemente, as comédias de Antonio De Curtis, ou Totò, principalmente aquelas dirigidas por Carlo Ludovico Bragaglia e por Mario Mattoli obtiveram cada vez mais sucesso.

Totò aos poucos se torna uma figura importante no cenário cômico do cinema nesse momento. Napolitano nascido em 1898, passou para a história do cinema como o maior ator cômico italiano⁴⁴. Oriundo do teatro, foi notável por sua linguagem corpórea e facial, mímicas, metamorfoses e seu constante reinventar-se. Estreou no cinema em 1937, no filme *Fermo con le mani* de Gero Zambuto, no qual Totò pôde demonstrar seus esquetes aprimorados nos palcos, continuando suas atividades teatrais, nas quais esteve empenhado até 1949. Nesse filme podemos ver Totò interpretando o personagem de um vagabundo de grande generosidade; há ainda a inserção de elementos como a pobreza, a fome e a mendicância, entre outros, mas ainda com a adoção de um final feliz.

Totò teve uma participação extensa no cinema daqueles tempos, com filmes que são considerados verdadeiras obras-primas e outras obras de menor êxito⁴⁵. O cômico napolitano, a certa altura da carreira conseguiu tamanha popularidade que as obras das quais ele participou frequentemente foram intituladas com seu próprio nome, seguidas de alguma situação ligada à trama do filme⁴⁶. O mérito artístico de muitas dessas obras é contestável, mas seu nome, em alguma medida, já havia se transformado em um chamariz de público para filmes com produção de baixo custo. Ernesto Laura (1980: 36) salienta que Totò não antepunha uma obra a outra, aceitava indiscriminadamente os papéis que lhe eram oferecidos:

⁴⁴ Totò pouco participou da *commedia all'italiana*, talvez pelo fato de ter ficado cego de um olho ao final da vida, tendo falecido em 1967, quando o gênero ainda estava em voga. Consoante Laura (1980: 40): *with Totò and his exceptional creativity as a mime, Italian Style film comedy possessed the ideal interpreter of that Italian, poor of pocket but rich in spirit, who is one of its recurring figures. Too bad it exploited so little*. Com Totò e sua criatividade excepcional como um mímico, a *commedia all'italiana* possuiu o intérprete ideal do italiano, pobre de dinheiro, mas rico de espírito, que é uma de suas figuras recorrentes. Pena que tão pouco explorado.

⁴⁵ Consoante Lanzoni (2008: 21), entre 1945 e 1960 Totò atuou em 64 comédias, sendo que em toda sua carreira o total foi de 107.

⁴⁶ Como exemplo podemos citar inúmeras obras como *Totò e le donne* (Totò e as mulheres); *Totò cerca pace*; *Totò e Carolina*; *Totò all'inferno*; *Totò, lascia o raddoppia?*; *Totò, Peppino e la... malafemmina* (Vence o amor); *Totò, Peppino e i fuorilegge* (Totò fora da lei); *Totò, Vittorio e la dottoressa* (Casei-me com uma doutora); *Totò e Marcellino*; *Totò, Peppino e le fanatiche*; *Totò a Parigi* (Totò em Paris); *Totò nella luna* (Totò na lua) e *Totò, Eva e il pennello proibito* (Totò, Eva e o pincel proibido). Todas essas obras citadas são apenas da década de 1950, mas seu nome também figurou em grande parte das obras dos anos 1960.

Unfortunately, it was easier and more convenient to exploit Totò in low-budget slapdash films, based entirely on his skills as an improviser and the sex appeal of the starlet called in for the occasion. The actor himself contributed to this self-devaluation, by accepting all his life everything that was offered him, without stopping to choose, passing from the cheap "flick" to the masterpiece.⁴⁷

Ao mesmo tempo em que Totò não renunciava a trabalhos ofertados⁴⁸, ele não era o tipo de ator que decorava roteiros ou estudava para a composição de um personagem, lhe interessando apenas uma situação da qual pudesse iniciar e a partir dela desenvolver a ação através de suas próprias aptidões. Durante os anos de 1947 a 1967, o ator atuou em mais de 90 obras, dentre as quais, de acordo com Orio Caldiron (2001: 36), aquelas em que estiveram à frente Bragaglia e Mattoli - além daquelas junto a Steno e Monicelli - foram as de melhor êxito artístico:

la straordinaria fortuna cinematografica di Totò non si spiega se non si tiene conto dei registi che stavano dall'altra parte della macchina da presa, e cioè di Mario Mattoli, di Carlo Ludovico Bragaglia, di Steno, di Mario Monicelli che assieme a uno stuolo di sceneggiatori hanno accompagnato il glorioso cammino del principe tra le platee traboccanti del dopoguerra, degli anni Cinquanta e poi degli anni Sessanta. Il primo a intuire le grandi possibilità dell'attore è Mattoli esperto uomo di cinema e di teatro che viene da numerosi successi comici e drammatici, dai "film che parlano al vostro cuore" ma anche da *Imputato, alzatevi!* (1939) con cui aveva cercato di inaugurare una sorta di via italiana al film comico chiamando a raccolta tutte le firme più importanti dei giornali umoristici, arruolati come gagmen all'americana. Mattoli capì subito che non si trattava di sovrapporre a Totò un definito personaggio, e neppure di costringerlo dentro gli schemi obbligati della commedia o di orchestrare la sua interpretazione con sofisticati saggi di regia o con spericolate trovate tecniche. Il segreto del buon risultato consisteva piuttosto nel creare attorno all'attore le condizioni più adatte perché venisse fuori il mimo, si decantasse tutto il tesoro di lazzi e di gesti che si era venuto sedimentando nel corso di una lunga esperienza teatrale, nel quotidiano contatto con il pubblico. Il regista si accorge sin dai primi ciak che Totò quando fa una scena ci mette dentro qualcosa di suo, qualcosa che non sa neppure lui come gli viene fuori, frutto della sua esperienza e della sua storia. [...] Accanto a Mario Mattoli, che nel dopoguerra ne intuì le inesplorate potenzialità cinematografiche, merita un posto di primo piano Carlo Ludovico Bragaglia, che nel giro di pochi anni sforma cinque film tra i quali ci sono almeno un paio di capolavori. Il rapporto tra l'attore napoletano e il regista ciociaro era particolarmente buono, fondato sulla reciproca stima. Naturalmente, "Bragaglino" conosceva bene la pigrizia di Totò, attore profondamente istintivo che

⁴⁷ Infelizmente, era mais fácil e mais conveniente explorar Totò em filmes de baixo orçamento e displicentes, baseados inteiramente em suas habilidades como improvisador e no apelo sexy de alguma jovem artista-revelação chamada para a ocasião. O próprio ator contribuiu para esta autodesvalorização, aceitando em toda sua vida tudo que lhe foi oferecido, sem parar para escolher, passando do filme barato à obra-prima.

⁴⁸ Se por um lado Totò trabalhou em muitos filmes com fins comerciais, por outro, ele pôde atuar em obras de diversos grandes diretores como Roberto Rossellini (1954, *Dov'è la libertà?* - *Onde Está a Liberdade?*), Vittorio De Sica (1954, *L'oro di Napoli*, episódio *Il guappo* - *O Ouro de Nápoles*), Antonio Blasetti (1954, *Tempi nostri*, episódio *La macchina fotografica* - *Nossos tempos*), Pier Paolo Pasolini (1966, *Uccellacci e uccellini* - *Gaviões e passarinhos*), Luigi Comencini (1951, *L'imperatore di Capri*), Mario Monicelli/Steno (1951, *Guardie e ladri* - *Guardas e ladrões*), Luigi Zampa (1954, *Questa è la vita*, episódio *La patente*), Alberto Lattuada (1965, *La mandragola* - *A Mandragora*), Dino Risi (1966, *Operazione San Gennaro* - *Operação São Genaro*) e inúmeras comédias de Camillo Mastrocinque (1955, *Totò all'inferno*; 1956, *Siamo uomini o caporali?* - *Somos Homens Ou...;* 1956, *Totò, lascia o raddoppia?*). Foi no período póstumo que houve um movimento de apreciação e reavaliação das obras cinematográficas de sua carreira.

talora non leggeva nemmeno il copione e non voleva sapere niente del film che doveva interpretare, affidandosi completamente alle straordinarie qualità della sua inventiva estemporanea.⁴⁹

O diretor Carlo Ludovico Bragaglia havia participado do movimento futurista da década de 1910, nos anos 1920 foi diretor de teatro e nos anos 1930, especialmente com o advento do período sonoro, trabalhou com cinema tanto com roteiros como com documentários. Consolidou-se contribuindo com diversos gêneros como filmes históricos e dramas; trabalhou no cinema dos *telefoni bianchi* e se tornou conhecido por dirigir comédias. Além das obras com Totò entre 1949 e 1950⁵⁰ (*Totò le Mokò* - 1949, *Totò cerca moglie* - 1950, *Figaro qua, Figaro là* - 1950, *Le sei mogli di Barbablù* - 1950, *47 morto che parla* - 1950), também dirigiu outros grandes atores da época, como os irmãos napolitanos Eduardo e Peppino De Filippo (além da irmã Titina⁵¹), Vittorio De Sica e Aldo Fabrizi. Foi grande a contribuição dada por ele ao cinema italiano no que se refere ao *nonsense* e ao surreal, trazida de suas experiências no movimento futurista⁵².

⁴⁹ A extraordinária sorte cinematográfica de Totò não pode ser explicada sem levar em conta os diretores que estavam do outro lado da câmera, ou seja, Mario Mattoli, Carlo Ludovico Bragaglia, Steno e Mario Monicelli que, juntamente com uma profusão de roteiristas, acompanharam o glorioso caminho do príncipe entre as plateias transbordantes do pós-guerra, dos anos cinquenta e, posteriormente, dos anos sessenta. O primeiro a intuir as grandes possibilidades do ator é Mattoli, experiente homem de cinema e de teatro, proveniente de numerosos sucessos cômicos e dramáticos, dos "filmes que falam ao coração", mas também de *Imputato, alzatevi!* (1939), com o qual buscara inaugurar uma espécie de via italiana ao filme cômico, chamando todos os nomes mais importantes dos periódicos satíricos, recrutados como *gagmen* à americana. Mattoli compreendeu rapidamente que não se tratava de sobrepôr a Totò um personagem definido, nem mesmo de forçá-lo aos esquemas impostos pela comédia, ou ainda, de orquestrar sua interpretação com sofisticadas demonstrações de direção ou com temerárias descobertas técnicas. O segredo do bom resultado consistia antes em criar ao redor do ator as melhores condições adequadas para que sobressaísse o mímico, se exaltasse todo o tesouro de *lazzi* e de gestos que haviam se sedimentado no decorrer de uma longa experiência teatral, no contato cotidiano com o público. O diretor percebe, desde as primeiras batidas da claquete, que Totò quando grava sempre coloca em cena algo seu, algo que nem mesmo ele sabia como lhe surge, algo que é fruto de sua experiência e de sua história. [...] Junto a Mario Mattoli, que no pós-guerra intuiu as potencialidades cinematográficas inexploradas de Totò, merece lugar de destaque Carlo Ludovico Bragaglia, que no período de poucos anos produz cinco filmes entre os quais estão ao menos um par de obras-primas. A relação entre o ator napolitano e o diretor ciociaro era particularmente boa, fundamentada na estima recíproca. Naturalmente, "Bragaglino" conhecia bem a preguiça de Totò, ator profundamente instintivo que, às vezes, não lia nem sequer o roteiro e não queria saber nada do filme que deveria interpretar, confiando completamente nas extraordinárias qualidades de sua inventiva extemporânea.

⁵⁰ Totò já havia trabalhado com Bragaglia no filme *Animali pazzi* em 1939, filme que não teve muito sucesso. Mas é a partir de 1949, ou seja, 10 anos após o primeiro trabalho com o diretor, que a parceria entre eles começará a produzir obras de notável popularidade.

⁵¹ Consoante Masolino D'Amico (2008: 47), Titina, atriz "*non meno formidabile, non ebbe mai un risalto di solista al cinema; non erano ancora tempi disposti ad accettare attrici comiche in parti di protagonista*". Titina, atriz "não menos formidável, nunca teve no cinema destaque como solista; ainda não eram tempos propensos a aceitar atrizes comediantes na função de protagonistas".

⁵² Nos anos 1930 houve uma certa predileção pelo *nonsense* e pela esfera do surreal - não só por parte de Carlo Ludovico Bragaglia, como também de Mattoli e de Camillo Mastrocinque, entre outros - no entanto, essa fase não durou muito tempo. Veremos mais adiante (no tópico 4.3 - Algumas particularidades) como a *commedia all'italiana* foi um gênero predominantemente ancorado na realidade. Há exceções, mas majoritariamente o gênero cômico deixará de lado o *nonsense* e o surreal, que anteriormente havia sido praticado na esfera cômica do cinema italiano.

Mario Mattoli foi um diretor especializado em filmes de entretenimento popular, em particular, em comédias, sabendo subtrair o melhor dos cômicos. Dentre os filmes em que esteve dirigindo Totò, merece ser dado destaque aos seguintes títulos: *I due orfanelli* (1947, *Orfãosinhos do barulho*), *Fifa e arena* (1948, *Pegando touro à unha*), *Totò al giro d'Italia* (1948), *I pompieri di Viggiù* (1949), *Totò Tarzan* (1950, *Totó Tarzan*), *Totò sceicco* (1950, *O filho do Sheik*), *Totò terzo uomo* (1951), *Un turco napoletano* (1953, *Um turco das Arábias*), *Il più comico spettacolo del mondo* (1953), *Miseria e nobiltà* (1954, *Confusões à italiana*), *Il medico dei pazzi* (1954) e *Totò cerca pace* (1954).

Decerto não será possível - por questões de tempo e espaço - tratar pormenorizadamente de cada filme da parceria de Totò com diretores como Bragaglia e Mattoli. No entanto, o escopo principal desse panorama foi demonstrar como essa colaboração foi produtiva, popular e mostrar seu significativo sucesso à época, pois ambos diretores souberam explorar as potencialidades cinematográficas de Totò naquele período do final dos anos 1940 até meados dos anos 1950⁵³.

Figura 3 - Antonio De Curtis, ou simplesmente Totò: *il principe della risata* (o príncipe da risada), s/d⁵⁴

Ainda nesse momento da cinematografia mereceriam destaque outras figuras cômicas, muitas delas provenientes do teatro, como foi o caso de Erminio Macario (oriundo do teatro

⁵³ Nos anos 1950 teremos no campo cômico o desenvolvimento e sucesso de outro movimento, o neorrealismo rosa.

⁵⁴ Imagem extraída de <<http://www.mediatecaroma.it/mediatecaRoma/ricerca.html>>, acesso em: 05 mai. 2013.

dialetal piemontês)⁵⁵, de Renato Rascel⁵⁶, dos irmãos Eduardo e Peppino De Filippo⁵⁷, ou ainda, de Aldo Fabrizi⁵⁸.

Nesse mesmo panorama gostaríamos de destacar o vínculo entre as obras cômicas e o público. Obras de diretores como Blasetti, Raffaello Matarazzo, Bonnard e Mattoli fizeram parte de uma corrente de comédias populares de enorme notoriedade no início dos anos de 1940. Além dessas comédias, nesse mesmo período o cinema de evasão obteve êxito; o ano de 1942 foi recorde de produção do cinema do período fascista, chegando a 120 filmes (GILI, 1983: 70) dentre os quais muitos melodramas, comédias e musicais. Nessas obras se compunha uma representação de relações medíocres e uma carência em relação aos temas tratados. No entanto, apesar da popularidade dos filmes fascistas, a ligação entre o público e a realidade italiana se fazia mesmo através de figuras como Totò, os irmãos De Filippo, Aldo Fabrizi e Macario, entre outros, os quais, na medida do possível, tentavam conservar em suas performances a preciosidade dos dialetos, da linguagem popular, da língua viva, ao contrário dos exemplos não vinculados diretamente à realidade italiana.

⁵⁵ Erminio Macario também foi um ator de êxito nas comédias cinematográficas de Mattoli, sendo *Imputato, alzatevi!* de 1939 o melhor filme dessa parceria. A obra teve a colaboração de Vittorio Metz, Ruggero Maccari, Steno, Guareschi e Fellini, personalidades que tiveram enorme participação nos periódicos satíricos, uma das grandes influências da *commedia all'italiana*.

⁵⁶ Rascel, cujo nome verdadeiro era Renato Ranucci, teve sua estreia no cinema em *Pazzo d'amore* - 1942, de Giacomo Gentilomo, mas só obteve sucesso e reconhecimento nas comédias da década de 1950, aquelas de Camillo Mastrocinque, Bragaglia e Steno.

⁵⁷ Os irmãos sempre carregaram para o cinema um repertório teatral e após o ano de 1944 se separaram, tendo Peppino iniciado ótimas parcerias com Totò.

⁵⁸ Fabrizi, ao início dos anos 1940, teve participação imprescindível em algumas comédias, não só como ator, mas também como autor, assinando os roteiros de três comédias populares importantes, nas quais marcadamente buscou imprimir um tom mais realista: *Avanti c'è posto* (1942, *Na frente há lugar*), *Campo de' Fiori* (1943, *Cada qual com o seu destino*), obras de Mario Bonnard e *L'ultima carrozzella* (1943, *A última carrozzella*) de Mario Mattoli. Gili (1983: 67) afirma que para Fabrizi esses "*trois films marquent les vrais débuts du néo-réalisme*", ou seja, esses três filmes marcam o verdadeiro início do neorrealismo.

2.5 - O neorrealismo rosa

Na temporada de 1947 - 1948 não houve nenhuma produção neorrealista⁵⁹ entre os primeiros colocados de bilheteria e essa ausência se acentuou de 1950 em diante. A chegada dos anos 1950 trouxe algumas mudanças no panorama do cinema cômico italiano⁶⁰, como o fato de as produções cômicas do cinema adquirirem um tratamento cujo ponto de vista poderia ser enxergado como sendo de maior resignação em relação às temáticas apresentadas, é o período no neorrealismo rosa por excelência.

O neorrealismo passou por um estágio no qual essa abordagem vai ganhando espaço junto ao público⁶¹: foi enorme o sucesso de filmes como *Sotto il sole di Roma* (1948, *Sob o sol de Roma*), *Due soldi di speranza* (1952, *Dois vinténs de esperança*) de Renato Castellani,

⁵⁹ A importância do fenômeno neorrealista para a cinematografia mundial pode ser compreendido em toda sua amplitude já a partir do começo dos anos de 1940, quando começaram a ser utilizados uma série de procedimentos - tanto temáticos como estilísticos - os quais alcançaram um grau cada vez mais alto de intensidade e maturidade. Roteiristas, diretores e atores trabalharam em direção à descoberta de uma nova realidade e, sobretudo, à descoberta de uma nova identidade italiana. As diversas individualidades convergiram nesse momento em experiências de participação coletiva, que incluíram a capacidade de olhar ambientes e realidades que até então haviam ficado à margem da cena cinematográfica. O neorrealismo se voltou para a Itália simples e modesta, com suas dificuldades de reconstrução não só material, mas moral e social. O neorrealismo teve de lutar contra a ação da censura, o desfavorecimento do mercado interno devido à importação de filmes de produção americana, a falta de incentivo pela não obrigatoriedade de exibição de filmes de produção nacional, entre outros fatores adversos. Muitas foram as linhas diretivas e de percurso dos protagonistas daquela experiência, que levou à conquista de uma nova poética e à realização de experiências semelhantes e concomitantes. Temos obras como *Quattro passi fra le nuvole* (1942, *O coração manda*) de Alessandro Blasetti, *Ossessione* (1943, *Obsessão*) de Luchino Visconti e *I Bambini ci guardano* (1944, *A culpa dos pais*) de Vittorio De Sica, filmes considerados precursores da experiência neorrealista. Consoante Mariarosaria Fabris (1996: 86), tais obras “mais do que anunciar o neorrealismo, rompiam com os filmes italianos dos anos 1930, que se agruparam em duas correntes, a do *cinema nero* (de propaganda do regime) e a do *cinema bianco* (dos *telefoni bianchi*)”. Efetivamente, não podemos entender a gênese do fenômeno neorrealista se não considerarmos o fato que o realismo era um objetivo e uma palavra de ordem comum naquele período; no início dos anos 1940 o fascismo havia tolerado e até encorajado o impulso realista no cinema, contudo, sublinhava que tal realismo não deveria cometer o equívoco de refletir os aspectos negativos da sociedade italiana, propondo, de tal modo, uma representação irreal do país. Assim, o fator distintivo do cinema neorrealista era interno (a reflexão sobre os problemas sociais italianos) e não externo (elementos estilísticos como atores não profissionais, tomadas externas em cenários reais, uso de dialetos, ausência de efeitos visuais etc.), isto é, a unicidade do fenômeno se deu justamente por essa tendência a refletir sobre a condição social italiana do pós-guerra. O fenômeno pretendia fomentar uma mudança nas relações entre cinema e espectador por meio do uso uma linguagem cinematográfica que fosse compreendida pelo público; desse modo, o espectador adquiriria uma consciência social e cultural do mundo ao seu redor. No entanto, não foi o que ocorreu, e após um momento inicial de entusiasmo com o neorrealismo, houve “um fracasso de sua relação com o público, ao não conseguir transformar-se numa linguagem cinematográfica compreensível para as massas” (FABRIS, 2006: 198). Portanto, sabemos que é inegável a importância da escola neorrealista na história do cinema, contudo, optamos efetuar em nossa pesquisa um salto temporal e abordarmos diretamente o neorrealismo rosa, o que não implica dizer que o neorrealismo não tenha sido considerado para nossa pesquisa.

⁶⁰ É importante lembrarmos que nesse momento surgem as primeiras transmissões televisivas, que irão transformar os gostos do espectador italiano. Ademais, é nesse momento que o ator que até então havia sido referência como cômico italiano, Totò, apesar de continuar a dominar o cenário das comédias, começa progressivamente a deixar essa função para Alberto Sordi (que na *commedia all'italiana* se aperfeiçoará), é a transição da farsa cômica à comédia de costumes.

⁶¹ O público de cinema cresce ano a ano na Itália, os anos de 1950 constituem o período culminante, especificamente 1954 e 1955, com respectivamente 801 e 819 milhões de expectadores (GILI, 1983: 90).

Pane, amore e fantasia (1953 - *Pão, amor e fantasia*) e *Pane, amore e gelosia* (1954 - *Pão, Amor e Ciúme*), ambos de Luigi Comencini. Tais filmes, mesmo que abordassem a temática e o estilo neorrealista (cenários reais, atores não profissionais, uso de dialetos etc.), se afastavam dele ao exaltar a aceitação passiva da situação social das classes pobres⁶². Além disso, como na percepção da Igreja Católica a pobreza se configurava como um dom divino, ganha força outra faceta do movimento, a de uma abordagem mais populista e conformista, aliada a uma dose de humor - algo que público estimava - do qual o neorrealismo carecia.

Em pouco tempo a potência do fenômeno neorrealista se dispersou e deu lugar a representações mais sentimentalistas da temática tradicional: o neorrealismo rosa foi visto como uma romantização da pobreza e do infortúnio, com um ponto de vista de aquiescência da situação, e de não de contestação dos problemas sociais, comportamento reiterado pela Igreja Católica. Se somarmos a isso a peculiaridade de que a grande maioria dos filmes do período do neorrealismo rosa se encerra com o chamado *happy end*, entendemos facilmente que a mensagem transmitida era de resignação e aceitação em relação à própria condição social. As trajetórias dos personagens pareciam regidas pelo acaso, pela natureza ou ainda, pelo amor⁶³.

Segundo Lanzoni (2008: 21), o neorrealismo rosa era limitado em sua organização e temática, já que dependia de estruturas narrativas convencionais e raramente estava em sintonia com o contexto social econômico e político contemporâneo. O autor afirma ainda que uma das características atribuídas ao neorrealismo rosa foi uma proeminente indiferença ao reduzir questões sociais a banais e remotos panos de fundo. Ademais, se utilizava de um sentimentalismo no enredo, com intrigas de amor como elemento primário nas narrativas⁶⁴.

Essa trajetória do neorrealismo em direção a um tratamento mais leve e divertido (ainda que conformista) dos temas realistas foi uma maneira de conquistar o público por meio do entretenimento. Como atrativo, muitas produções contrataram atrizes como Gina Lollobrigida ou Sophia Loren - que haviam participado de concursos de beleza - para garantir

⁶² O diretor Luigi Comencini declara, em referência à *Pane, amore e fantasia* (1953 - *Pão, amor e fantasia*), que o filme foi considerado pela crítica apressada como a queda do neorrealismo, isso porque ele (o filme) não expunha, frente aos espectadores, princípios sociais (GILI, 1983:106).

⁶³ Giacobelli (1995: 41) se refere às comédias do neorrealismo rosa como comédias de consenso, pois nunca colocam em discussão as instituições e o poder, mas buscam dar a elas uma grande aprovação, ao mostrar como todos, padres, policiais, jovens desajuizados - e até comunistas - no fundo, são boas pessoas. Contudo, ele declara que os filmes do neorrealismo rosa são o que de melhor se poderia esperar de uma época de transição e obscurantismo. Os diversos incidentes com a censura demonstraram que foi impossível avançar mais no âmbito da sátira política e de costumes.

⁶⁴ É também Lanzoni (2008: 25) que afirma que a década de 1950 nunca viu uma real proliferação de sátiras políticas, exceto por obras como *L'arte di arrangiarsi* (1954, *A arte de dar um jeito*) de Luigi Zampa e a saga dos personagens Peppone e Don Camillo, iniciada em *Don Camillo* (1952, *O pequeno mundo de Don Camilo*) de Julien Duvivier.

um bom êxito de bilheteria. Isso significa que o elemento da sensualidade e da carga erótica das atrizes italianas esteve calculadamente presente. Foi com essa série de filmes do neorrealismo rosa que surgiu a expressão *maggiorata fisica*, termo que se referiria a certa exuberância física para além da capacidade interpretativa das atrizes⁶⁵; o gosto da época ditava a preferência por esse tipo de imagem feminina, e o termo era utilizado principalmente em alusão às atrizes Gina Lollobrigida, Sophia Loren e Silvana Mangano.

Nas narrativas de ambientação neorrealista rosa estava incluído o humor e uma leve comicidade, além de elementos como imaginação e fantasia (em uma representação de ingenuidade e não de esperteza). Os personagens naquele momento foram caracterizados pela simplicidade e esperança no porvir; além disso, temas como o desemprego, o mercado clandestino, a pobreza e a condição de vida dos italianos ainda eram recorrentes, mas com certa comicidade. Em geral, essas comédias do neorrealismo rosa dos anos 1950 se passavam em ambientações reais, em pequenas vilas pobres, no campo e, de modo mais raro, tinham como cenário o meio urbano⁶⁶. É necessário lembrar ainda que essas comédias eram destituídas da sofisticação e do nível de abstração que haviam caracterizado o cinema dos *telefoni bianchi*. Naturalmente, essa guinada do neorrealismo em direção à comicidade desagradou muitos intelectuais engajados no fenômeno neorrealista⁶⁷; posteriormente essa fase ganhou a alcunha de neorrealismo menor, neorrealismo rosa, ou ainda contrarrealismo. Contudo, esse percurso não é uma surpresa, uma vez que a vertente cômica pode ser vista, de certo modo, como inerente ao cinema italiano, por sempre ter sido apreciada pelo público. O riso, mesmo sendo um fator cultural italiano, não se caracterizava no cinema como um fenômeno liberatório e exorcístico, como acontecerá posteriormente na *commedia all'italiana*.

Tratando problemas sociais em chave melodramática e sentimentalista, tivemos a produção de alguns filmes de significância: primeiramente, *Due soldi di speranza* (1952, *Dois vinténs de esperança*) obra que, segundo Vittorio Spinazzola (apud D'AMICO, 2008: 97), proporcionou um testemunho confiável sobre as condições de vida e sobre o comportamento das grandes massas camponesas de um sul despolitizado, alheio ao avanço da luta de classes e

⁶⁵ Laura (1980: 30) afirma que foi a atriz Marisa Allasio que inspirou o termo *maggiorata fisica*, que posteriormente se tornou comum para designar esse tipo físico particular das mulheres nos filmes.

⁶⁶ D'Amico (2008: 100) considera as comédias de ambientações urbanas como pertencentes a uma segunda fase do neorrealismo rosa, iniciada em 1954/1955. Segundo o autor, essa segunda fase não se configura menos importante que a primeira.

⁶⁷ Consoante Mariarosaria Fabris, os próprios neorrealistas não souberam subtrair-se de um tom populista, como De Sica em *L'Oro di Napoli* (1954, *O ouro de Nápoles*), ou Visconti em alguns momentos de *Bellissima* (1951, *Belíssima*). Cf. FABRIS in FONSECA, 2011: 98.

absorto exclusivamente nas mais elementares preocupações práticas e sentimentais, disposto a lutar apenas por elas.

Depois temos *Pane, amore e fantasia* (1953 - *Pão, amor e fantasia*), de Luigi Comencini, filme com o qual o neorrealismo rosa se enraizou. Trata-se de uma comédia na qual a paisagem do campo italiano tem forte presença e a realidade rústica e provinciana é retratada de modo deliberadamente otimista pela narrativa. Tais filmes não pareciam ter abordagem contundente e incisiva, como será em algumas produções no período da *commedia all'italiana*.

O contexto social italiano também passava por transformações nesse período, a Itália estava às vésperas do “milagre econômico”. Isso mudaria todo o panorama de sua sociedade, bem como as relações com o outro e com os bens de consumo de fácil aquisição. A prosperidade econômica fez com que o foco da cinematografia mudasse, no neorrealismo rosa o destaque era a juventude, ao passo que na *commedia all'italiana* será a geração de meia idade, já desesperançosa e desiludida com o *boom* econômico que trouxe a possibilidade de aquisição de bens materiais, mas não a possibilidade de mudança de mentalidade no que se refere às práticas sociais na Itália. A *commedia* foi ousada ao denunciar a continuidade das práticas de governo, com os sérios problemas de corrupção, falso moralismo, falta de comprometimento social etc.⁶⁸.

O caminho da cinematografia neorrealista rosa seguiu com um diretor que será um dos expoentes máximos da *commedia all'italiana*, Dino Risi. Seguindo o sucesso da série lançada por Luigi Comencini com *Pane, amore e fantasia* (1953 - *Pão, amor e fantasia*), Risi dirige o terceiro "episódio", intitulado *Pane, amore e...* (1955 - *Pão, amor e...*). Posteriormente, lançou uma série iniciada com *Poveri ma belli* (1956 - *Pobres, mas belas*), que retrata o dia a dia de jovens de baixa classe na cidade de Roma dos anos 1950. Ainda que dentro dos limites de certa superficialidade, podemos entrever a imagem de uma classe suburbana, vista através dos olhos da juventude. Laura (1980: 30) ressalta que essa imagem manifestou-se de modo forte, com certa cor e sabor, despertando no público italiano o interesse em personagens e situações familiares.

A obra foi seguida por *Belle ma povere* (1957, *Pobres porém famosas*) e ainda por um terceiro episódio, *Poveri milionari* (1958, *Pobres milionários*). A respeito do primeiro filme, *Poveri ma belli*, Risi comenta:

⁶⁸ Consoante Lanzoni (2008: 28), *one should point out that the most important discrepancy between postwar comedy and the new commedia all'italiana was the level of social observation and its subsequent engagement*. Ou seja, deve-se ressaltar que a diferença mais importante entre a comédia do pós-guerra e a nova *commedia all'italiana* foi o nível de observação social e seu consecutivo compromisso.

era um pouco o neorrealismo adaptado às exigências da nossa sociedade: o bem-estar começava a se manifestar na Itália. O neorrealismo, com todas suas tristezas sugestivas, não bastava mais. As pessoas não queriam se ver fotografadas na miséria da guerra e do pós-guerra. A sociedade mudava, o tecido social estava mudando, junto com a maneira de viver. No pequeno âmbito, o filme representava essa passagem de um modo de vida a outro. Era um filme para divertir, para nos divertir (apud FABRIS in FONSECA, 2011: 92).

Ou seja, o público de cinema já não tinha mais interesse nas obras neorrealistas, desejava um teor cinematográfico mais leve: nesse momento foram lançadas as bases para o que viria a ser a *commedia all'italiana*. A trajetória de influência do neorrealismo rosa em relação à constituição da *commedia* se deu, portanto, de modo natural, ainda que o gênero cômico tenha se caracterizado por um tratamento mais pessimista dos temas dramáticos. Ainda que o gênero *commedia all'italiana* tenha se utilizado de expedientes tradicionais do gênero cômico⁶⁹, o fez objetivando resultados diferentes das comédias comuns, não se limitando apenas à diversão.

⁶⁹ Na *commedia all'italiana* o recurso do equívoco é utilizado de modo diverso; tomemos como exemplo a cena do filme *C'eravamo tanti amati* (*Nós que nos amávamos tanto*), de Ettore Scola, no qual o personagem Antonio (Nino Manfredi), encontra casualmente Gianni (Vittorio Gassman) em um estacionamento e o confunde com um guardador de carros, imaginando que a situação financeira dele estivesse pior que a própria. O espectador sabe que Gianni é um homem que enriqueceu traindo seus ideais, ao passo que Antonio, que continuou fiel aos ideais de sua juventude, é um proletário. Esse equívoco não traz nada de cômico, muito pelo contrário, deixa uma certa amargura no público.

Capítulo 3 - O contexto

<Eh già, l'Italia ha il benessere...>
<Ma quale benessere? In Italia c'è il malessere che te se porta via...>⁷⁰

3.1 - Aspectos histórico-sociais à época do surgimento da *commedia all'italiana*

A *commedia all'italiana* já vinha trilhando sua vereda desde início dos anos 1950, mas foi em meados dessa década que efetivamente ganhou vitalidade, para em 1958 deflagrar seu início⁷¹. O presente capítulo busca contextualizar seu surgimento e sua consolidação no panorama histórico-social italiano da época 1958 - 1964, ou seja, a 1ª fase do gênero cinematográfico⁷². Nosso recorte é bastante específico, ou seja, é relativo à temporada conhecida como *anni del boom* (anos do *boom*), aqueles de extraordinário crescimento econômico e de enormes transformações sociais na península.

O gênero *commedia all'italiana* teve a duração de mais de duas décadas, ou seja, viveu ao longo de um extenso período histórico, ademais, bastante complexo⁷³. Seria inviável abordar todo o período nesse trabalho: decidimos focalizar nosso estudo no intervalo de tempo entre o surgimento e os primeiros anos do gênero, período no qual se deram algumas produções emblemáticas e a definitiva afirmação da *commedia all'italiana*; nesse mesmo período, houve perceptíveis mudanças que redesenharam o perfil dos cidadãos italianos. Procuraremos, portanto, desenhar um apanhado acerca desse período a partir de quatro eixos de abordagem, a saber, do campo político, do econômico, do social e do cinematográfico; decerto que muitos desses eixos se entrecruzam, de modo que a separação é a título de didatismo, para melhor fluidez do texto referente a esses acontecimentos.

⁷⁰ <Pois é, a Itália possui o bem-estar...> <Mas que bem-estar? Na Itália há um mal-estar que vou te contar...>. Diálogo do filme *Il gauchito* (1964, *O caradura*) entre o personagem de Nino Manfredi, um imigrante italiano morador da Argentina e seu amigo, interpretado por Vittorio Gassman.

⁷¹ Fabris (1996: 157) explica que a situação cinematográfica italiana que vinha desde os anos finais da década de 1940 era de grande luta por sua própria sobrevivência diante dos filmes hollywoodianos que quebravam o mercado nacional italiano, isso aliado ao fato de que não havia incentivo do governo para a produção cinematográfica interna. Nos anos de 1950 - época do neorealismo rosa e da gênese da *commedia all'italiana* - temos a censura, que arquivou projetos e/ou alterou roteiros; além disso, em 1954 houve uma caça às bruxas dentro do cinema italiano.

⁷² As fases da *commedia all'italiana* foram devidamente abordadas no capítulo 4 dessa dissertação, no tópico 4.4 - 'Fases e filmografia, as diferentes comédias'.

⁷³ Por questões de tempo e de espaço não discutiremos os aspectos histórico-sociais de todo o período subsequente ao *boom* (isto é, a partir de meados dos anos 1960 até início dos anos 1980), mas mencionaremos alguns fatores em nosso texto, principalmente quando abordarmos as fases da *commedia all'italiana*).

No tocante ao campo político, sabemos que todo o período do pós-guerra foi, incontestavelmente, uma época de gradíssimas mudanças, não apenas na Itália como em grande parte do mundo. Como nos explica o historiador Hobsbawm (2002: 15), “após a era de catástrofe, que foi de 1914 até depois da Segunda Guerra Mundial, seguiram-se cerca de 25 ou 30 anos de extraordinário crescimento econômico e transformação social que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana que qualquer outro período de brevidade comparável”. Ou seja, trata-se de curto período de tempo, mas de intensas mudanças no campo político, histórico, econômico e social. Especificamente no caso da Itália - que havia sido uma das nações que terminaram a Segunda Guerra Mundial depauperadas, social e economicamente - foi uma época de processos e transformações irreversíveis, consoante pontua Prudenzi e Resegotti (2006: 20):

a Itália que saíra da guerra e do difícil período de reconstrução ao longo dos anos 50, muda radicalmente no início da década seguinte. Os italianos fotografados por Rossellini e Vittorio de Sica já não são os mesmos, pois o florescimento de uma economia de caráter predominantemente industrial mudou de modo profundo a fisionomia do país que, após um vínculo de séculos com a fadiga do trabalho agrícola, conhece o trabalho nas fábricas.

Certamente, para compreendermos o campo político da época do *boom*, é fundamental levarmos em consideração alguns aspectos políticos do período do pós-guerra, no qual a população italiana foi obrigada a enfrentar inúmeras adversidades e carências e a se voltar para a reconstrução do país⁷⁴.

Um importante fenômeno surgido no pós-guerra cujo espectro perdurou no campo político italiano por muito tempo foi o *qualunquismo*⁷⁵, termo cunhado em língua italiana com origem no nome do periódico satírico *L'uomo qualunque*, fundado em 1944 pelo jornalista

⁷⁴ Em 1946 havia sido convocado um referendo cujo resultado foi favorável à instituição de uma República. Foi nesse novo momento político em que foi reconhecido - primeira vez na história da política italiana - às mulheres o direito ao voto: nas eleições de 1946 compareceram 24.947.187 eleitores, dos quais 12.998.131 eram mulheres (LANARO, 1992: 203). No ano seguinte, em 1947, ocorre a elaboração da Constituição Italiana, a qual entraria em vigor estruturando o novo poder político italiano.

⁷⁵ Consoante as acepções do dicionário de língua italiana Garzanti Linguistica, o termo *qualunquismo* deriva de *qualunque*, ou seja: *l'uno o l'altro che sia, non importa quale; ogni. Qualunquismo: 1. Atteggiamento di indifferenza o sfiducia nei confronti della politica e del sistema dei partiti, che si manifesta in prese di posizione semplicistiche nei confronti dello stato o del governo. 2. Movimento politico italiano dei primi anni del secondo dopoguerra, polemico nei confronti della democrazia, del regime partitico, di ogni ideologia. Etimologia: da (l'uomo) qualunque, testata di un giornale fondato nel 1944 dal commediografo Guglielmo Giannini (1891-1959). Isto é, ou um, ou outro, não importa qual, cada um. Qualunquismo: 1. Atitude de indiferença ou desconfiança em relação à política e ao sistema partidário, que se manifesta em tomadas de posições simplistas em relação ao Estado ou ao governo. 2. Movimento político italiano dos primeiros anos do segundo pós-guerra, polêmico em relação à democracia, ao regime de partidos, a qualquer ideologia. Etimologia: de (o homem) qualquer, título de um jornal fundado em 1944 pelo comediógrafo Guglielmo Giannini (1891-1959).*

Guglielmo Giannini⁷⁶. De enorme tiragem, o jornal foi uma publicação que rapidamente se tornou popular, com ampla influência sobre o pensamento político italiano; instigava os leitores contra a política partidária exercida na Itália, nutrindo antipatia e hostilidade para com os partidos e uma ojeriza em relação à vida política como um todo, qualquer que fosse sua ideologia. Seguiu-se uma propagação do ideário defendido pelo jornal e, conseqüentemente, uma veemente assimilação desse pensamento por setores da sociedade italiana. Tal assimilação talvez tenha se dado de modo rápido e intenso pelo fato de muitos italianos já se encontrarem bastante descontentes com a política no país. O jornal, com sua contundente retórica e se dizendo representante do italiano médio, se utilizou desse momento de descontentamento e insatisfação, canalizando tais sentimentos para o surgimento de um movimento que pretensamente dava voz a essa parcela de desesperançosos da política italiana.

Dois anos após a fundação do periódico tomou corpo o *qualunquismo*, que convergia em movimento político essa indiferença e ceticismo da sociedade em relação às instituições e sistemas partidários. O movimento ressaltava que os partidos políticos demonstravam pouco interesse pelas verdadeiras dificuldades pelas quais passavam o italiano comum, ou seja, *l'uomo qualunque*; e que esse "qualquer um" também poderia ocupar as instâncias de poder e governar o país. Esse movimento resultou na formação de um partido, o *Fronte dell'Uomo Qualunque*, que possuiu um relativo êxito nas eleições de 1946, mas posteriormente, nas eleições de 1948, tal sucesso se mostrou fugaz. No entendimento do partido, a natureza do governo não deveria ser político e sim meramente administrativo; com incongruências internas e falta de um programa efetivo de governo, o partido não se sustentou e teve uma derrocada, ausentando-se do cenário político italiano em 1949.

Para além desse fenômeno que deixara consequências no campo político italiano, outro acontecimento foi indelével nesse cenário. No período posterior à Segunda Guerra Mundial, a Itália recebeu grande auxílio financeiro advindo dos Estados Unidos; dentre os planos de ajuda ao continente europeu, o de maior êxito e notoriedade foi aquele oficialmente denominado *European Recovery Program* - mais popularmente conhecido como Plano Marshall, lançado em 1947 e com duração de quatro anos, o qual proporcionou vultuosos aportes para o desenvolvimento e crescimento econômico dos países europeus, e essencialmente, para a Itália. Obviamente, para além da ajuda econômico-financeira havia um

⁷⁶ Guglielmo Giannini além de jornalista foi escritor, diretor de cinema e figura política. Era de vertente conservadora e monarquista, possuía declarada repulsa tanto pelo fascismo como pelo comunismo e acreditava que a política governamental intervinha excessivamente na vida particular dos cidadãos italianos.

interesse político-ideológico em relação ao cenário europeu, do qual os norte-americanos buscavam corroboração, uma vez que já se vivia tempos de Guerra Fria. O auxílio econômico recebido e a pressão por uma inserção da Itália no bloco ocidental, liderado pelos Estados Unidos, tornou manifesto o alinhamento político a ser adotado pela península. Em 1947, a polarização dos partidos políticos - um fator que historicamente era forte na Itália - foi reforçada com a intervenção norte-americana (tanto a patente como a velada). Tal elemento concorreu para que os partidos políticos se polarizassem ainda mais: se de um lado havia a Democracia Cristã (DC) e seus aliados moderados, de outro estava o Partido Comunista Italiano (PCI) e o Partido Socialista Italiano (PSI), que juntos formaram o Fronte Democrático Popular, visando as eleições de 1948.

O cenário partidário naquele momento era fragmentado principalmente entre essas duas forças partidárias mais potentes, a Democracia Cristã e o Partido Comunista Italiano, cada qual com sua representação política personificada em uma figura, Alcide De Gasperi e Palmiro Togliatti, respectivamente. Basicamente, o cenário se fragmentou sobressaindo dois blocos, o católico liberal e o socialcomunista. Muitas das mobilizações políticas que em um primeiro momento do pós-guerra eram de tendência à esquerda, passaram à coalizão de centro; tal fato não se deu apenas pela pressão ideológica do cenário político internacional, mas pela intensa intervenção da Igreja Católica na vida política italiana.

Em 1948 venceram majoritariamente as eleições para o Parlamento o partido da Democracia Cristã, juntamente com seus aliados⁷⁷. A Democracia Cristã era basicamente um partido de sustentação religiosa que reunia além de liberais, direitistas, anticomunistas e setores de centro. Essa coalizão política, que ficou historicamente conhecida como *centrismo*, foi fortemente apoiada pelos Estados Unidos e pela Igreja Católica, passando a governar com amplo poder por muito tempo. As iniciativas e mobilizações em apoio à Democracia Cristã foram imensas, tanto em termos organizacionais como financeiros, pois havia um temor de uma vitória da esquerda italiana e, por consequência, de um "perigo comunista".

Com a morte de Alcide De Gasperi em 1954, a Democracia Cristã teve como novo líder Amintore Fanfani, que assumiria também, em 1958, o cargo de Primeiro Ministro. Fanfani era um dos mais desejosos apoiadores de uma coalizão de centro-esquerda, de uma Democracia Cristã aberta ao diálogo com os socialistas; devido a seu explícito posicionamento, ficou por longo tempo isolado em seu partido. Tal abertura para um governo mais à esquerda, com o apoio dos socialistas, era malvista por muitos setores dentro da

⁷⁷ O resultado dessas eleições trouxe uma crise à oposição, estremecendo as relações entre socialistas e comunistas e dando fim ao Fronte Democrático Popular.

própria Democracia Cristã, além claro, de malquista pela Igreja Católica, que na postura do papa Pio XII, um dos mais anticomunistas, deixava manifesto esse posicionamento.

Fanfani havia encontrado uma Democracia Cristã que era um conjunto de barões e feudos, que crescia e prosperava à sombra da Igreja Católica. Mas não era esse partido que Fanfani concebia e idealizava, para ele a política deveria ser feita por um partido de massa, moderno, estruturado, com diversos comitês locais e seções, capaz de ser o motor propulsor de uma nova política. No entanto, para essa nova postura do partido era necessário a adoção de algumas medidas (MAFAI, 1997: 101):

per fare della DC un partito autonomo, strumento di una diversa politica economica e sociale, era necessario - ed era questo il compito più difficile, l'obiettivo più ambizioso - sottrarla all'ipoteca dei due poteri che fino allora ne avevano condizionato o determinato le scelte: liberarla dalla tutela soffocante e protettiva della Chiesa e dalla subordinazione, politica ed economica, nei confronti della Confindustria. Per trasformare il partito che aveva ereditato era necessario liquidare, con ogni mezzo - forse pure, l'intrigo, la calunnia, lo scandalo - i vecchi baroni-padroni della DC.⁷⁸

As diversas lideranças políticas que antes eram locais e mais circunscritas passaram a ser exercidas dentro do aparato do Estado, criando uma malha de clientelismo, apadrinhamento e interesses particulares dentro das instâncias do poder estatal. Isso fez com que as práticas políticas se arraigassem na vida particular dos italianos, uma vez que para se obter a satisfação de determinadas necessidades, ou ainda, algo que dependesse da burocracia estatal, se recorria a uma rede de amigos e influências no interior do poder estatal, e esses concediam tais favores em troca de votos.

As modificações propostas por Fanfani desagradavam a diversos setores, pois ele reiterava a necessidade de uma grande intervenção governamental com o propósito de regular a economia do país. As transformações internas no partido eram vistas de modo hostil tanto pela Confindustria, como pela Igreja Católica, além de não terem credibilidade junto à imprensa italiana. Fanfani propunha um programa de governo com planos, principalmente, para a escola pública, habitação, energia elétrica e reforma agrária; foi visto como favorecedor de um estadismo, ou ainda, como defensor da tentativa de passar de uma

⁷⁸ Para fazer da DC um partido autônomo, instrumento de uma diferente política econômica e social, era necessário - e era essa a tarefa mais difícil, a meta mais ambiciosa - subtraí-la do vínculo com dois poderes que até então tinham influenciado ou determinado as escolhas: libertá-la da tutela sufocante e protetora da Igreja e da subordinação, política e econômica, em relação à Confindustria (Confederação Geral da Indústria Italiana). Para transformar o partido era necessário liquidar, com todos os meios - talvez também a intriga, a calúnia, o escândalo - os velhos barões-patrões da DC.

economia de mercado para uma economia planejada, do tipo socialista⁷⁹. Fanfani sofreu diversos ataques, tendo sua figura política desacreditada continuamente, não lhe restando outra alternativa a não ser deixar o cargo de Primeiro Ministro no início de 1959, sendo substituído por Antonio Segni. Quando de sua renúncia, Fanfani afirmou:

... arriverà il nostro turno. Prima o poi un governo di centro-sinistra con l'appoggio dei socialisti si dovrà fare. Il nostro disegno si realizzerà forse tra qualche mese, forse tra qualche anno, ma il processo è inevitabile, anche se vi si oppongono, nella DC, vecchi e nuovi notabili e, in Vaticano, vecchi e ancor potenti prelati. Siamo stati sconfitti, siamo costretti ad aspettare. Ma il tempo lavora a nostro favore (MAFAI, 1997: 91).⁸⁰

Em 1958 havia tido eleições para o Parlamento⁸¹, das quais a despeito da maioria ainda ser da Democracia Cristã, com 42% dos votos, o Partido Socialista Italiano saiu mais fortalecido, com 14,2% dos votos (9 deputados a mais que na legislatura anterior). O Partido Comunista Italiano, mesmo com a crise interna que se instaurara depois da morte de Stalin, obteve 22,7% dos votos, já a direita em geral havia perdido votos, se comparados à eleição anterior (MAFAI, 1997: 104).

Em 1959, a figura que passou a exercer a liderança da Democracia Cristã foi Aldo Moro, ele também defendia, ainda que de modo mais ponderado e contido, uma aproximação de seu partido com a esquerda mais moderada, posicionamento sobre o qual vinha crescendo o apoio no interior do partido, desde a atuação de Fanfani. Ademais, o papa Pio XII, que era explicitamente anticomunista morrera em 1958 e quem quer que fosse o novo papa, teria de lidar com uma Igreja Católica carente de mudanças e com uma Itália em transformação, bem diferente daquela de Pio XII. O eleito é Giovanni XXIII, papa que, a despeito de um inicial desinteresse em relação à vida política, posteriormente acenou de modo assertivo para mudanças na postura da Igreja Católica em relação à autonomia e respeito aos posicionamentos políticos adotado pela Democracia Cristã.

⁷⁹ A despeito do caráter autoritário de Amintore Fanfani, que desagradava a muitos setores, as intervenções estatais se faziam necessárias. O milagre econômico já havia se iniciado e era mais necessário do que nunca uma ingerência do Estado para corrigir os desequilíbrios e insuficiências, tanto na esfera econômica quanto na social. Tais intervenções teriam dado mais poder à máquina estatal e teriam proporcionado um crescimento econômico mais ordenado e equilibrado. No entanto, à época, essas possíveis ingerências do Estado foram vistas como uma planificação da economia, e portanto, de princípios comunistas (MAFAI, 1997).

⁸⁰ Chegará nossa vez. Mais cedo ou mais tarde um governo de centro-esquerda com o apoio dos socialistas deverá ocorrer. Nosso projeto será realizado daqui a alguns meses, talvez daqui a alguns anos, mas o processo é inevitável, mesmo que a isso se oponham na DC antigos e novos notáveis e, no Vaticano, velhos e ainda poderosos prelados. Fomos derrotados, somos obrigados a esperar. Mas o tempo trabalha em nosso favor.

⁸¹ Foi ainda nesse mesmo ano em que entrou em vigor o tratado que deu origem à CEE - Comunidade Econômica Europeia, que seria a base da atual União Europeia e do qual a Itália passou a fazer parte.

Fernando Tambroni, Primeiro Ministro em 1960⁸², inicialmente teve suas ações apreciadas pela esquerda, já que parecia ter um posicionamento favorável a essa diretriz dentro da Democracia Cristã. No entanto, era uma figura política difícil de se prever, era controverso, dúvida, mesmo em posicionamentos dentro do próprio partido. O governo de Tambroni durou poucos meses, com mudanças repentinas de postura política e de comportamento, ele "*rivela ogni giorno di più una pericolosa tendenza autoritaria e una mania di persecuzione, che va assumendo caratteri ossessivi*"⁸³; sua questionável postura levou a um tenso clima político, conforme afirma Mafai (1997: 91 e 93):

è in quei giorni, sotto la gestione di Tambroni e dei suoi "servizi", che prende corpo, per la prima volta nella storia della Repubblica, il diffuso timore di un possibile colpo di Stato, organizzato forse con l'accordo di Gronchi, forse contro di lui. [...] Tutte le notizie di eccezionali spiegamenti di forze, di squadre antiattentato e antirapimento, di uomini di vigilanza davanti alla camera da letto del presidente contribuivano a creare nella Roma politica e giornalistica un clima surreale, in cui si fondevano paura, tensione, incredulità. Questo clima di paura, questa minaccia o preannuncio di colpo di Stato, dopo aver rappresentato un pilastro a sostegno del governo Tambroni, saranno decisive nel provocare la caduta.⁸⁴

O governo que substituiu o de Tambroni foi o de Fanfani (1960 - 1963), governo esse que, como vimos, pretendia um apoio dos socialistas. Reformista empenhado, legatário de Alcide De Gasperi, Fanfani procurou adaptar suas amplas ambições dentro do partido, a despeito de ter sido um dos primeiros da Democracia Cristã a compreender a necessidade de deixar o modelo do *centrismo* e efetuar uma abertura mais à esquerda, com acordos junto aos socialistas. Ele concebia um projeto de modernização do partido, mas de modo muito centralizador e personalista. Como dissemos, essa abertura à esquerda - de interlocução junto ao Partido Socialista Italiano - era vista por muitos como um alinhamento junto à União Soviética, e só seria possível se o socialistas descontinuassem a aliança com os comunistas. A relação política entre a esquerda, que já não vinha bem, foi ainda abalada pela morte de Stálin, pela invasão da Hungria e pelas denúncias de prisões e crimes cometidos pelo regime

⁸² 1960 foi emblemático por ter sido o ano da XVII Olimpíada, a qual foi sediada em Roma, além de ter sido o ano em que a Itália havia recebido o prêmio Oscar pela lira, sua moeda. Foi quando uma comissão inglesa, orientada pelo periódico *Financial Times*, contemplou a península por possuir à época uma das moedas mais equilibradas do sistema econômico mundial. Também se inaugurou em 1960 as transmissões do programa *Tribuna Elettorale* e no ano seguinte *Tribuna Politica*, primeiros programas políticos da televisão italiana.

⁸³ Revela, a cada dia mais, uma perigosa tendência autoritária e uma mania de perseguição, que assume características obsessivas.

⁸⁴ Foi naqueles dias, sob a gestão de Tambroni e de seus "serviços", que toma corpo, pela primeira vez na história da República, o medo generalizado de um possível golpe de Estado, organizado talvez com a anuência de Gronchi, talvez contra ele. [...] Todas as notícias de excepcionais alinhamento de forças, equipes de antiattentato e antissequestro, de vigias em frente ao quarto do presidente, ajudaram a criar - político e jornalisticamente - uma atmosfera surreal em Roma, na qual se incorporaram medo, tensão e descrença. Esse clima de medo, essa ameaça ou prenúncio de golpe de Estado, depois de terem representado um pilar de apoio do governo Tambroni, serão decisivos em causar sua queda.

soviético; os socialistas se afastam dos comunistas e esses entram em discordâncias internas a respeito do posicionamento a ser tomado pelo partido. Os socialistas agora desfrutavam de uma ampla autonomia política, o que permitiu uma aproximação do partido com as ambições dos setores favoráveis da Democracia Cristã. Em visita oficial a Washington, Fanfani obteve de John Kennedy um apoio para que o partido viesse a se aliar com os socialistas, dando mais força ao movimento interno no partido que propunha essa orientação política. Ainda que a imposição de determinadas diretrizes por parte da Igreja Católica tivesse diminuído com o papado de Giovanni XXIII e que os EUA tivessem consentido, essa aliança com os socialistas ainda gerava conflitos internos na Democracia Cristã. Para que se pudesse firmar essa aliança, os líderes partidários acreditavam ser necessário uma concordância de todo o partido⁸⁵.

Após muitos debates e polêmicas, obteve-se a anuência total da Democracia Cristã, o que ocorreu em início de 1962, nascendo o assim chamado governo de centro-esquerda. O governo de Fanfani entre os anos de 1962 e 1963 conseguiu mais progresso e aprovação de medidas legislativas que qualquer outro governo, dos muitos que a República Italiana havia tido. Na verdade, isso só foi possível porque, mesmo a Democracia Cristã não possuindo uma aliança política oficial, com o apoio e os votos favoráveis por parte do Partido Socialista Italiano, esse consentiu em uma acordada abstenção, não assumindo posicionamentos contrários aos da Democracia Cristã. Com a ampla maioria da base parlamentar - constituída pela Democracia Cristã em acordo pela abstenção do PSI - era agora possível promover algumas mudanças na legislação⁸⁶; no entanto, mesmo com essa transformação, muitas das práticas de corrupção, apadrinhamentos e clientelismos, ou ainda, de desestatização de bens, apropriação de recursos, utilização das estruturas do Estado em vantagem própria dos políticos e de seus colegas, foram condutas que persistiram no governo, gerando enormes escândalos na sociedade italiana⁸⁷.

O início dos anos 1960 foi marcado ainda pela retomada da luta sindical, que estava enfraquecida havia alguns anos. O encorajamento pelas lutas se deu, de forma patente, mais

⁸⁵ O líder da Democracia Cristã, Aldo Moro, declarou (apud MAFAI, 1997: 137): *dev'essere tutta la DC, tutta, ad accettare di verificare la nuova strada. Non ha importanza che questo significhi farsi condizionare dai gruppi più conservatori del partito. Bisogna ottenere il consenso dell'intera DC. Bisogna garantire sempre l'unità della DC.* Deve ser toda a DC, toda, a aceitar conferir a nova estrada. Não importa que isso signifique ser influenciado por grupos mais conservadores do partido. É necessário obter o consenso de toda a DC. É necessário garantir sempre a unidade da DC.

⁸⁶ O programa político de centro-esquerda concebia a estatização da energia elétrica, a reforma escolar e a urbanística, entre outras.

⁸⁷ A disseminação de tais práticas e o descaramento com que haviam sido cometidas geraram um descontentamento por parte dos eleitores em relação à Democracia Cristã, o que fez com que o eleitorado expressasse essa insatisfação nas urnas, com o aumento de voto para a esquerda, tanto nas eleições de 1963 e como na de 1968.

nos centros industriais, com inúmeras greves de trabalhadores de vários setores, inclusive com a adesão de funcionários públicos e professores, cobrando reajustes salariais e melhores condições de trabalho. Na verdade, alguns fatores incisivos contribuíram para essa retomada da luta sindical e das greves:

la grande lotta operaia del 1960-62 non fu sollecitata dalla svolta politica del centro-sinistra, ma al contrario la rese possibile: lo spettacolo dei giganteschi profitti padronali del miracolo economico, l'avvento degli operai comuni, giovani e spesso immigrati, la solidarietà dei vecchi operai professionali che avevano fatto l'autocritica per le sconfitte degli anni cinquanta, tutto questo in un quadro politico immobile generò una lotta impetuosa e carica di politica (CASTRONOVO, 1976: 259).⁸⁸

As eleições parlamentares ocorreram novamente em 1963, com a Democracia Cristã passando de 42% na eleição anterior a 38% nessa atual; o Partido Comunista Italiano teve 25% e o Partido Socialista Italiano teve 13% (MAFAI, 1997: 162). Comparativamente, o PCI havia tido um milhão a mais de votos do que na eleição anterior, sendo que a campanha eleitoral de 1963 se baseou em dois temas principais, a saber: a acusação de que o PSI havia rompido a tradicional unidade de esquerda e se rendido à Democracia Cristã; e ainda, a acusação de corrupção, fraude e ações ilícitas praticadas pela Democracia Cristã. O PLI - Partido Liberal Italiano, de vertente de centro-direita, também havia tido um número bem maior de votos, ou seja, houve uma migração de votos em direção aos partidos que se opuseram a uma coalizão de centro-esquerda⁸⁹.

Com essas eleições temos a formação do primeiro governo orgânico de centro-esquerda, formado pela DC - Democracia Cristã, PSI - Partido Socialista Italiano, PSDI - Partido Socialista Democrático Italiano e PRI - Partido Republicano Italiano; é o fim do *centrismo*. Ainda em 1963, o cargo de Primeiro Ministro foi delegado a Aldo Moro (1963-1968), ano que também marcou a morte do papa Giovanni XXIII e assinalou o auge do milagre econômico italiano. No ano seguinte, ou seja, em 1964⁹⁰, a vertente de esquerda do PSI contrária à coalizão com a Democracia Cristã se desmembrou e constituiu o PSIUP -

⁸⁸ A grande luta operária de 1960-62 não foi solicitada pela virada política do centro-esquerda, mas ao contrário, a tornou possível: o espetáculo dos gigantescos lucros patronais do milagre econômico, a ascensão dos operários comuns, jovens e frequentemente imigrantes, a solidariedade dos antigos trabalhadores profissionais que haviam feito uma autocritica em relação às derrotas dos anos cinquenta, tudo isso em um cenário político estático gerou uma luta impetuosa e carregada de política.

⁸⁹ Com o resultado das eleições de 1963 foi possível perceber que a proposição de uma coalizão de centro-esquerda havia sido desaprovada pelo eleitorado em geral, isso antes mesmo do ambiente econômico desfavorável que se instalou a partir do ano seguinte às eleições.

⁹⁰ Nesse mesmo ano morreu o secretário do Partido Comunista Italiano, Palmiro Togliatti, cujo enterro reuniu mais de um milhão de pessoas em Roma.

Partido Socialista Italiano de Unidade Proletária; essa fragmentação fez com que o PSI perdesse cerca de um terço de sua composição⁹¹.

As reformas políticas necessárias a fim de corrigir os desequilíbrios e desregramentos da economia italiana não foram levadas a cabo em tempo hábil e as tentativas tardias não ocorreram de maneira peremptória. Na verdade, a coalizão de centro-esquerda, ao invés de fortalecer os partidos, havia os enfraquecido. O movimento reformista no interior de cada partido foi muito difuso, cheio de contradições; acabaram por debilitar suas bases ao invés de se constituírem autônomos e formarem um corpo coeso, ainda que originassem um partido próprio:

il movimento riformatore italiano ha questo di particolare: che invece di manifestarsi come una forza compatta, in un solo grande partito riconoscibile come tale, con un programma (come in altri paesi europei), si presenta sotto diverse forme e sfumature, all'interno di pressoché tutti i partiti presenti in Parlamento (MAFAI, 1997: 168).⁹²

A partir de 1964 tornaram-se evidentes inúmeros declínios econômicos na península, com a queda da produtividade, dos investimentos, da renda dos trabalhadores, do número de emprego, do consumo de bens e serviços etc. O fim do *boom* ocorreu justamente quando - após muitos debates, controvérsias e conflitos entre as várias forças políticas e no interior de cada uma delas - tomou forma, efetivamente, o primeiro governo italiano de centro-esquerda. Chegou ao poder com o intento de regular o desenvolvimento, corrigindo seus desequilíbrios e suas deficiências; durante os anos do milagre, foram muitos os que solicitaram reformas políticas que retificassem os desregramentos que vinham ocorrendo, a fim de evitar, entre outros problemas, a crescente desigualdade entre a região Norte e Sul da península, que era cada vez mais gritante. Essa intervenção estatal não teve sucesso; gestada por longo tempo, teve seu surgimento moroso, chegou tarde demais e esteve fadada ao fracasso. Muitas incoerências políticas, subestimadas naqueles anos de milagre, surgirão novamente acentuando ainda mais o mal-estar do pós-*boom* e intensificando as tensões políticas na década seguinte.

⁹¹ Com a constituição da coalizão de centro-esquerda eclodiu também uma certa incoerência interna em ambos partidos, na DC e no PSI. A opção por uma linha mais reformista havia causado à DC a redução de um milhão de votos, fato que encorajou e fortaleceu os setores internos que estavam contrariados com a aliança de centro-esquerda. O PSI se fragmentou e se fragilizou no momento de sua adesão, haja vista que um terço de sua composição e de sua representação parlamentar se desvinculou do partido.

⁹² O movimento reformador italiano tem esta peculiaridade: que - ao invés de se manifestar como uma força compacta, em apenas um grande partido reconhecível como tal, com um programa (como em outros países europeus) - se apresenta sob diferentes formas e nuances, dentro quase todos os partidos presentes no Parlamento.

Esses foram alguns dos acontecimentos no cenário político italiano do período de 1958-1963, o qual corresponde exatamente à duração da III Legislatura da República Italiana e à primeira fase do gênero cinematográfico *commedia all'italiana*. Com efeito, outros acontecimentos marcadamente alteraram a política daqueles anos⁹³.

No tocante ao campo econômico, o setor agrícola era o que mais empregava os cidadãos italianos ao início dos anos 1950, não apenas no sul, mas também no norte do país. Contudo, em pouco tempo, com as limitadas reformas agrárias efetuadas, a falta de investimentos e de acesso a créditos governamentais para um incentivo à produção agrícola, o setor foi decaindo, chegando muitas vezes a servir apenas como modo de subsistência para o produtor e sua família e não mais como uma fonte de renda. Os camponeses durante muito tempo tiveram esperanças em uma reforma agrária, mas, uma vez ocorrida, foi uma decepção para os trabalhadores rurais: as terras disponíveis eram poucas, de qualidade bastante ruim e os recursos disponibilizados pelo governo para a plantação e cultivo eram poucos.

Esse fator, aliado ao crescimento econômico pelo qual a Itália começava a passar transformou drasticamente o cenário rural. Como vimos, o *boom* já estava prestes a irromper em meados dos anos 1950, haja vista que os aportes financeiros trazidos à economia e, conseqüentemente, à indústria italiana através do Plano Marshall começavam a dar resultados:

le premesse stavano nella nostra rapida e dolorosa ricostruzione, orientata dalla politica deflazionistica di Einaudi e dagli aiuti del Piano Marshall; i segni del cambiamento erano già percepibili nel 1955, l'anno della sconfitta operaia alla Fiat ma anche, va ricordato, l'anno di *Lascia o raddoppia?*, la prima trasmissione televisiva di successo, e l'anno in cui viene posta la prima pietra di quella che sarà l'Autostrada del Sole. L'unificazione del paese si realizzerà attraverso la televisione e la motorizzazione di massa (MAFAI, 1997: 35).⁹⁴

⁹³ As questões políticas internas da península se estabeleceram junto a diversas outras que pautaram a política internacional. No ano de 1959 teve êxito a Revolução Cubana, com tomada do poder por Fidel Castro e seus companheiros; esse fato histórico deve ser tomado em consideração também no cenário político ideológico italiano, uma vez que o embate entre direita e esquerda, que desde o final da Segunda Guerra Mundial se acirrou através da Guerra Fria, era um elemento pertinente no debate político italiano à época. Outros fatores da política internacional que reverberaram não só na Itália, mas no mundo todo foram: a Guerra do Vietnã, a construção do muro de Berlim (1961), a crise dos mísseis em Cuba (1962), fato que deixou o mundo em alerta para uma nova guerra, o assassinato do presidente norte-americano John F. Kennedy (1963), entre outros.

Um debate também em voga na sociedade italiana ao final dos anos 1950 foram as questões do neocolonialismo e as lutas empreendidas pelas colônias para se tornarem independentes, como a guerra de libertação da Argélia, cuja independência seria reconhecida somente no ano de 1962, mesmo ano de Uganda; o Senegal, Nigéria e Congo haviam conseguido a independência ainda em 1960.

⁹⁴ As premissas estavam em nossa rápida e dolorosa reconstrução, orientada pela política deflacionária de (Luigi) Einaudi e dos auxílios do Plano Marshall; os sinais de mudança já eram perceptíveis em 1955, ano da derrota dos trabalhadores da FIAT, mas também, vale lembrar, é o ano de *Lascia o raddoppia?*, a primeira transmissão televisiva de sucesso, e o ano em que foi colocada a primeira pedra daquela que será a *Autostrada del Sole*

O ano de 1958 marcou, efetivamente, o princípio do milagre econômico. Os bens de consumo como o automóvel (particularmente, os modelos utilitários e populares como o *FIAT 600* e o *FIAT 500* encabeçavam as vendas⁹⁵), *lambretta*, *vespa*, máquina de lavar roupa, geladeira, aparelho de televisão⁹⁶ e eletrodomésticos em geral, se disseminaram com esse aumento da oferta (com o crescimento das indústrias) e da procura (com a renda dos consumidores que agora dispunham de uma receita fixa para gastar, ainda que fossem salários relativamente baixos se comparados à produtividade das indústrias). A produção industrial em massa de bens de consumo cresceu de tal modo que a Itália se transformou em uma das maiores nações industriais da Europa, sendo capaz de suprir o aumento da demanda do mercado, não só interno, mas também externos, exportando sua produção para outros países europeus⁹⁷. Entre 1958 e 1962 a economia italiana apresentou um crescimento médio do PIB da ordem de 8% ao ano, de 152% nos investimentos e 16% nas exportações; a produção de automóveis saltou de 148.000 para 760.000, a de geladeiras de 370.000 para 1.500.000, a de máquinas de lavar roupa de 72.000 para 262.000, a de máquinas de escrever quadruplicou; o desemprego permaneceu em níveis baixíssimos, entre 1962 e 1963 esteve em torno de 3% a 4%, quase um quadro de pleno emprego (MAFAI, 1997: 35 e 156). Os salários permaneceram estáveis (ainda que com uma leve diminuição entre 1958 e 1960), contudo, em termos reais o salário médio do italiano era aproximadamente metade do salário de um trabalhador inglês, alemão ou francês, ou seja, o aumento do salário médio do trabalhador italiano não foi compatível com o crescimento da produtividade do setor industrial. Esse fator, aliado à situação precária de grande parte dos trabalhadores da indústria, fez com que nesse período do *boom* econômico - e em especial, no início dos anos 1960 - crescesse não só a luta sindical por direitos e garantias mas também, e por consequência, as greves trabalhistas.

(estrada que iria ligar Milão a Nápoles). A unificação do país se realizará através da televisão e da motorização em massa.

⁹⁵ O modelo *500* da *FIAT - Fabbrica Italiana Automobili Torino* tornou-se muito popular pois conseguiu superar o modelo *600*, sendo ainda mais compacto e econômico. Ambos os modelos, produzidos pela empresa dominante do ramo, eram bastante acessíveis aos italianos, bastando que assinassem inúmeras promissórias; a paisagem da Itália nesse período, suas ruas e estradas, estavam repletas desses modelos utilitários. Foi ainda, devido à facilidade em poder se locomover, que o destino preferido dos italianos para passar as férias àquela época foram as praias e as montanhas.

⁹⁶ A televisão italiana iniciou suas transmissões oficiais no ano de 1954; no intervalo de três anos as transmissões já haviam se estendido para todo o território da Itália.

⁹⁷ Com efeito, tais bens de consumo acabaram por se transformar em símbolos de prosperidade, em *status symbol* de sucesso na sociedade italiana. Na realidade, uma gama de bens de consumo produzidos pela indústria da península não eram de extrema necessidade para seus cidadãos, mas eram muito bem quistos por outros países europeus que possuíam indústrias mais avançadas ou de outros ramos, nos quais a renda de seus cidadãos - muito superior a dos italianos - refletia essa capacidade de poder desfrutar de determinados bens que não eram de primeira necessidade.

Em relação aos fatores benéficos ocorridos no campo econômico, o *boom* engendrou um extraordinário aumento da renda e do consumo dos italianos. A península viu sua renda nacional duplicar em apenas uma década (de 1952 a 1962) e estava deixando de ser um país predominantemente agrícola para se tornar industrializado e com avançadas tecnologias; por conseguinte, o êxodo rural nesse momento foi enorme, haja vista que o trabalho no campo já não era mais atrativo ou rentável para muitos italianos⁹⁸. A disponibilidade de mão-de-obra barata (a dos migrantes vindos do sul e a dos camponeses do norte) foi um dos elementos que possibilitaram esse vertiginoso crescimento do setor industrial nunca antes visto na península⁹⁹. Além do setor industrial de bens, foi o de petroquímica e o de construção civil - ambos em ascensão à época - os que ofereceram as melhores oportunidades para esses trabalhadores recém-migrados para os centros urbanos.

As empresas italianas de diversos setores haviam se beneficiado com os auxílios financeiros do Plano Marshall. Ademais, o término do protecionismo existente no sistema produtivo italiano foi apontado como fundamental para modernizá-lo e, juntamente com os baixos custos de mão-de-obra, tornaram as indústrias mais competitivas, o que auxiliou deveras esse momento de expansão. Tanto as grandes, quanto as médias e pequenas indústrias, modernizaram-se do ponto de vista tecnológico, aumentando a produtividade e diminuindo os custos. Além disso, com os subsídios financeiros, o governo italiano pôde proporcionar, entre outras coisas, a construção de rodovias (que fundamentalmente serviram às empresas e às indústrias), a manutenção da estabilidade monetária (o que proporcionou grande investimento de capitais no país), estímulo às exportações, ou seja, fatores que foram essenciais para fomentar esse vertiginoso crescimento. No entanto, ainda que determinados

⁹⁸ É necessário lembrarmos que a partir do pós-guerra até meados dos anos 1950, a emigração de italianos foi imensa. No momento do *boom* em que ocorre o êxodo rural na Itália, quando trabalhadores camponeses migraram para os centros urbanos, muitos compatriotas já haviam deixado o país em busca de melhores condições de vida, a maioria se dirigindo para as Américas ou para países europeus como a França, Alemanha e Suíça. Muitos daqueles que pretendiam retornar depois de algum tempo, acabam por se radicar no novo país, deixando definitivamente a península. Os emigrados foram os que conseguiram obter o passaporte para tal, uma vez que o procedimento para consegui-lo era aviltante: era necessário, além de uma licença do oficial da polícia da região, um certificado de boa conduta moral e política emitida pelo pároco local, e para obtê-lo fazia-se necessário assinar um depoimento relatando a ideologia política a que se pertencia, uma declaração na qual o requerente se comprometia a nunca votar em um partido de esquerda e a não permitir que seus familiares votassem neles; essa declaração ficava exposta na Igreja da cidade e era lida aos fiéis durante a missa de domingo. Assim, com o *boom* do final dos anos 1950, o próprio país passou a ser terra promissora, e como para o norte não era preciso passaporte, muitos preferiram esse destino, permanecendo desse modo na pátria MAFAI, 1997: 9).

⁹⁹ Para grande parte dos jovens, mas não só, também para os italianos de mais idade, a migração foi a maneira encontrada de se afastarem das precárias condições do trabalho no campo: *si va via per protesta, per delusione, per cambiare aria, per migliorare di stato sociale, per fare esperienze nuove, ma anche per non dichiararsi vinti, per non ammainare le bandiere* (MAFAI, 1997: 9). Vai-se embora por protesto, por desilusão, por mudança de ares, para melhorar a condição social, para realizar novas experiências, mas também para não se declarar vencido, para não baixar as bandeiras.

investimentos tenham sido realizados por parte do governo, houve nesse período uma patente falta de planejamento das ações governamentais relacionados à economia, deixando que a livre iniciativa do mercado moldasse o processo de crescimento:

lo straordinario sviluppo che ha segnato gran parte degli anni Cinquanta, quello che verrà chiamato "il boom" o "il miracolo", è risultato di un'iniziativa privata libera, disordinata e feroce che non conosce o non rispetta leggi, regole, contratti, che si sviluppa in una fase della nostra storia nella quale tutto si può fare e tutto si può inventare e chi ha fantasia, coraggio e voglia di lavorare raggiunge rapidamente i suoi obiettivi (MAFAI, 1997: 33).¹⁰⁰

Esse crescimento e desenvolvimento, mesmo sem coordenação e gestão governamental, foi primordial para elevar o padrão de vida e de consumo dos italianos; após anos de guerra e esforços para uma reconstrução do país, os cidadãos se viram como usufrutuários das benesses do desenvolvimento industrial e da produção de bens de consumo. Como comentamos anteriormente, naquele momento a produção nacional foi prioritariamente de bens de consumo privado, muitos dos quais supérfluos¹⁰¹; tal produção foi favorecida em detrimento de bens e serviços públicos e de atendimento de necessidades coletivas da sociedade italiana, como transporte, escolas, moradias, hospitais etc. Esses setores, cujas estruturas eram essenciais, foram negligenciados em grande parte por falta de planejamento por parte do governo¹⁰² quando de seu incentivo ao crescimento econômico e ao consumo interno¹⁰³.

O estímulo ao consumo propalado principalmente pela televisão, as facilidades em se obter as mercadorias e a certeza de uma renda fixa fizeram com que os italianos deixassem para trás o hábito comum de comprar algo apenas quando lhe era necessário e

¹⁰⁰ O extraordinário desenvolvimento que marcou grande parte dos anos 1950, aquele que será chamado "o boom" ou "o milagre" é resultado de uma livre iniciativa privada, desordenada e feroz, que não conhece ou não respeita leis, regulamentos e contratos, que se desenvolve em uma fase da nossa história na qual tudo se pode fazer e tudo se pode inventar, e quem tem imaginação, coragem e vontade de trabalhar, atinge rapidamente seus objetivos.

¹⁰¹ A geladeira foi um símbolo dessa nova era social. Elas substituíram os velhos refrigeradores feitos de madeira e forrados com lâminas de zinco; mas esse eletrodoméstico simbólico adentrou fortemente em ambientes onde antes nem existiam esses antigos refrigeradores e se fez presente até mesmo onde não havia tanta necessidade, porque muitas famílias italianas não precisavam conservar grandes quantidades de carne e alimentos perecíveis, uma vez que as compras eram feitas diariamente, em mercados e armazéns locais. Consoante Mafai (1997), o aparelho aludia a um estilo de vida, e a oportunidade de poder produzir gelo em cubos rememorava imagens de alguns filmes norte-americanos nos quais os personagens bebiam Martini e brindavam com aquele copo cheio de gelo, o que remetia a um certo luxo e liberdade, tão ansiados pelos italianos.

¹⁰² Essa questão vai além da falta de planejamento por parte do governo, pois além desse fator, ele deu anuência à iniciativa privada, que se valeu da situação em diversos setores, principalmente o da construção civil, no qual muitos empreendimentos imobiliários eram construídos segundo interesses particulares.

¹⁰³ A ausência dessas estruturas essenciais à vivência de uma comunidade fez com que boa parte da classe média que havia se formado com o milagre econômico procurasse auxílio no setor de serviços privados, o que beneficiou alguns poucos que lucraram com a situação, em detrimento da maioria que pertencia à população comum.

financeiramente possível. A facilidade de aquisição de bens mediante a assinatura de inúmeras promissórias foi sedutora para a maioria; essa situação foi retratada no episódio *Vernissage* da obra *I mostri* (1963, *Os monstros*) de Dino Risi, na qual o personagem de Ugo Tognazzi, ao adquirir um carro modelo *FIAT 600*, telefona para a esposa para contar a novidade, dizendo radiante: *ho firmato cambiali per venticinque minuti. C'ho ancora il braccio che mi fa male* (assinei promissórias por vinte e cinco minutos. O braço ainda me dói). Tal comportamento se tornou uma prática costumeira e por algum tempo tudo pareceu estar ao alcance das famílias italianas.

No entanto, o ano de 1962 assinalou o cume do *boom* econômico, que já em 1963 teve início o período conhecido como *congiuntura*. Foi preciso uma forte retração da economia e do consumo para que se quebrasse o encanto daqueles anos mágicos e se enxergassem alguns equívocos e a falta de regramento do processo pelo qual o país passara. Efetivamente, as contradições se descortinaram e muitos fatores que inicialmente se mostraram positivos, no final do milagre econômico já se evidenciaram como maléficos para a sociedade italiana como um todo.

No campo social as transformações foram as mais indelévels, sendo que muitos desses acontecimentos estiveram intimamente ligados à esfera econômica. O milagre econômico que, como vimos, marcou a transição de uma Itália agrária e campesina para uma sociedade urbana e acima de tudo de consumo - impulsionou também a propagação de fatores sociais maléficos à Itália, tais como: baixos salários, desigualdade na distribuição de riquezas (criando uma diferença cada vez maior entre ricos e pobres), migração desenfreada do sul para o norte e também do campo para as cidades (com essa migração, as disparidades entre o sul e o norte aumentaram significativamente, pois a concentração de indústrias, empresas e mão-de-obra se deu no norte e em algumas regiões do centro da península), aumento da especulação imobiliária, da sonegação fiscal e da corrupção¹⁰⁴. Sem dúvida, a formação de novas conurbações, sem planejamento e sem controle, originadas a partir dessas ondas de migrações do campo para a cidade, transformou as relações sociais italianas. Famílias inteiras deixaram suas cidades de origem - onde gerações anteriores haviam se estabelecido - para habitarem de

¹⁰⁴ Como elemento danoso podemos citar também as deficientes condições de trabalho encontradas pelos migrantes internos. Os empregos em serviços públicos eram em geral destinados aos cidadãos do norte da Itália, aos do sul restavam as extensas jornadas de trabalho mecânico e repetitivo nas indústrias. Muitos dos migrantes não suportaram as condições precárias e viram o sonho de uma vida melhor terminar em pequenos delitos e contravenções, e muitas das mulheres que migraram acabaram por se prostituir nas ruas dos grandes centros urbanos.

modo bastante deficitário esses centros urbanos e industriais¹⁰⁵. O censo de 1961 (MAFAI, 1997: 11) apontou que a Itália já não era mais um país agrícola: os trabalhadores do campo, que em 1951 eram 8.600.000, em 1961 declinaram para pouco mais de 6.000.000; os trabalhadores de atividades industriais em 1951 eram 5.800.000, ao passo que em 1961 saltaram para 7.600.000. Entre 1955 e 1962 o número de italianos que deixou o campo e partiu para a cidade foi 3.000.000, a maioria pertencente ao sul da península.

As cidades do norte não estavam estruturalmente preparadas para receber tamanha afluência de migrantes, sendo que grande parte foi habitar as periferias desses centros, acabando em situações ainda piores. A questão da moradia era das mais prementes, mas esses migrantes padeciam com a falta de serviços sociais básicos como saneamento, saúde, educação, transportes, entre outros. Para além das questões de ordem estrutural, havia ainda o preconceito que sofriam ao tentar se integrar nessa nova sociedade; o fator linguístico era forte e os migrantes acabavam por formar pequenos grupos de conterrâneos para poderem conviver e interagir, ainda que à margem.

No entanto, em pouco tempo, a situação dos migrantes melhorou; foram construídas nessas regiões periféricas habitações populares destinadas aos trabalhadores. Ainda que tais regiões carecessem de melhorias estruturais, esses migrantes puderam morar em condições mais apropriadas, em apartamentos nos quais podiam habitar com toda a família, com quartos, banheiros, calefação etc.¹⁰⁶. Para esses migrantes o milagre econômico, efetivamente, melhorou as condições de vida, haja vista que a partir desse momento puderam elevar aos poucos o padrão de vida da família, com condições mais adequadas, mais conforto, residências mobiliadas com a aparelhagem produzida pela próspera indústria de eletrodomésticos, agora acessível também para eles.

Decerto que a possibilidade de se obter uma renda fixa - e consequentemente ter a possibilidade de se lançar em um consumo desenfreado - fez com que muitos italianos adquirissem diversos eletrodomésticos como televisão, geladeira, além dos veículos de transporte como carros, *vespas* e *lambrettas*, mudando a configuração das relações sociais a

¹⁰⁵ Nesse período houve também uma grande migração de mulheres do sul da Itália; as jovens e, em especial, as solteiras, também tiveram como destino as fábricas e indústrias. As condições encontradas eram em geral piores que a dos homens, sendo os salários menores e os benefícios quase inexistentes. A despeito desse cenário fabril, o trabalho de longas jornadas nas linhas de produção e de montagem foi uma forma de independência e emancipação da mulher italiana jovem daquele período, uma vez que vinham de tradições familiares machistas e hierárquicas que subjugavam as mulheres, atribuindo a elas apenas o serviço doméstico e a criação dos filhos.

¹⁰⁶ Com esses bairros de habitações em regiões isoladas, sem muita estrutura para a vida em sociedade, a família passou a ser - muito mais do que antes - um importante espaço de convivência. A televisão, mais uma vez, teve papel hegemônico, fazendo com que essas famílias, cada uma individualizada em sua casa, acentuassem o afastamento em relação ao restante da sociedade e agravassem um individualismo, já crescente à época.

partir da posse de bens de consumo¹⁰⁷. Na realidade, foi imposto ao país um modelo ideal de vida superior a suas reais possibilidades econômicas, concebendo como paradigma um padrão de consumo inspirado naquele dos Estados Unidos, um país considerado pelos italianos à época como terra das oportunidades e do sucesso garantido.

No que tange ao caso específico da televisão, podemos constatar que sua expansão e consequente inserção nos lares como costume cotidiano e forma de entretenimento passivo das famílias italianas foi emblemática. Essa atração pelo novo meio pode ser depreendida se levarmos em conta o sucesso dos programas televisivos transmitidos pela televisão italiana. Um dos mais populares daquele período foi, sem dúvida, o *Lascia o raddoppia?*, transmitido entre os anos de 1955 e 1959; baseado em modelos franceses e norte-americanos de programas do tipo *quiz*, a atração foi apresentada por Mike Bongiorno. Em geral, os participantes eram especialistas em alguma área, sobre a qual eram feitas as perguntas; se acertassem tinham o prêmio duplicado, mas no caso de errarem, eram sumariamente eliminadas do jogo. Seguindo os mesmos moldes de programas de entretenimento de massa e repetindo essa fórmula de sucesso¹⁰⁸, outras atrações instantaneamente surgiram.¹⁰⁹

No entanto, uma das críticas a esse tipo de entretenimento foi que muitos desses programas não exigiam necessariamente um conhecimento por parte do participante, mas sim uma certa capacidade de memorização sobre determinados assuntos que seriam abordados. Em particular sobre *Lascia e raddoppia?*, Lanaro (1992: 201) declara que o programa,

che trasmuta in gettoni d'oro una cultura nozionistica, mnemonica, del tutto priva di attitudini critiche, porta spesso alla ribalta personaggi moderatamente bizzarri, e in fondo svolge il compito di fissare i limiti entro cui è permesso infrangere le regole del vivere comune.¹¹⁰

¹⁰⁷ A questão da posse e desfrute de bens de consumo como medidor do *status* social do indivíduo foi abordada no capítulo 4, tópico 4.4 - Fases e filmografia, as diferentes comédias, subtópico: Alguns símbolos e lugares narrativos do gênero.

¹⁰⁸ O destaque obtido pelo *quiz* televisivo *Lascia o raddoppia?* motivou algumas incursões no cinema sobre esse programa. Uma delas foi protagonizada por Totò no ano de 1956 sob a direção de Camillo Mastrocinque, na qual ele interpreta um especialista em cavalos, cujo título obviamente foi *Totò, lascia o raddoppia?*. Outra referência foi a de Scola em *C'eravamo tanto amati* (1974, *Nós que nos amávamos tanto*); na narrativa o professor Nicola Palumbo (Stefano Satta Flores), ao participar do *quiz*, já no estágio de perguntas difíceis sobre sua especialidade (cinema, em especial o filme *Ladri di biciclette* - 1948, *Ladrões de bicicletas*, de Vittorio De Sica), acaba sendo muito prolixo em tentar explicar o modo como o diretor havia conseguido filmar a criança chorando quando da prisão do pai. Por consequência da loquacidade, o professor ultrapassa o tempo limite para a resposta e perde o prêmio máximo, restando-lhe apenas o prêmio de consolação.

¹⁰⁹ Na esteira do êxito obtido pelo programa *Lascia o raddoppia?*, se utilizando desse modelo de *game show* surgiram diversos outros similares, como nos indica Lanaro (1992: 201): *Il musicchiere* com Mario Riva (1957-58), *Telematch* com Silvio Noto, Enzo Tortora e Renato Tagliani (1957-58) e *Campanile Sera*, também com Tortora e Bongiorno (1959-62). Tais programas iam se sofisticando ao criar jogos coletivos, ou ainda, com a possibilidade de participação telefônica dos telespectadores que se encontravam em casa.

¹¹⁰ *Lascia o raddoppia?*, que converte em fichas de ouro uma cultura nocional, mnemônica, completamente desprovida de atitudes críticas, traz frequentemente ao palco personagens moderadamente bizarros, e no fundo, desenvolve a tarefa de fixar os limites entre os quais é permitido quebrar as regras da vida em comum.

Dois anos após ser lançado *Lascia e raddoppia?* temos o surgimento de outro fenômeno social oriundo da televisão, o programa *Carosello*. Esse, ligado ao âmbito da publicidade e propaganda, foi ao ar diariamente entre os anos 1957 a 1977. As diversas inserções publicitárias eram de curta duração e por meio de *sketches* ou de animações, seriais ou não, se contava uma história, se cantava uma canção ou se desenvolvia algum número artístico, para em seguida ser anunciado determinado produto¹¹¹. Esse singular modo italiano de introduzir a publicidade juntamente com um entretenimento foi bem acolhido pelo público, uma vez que o programa inventou uma linguagem, histórias e personagens bastante representativos, que se arraigaram na cultura popular italiana.

É mister pontuarmos que o programa *Carosello* surgiu quase simultaneamente ao milagre econômico italiano; os anos do *boom* criaram na península uma incipiente sociedade de consumo, um público carente de *spots* publicitários que direcionassem seus gastos¹¹² e gostos. E para esse orientamento do consumidor, os *sketches* possuíam uma comunicação bastante acessível, feita de modo direto, didático e funcional. Essa combinação de momento histórico de crescimento econômico, juntamente com o domínio de uma linguagem televisiva pedagógica por parte do programa foi substancial para que *Carosello* obtivesse a audiência e o êxito com os quais se notabilizou. A linguagem acessível, juntamente com as incontáveis animações, foram elementos que exerceram uma sedução em direção ao consumo também para as crianças, haja vista que grande parte das publicidades veiculadas eram direcionadas à promoção de produtos infantis, ou veiculadas com meios comunicativos dirigidos às crianças.

Outro elemento de interesse das famílias italianas em relação à programação televisiva exibida naquele tempo foram os telejornais. A novidade arrebatadora para os telespectadores era poder acompanhar as notícias sobre os acontecimentos praticamente em tempo simultâneo a seu acontecimento; não era mais necessário aguardar o dia seguinte para ler as notícias em jornais impressos, acompanhadas no máximo de algumas fotos preto e branco. Os telespectadores agora dispunham de outra plataforma para os noticiários, muito mais encantadora:

gli italiani scoprono nel notiziario <in diretta> una finestra sul mondo che riesce quasi impossibile oscurare: [...] essi vi intravedono folgoranti spezzoni di <vita>,

¹¹¹ Os *sketches* de *Carosello* tiveram a participação de diversos atores famosos ou iniciantes à época, como foi o caso de Totò, Erminio Macario, Virna Lisi, Alberto Sordi, Aldo Fabrizi, Vittorio Gassman, entre tantos outros.

¹¹² A Itália viu nesse período uma vertiginosa expansão do setor de publicidade e propaganda, uma impetuosa profusão de apelo ao consumo nunca antes visto na península. E nesse momento, a direcionar esse consumo a televisão tem papel preponderante.

É necessário lembrarmos ainda que foi a televisão que auxiliou no processo de unificação da língua italiana em toda a península. Ademais, através dessa língua padrão agora difundida pela televisão e sua programação, foi possível forjar tendências, definir gostos e indicar a essa nova classe média que se formou com o *boom*: não só a maneira "correta" de falar, mas também de se vestir e se portar nessa nova sociedade moderna.

Já no que concerne às questões morais da sociedade italiana em fins dos anos 1950 e início dos 1960, a situação, os comportamentos e as práticas eram extremamente conservadoras e o debate sobre diversos temas ainda era bem restrito, sendo em geral assuntos socialmente proibidos. Um exemplo contundente foi a questão do divórcio, inexistente na Itália daquele período¹¹⁴; sem dúvida, a Igreja Católica exercia enorme ingerência nesse campo, obstando e se opondo às tentativas de debates progressistas sobre o tema, uma vez que nos preceitos católicos o casamento era uma instituição indissolúvel. Foi necessário algum tempo para que fossem apresentados projetos de lei que regulamentassem o divórcio, mas seria só em 1970 que uma lei entraria efetivamente em vigor¹¹⁵, ainda que com um grande número de opositores, entre eles o partido da Democracia Cristã. No ano seguinte, muitos daqueles contrários à lei se uniram para requerer um referendo ab-rogativo, visando suprimir a lei aprovada no ano anterior; por fim, o referendo se deu em 1974. Grande parte da população italiana se manifestou em favor do divórcio, ou seja, pela continuação da lei.

Além da inexistência do divórcio, não era possível um homem casado reconhecer um filho tido fora do casamento. Desse modo, existiram inúmeras gerações de filhos ilegítimos, em cujas certidões de nascimento, se lia, em lugar do nome do pai, as letras N.N. (da expressão em latim *nomen nescio*, ou seja, nome desconhecido). Essas crianças carregaram esse aviltante estigma por um longo tempo, sendo discriminados e insultados, comumente chamados de bastardos¹¹⁶. Uma referência a essa circunstância é feita na obra *La grande*

¹¹³ Os italianos descobrem no noticiário "ao vivo" uma janela para o mundo que é quase impossível encobrir: [...] eles entreveem fulminantes fragmentos de <vida>, insuspeitáveis frestas de verdade, imagens tornadas emocionantes pela pura e simples simultaneidade do acontecimento e de sua visão.

¹¹⁴ Estamos falando do divórcio solicitado por qualquer uma das partes, por vontade própria, independentemente de qualquer acontecimento. Pois como veremos mais adiante, era possível pedir a separação judicial em caso de adultério de cônjuge.

¹¹⁵ A lei do divórcio ficou popularmente conhecida na Itália como *Legge Fortuna-Baslini*, em referência aos dois deputados que foram os propositores dos projetos de lei, o socialista Loris Fortuna e o liberal Antonio Baslini.

¹¹⁶ Devemos salientar ainda que, com o ápice do crescimento econômico e social do *boom*, se alcançou também o auge dos índices de natalidade, que foram crescentes até aquele momento, mas que a partir de então caíam incessantemente.

guerra (1958, *A grande guerra*) de Mario Monicelli, no qual o personagem de Busacca Giovanni interpretado por Vittorio Gassman - ao tentar negociar a dispensa do exército com Oreste Jacovacci, interpretado por Alberto Sordi - diz: *il mio nominativo sarebbe Busacca Giovanni di N.N., classe 88, provincia di Milano* (O meu nome completo seria Busacca Giovanni de N.N - nome desconhecido, classe 88, província de Milão). Esse cenário só mudaria em 1975, quando ocorreram algumas reformas legislativas no tocante à constituição da família, quando essa designação N.N. foi revogada, principalmente, com esforço por parte da senadora socialista Lina Merlin, da qual falaremos mais adiante.

Em caso de adultério, a legislação italiana procedia de modo desigual frente ao homem e a mulher. Consoante o Código Civil Italiano, em artigo que dispunha sobre a separação judicial dos cônjuges, o marido poderia pedir a separação quando a esposa tivesse cometido adultério, mas para isso não era necessário que entre a mulher e seu amante se verificasse uma verdadeira "conjunção carnal"; era suficiente que "a mulher tivesse abandonado o próprio corpo às vontades libidinosas do corréu ainda que os atos lascivos não tivessem se concretizado em uma verdadeira conjunção carnal". Em relação ao homem, era diferente, o único crime pelo qual poderia ser chamado a responder era o do concubinato, que se verificaria se ele possuísse "uma concubina na casa conjugal, ou notoriamente em outro lugar" (MAFAI, 1997: 60). Apenas em 1968 é que essa legislação foi ab-rogada, mas a igualdade jurídica dos cônjuges só seria alcançada em 1975, com uma reforma sobre as leis da família.

Outra temática tabu era em relação ao aborto, essa ainda mais densa. A interrupção de uma gravidez por opção, sob qualquer circunstância, era considerado crime segundo a legislação da época¹¹⁷. Mais uma vez, o posicionamento conservador por parte da Igreja Católica e a consequente doutrinação de seus fiéis em relação ao aborto¹¹⁸ tiveram grande influência na demora em se aprovar uma legislação que descriminalizasse e regulamentasse as condições para a interrupção de uma gravidez.

Essa situação fez com que o número de abortos clandestinos fosse alto na península, ou ainda, que as mulheres italianas que pudessem pagar, viajassem para a Inglaterra ou Holanda, para realizar esses procedimentos. Foi apenas em 1978 que a lei permitindo o aborto

¹¹⁷ Não só a interrupção da gravidez era considerada crime, mas segundo as leis italianas, a propaganda de anticoncepcionais também, podendo a punição chegar a um ano de reclusão; curiosamente, não era a venda de anticoncepcionais em si que se constituía crime, mas sim a propaganda. Ademais, apenas os homens é que faziam uso de preservativos, pois ainda não existia na Itália a pílula anticoncepcional feminina, contudo, já se comentava como sendo uma grande revolução utilizada pelas mulheres norte-americanas.

¹¹⁸ Além dos princípios morais da sociedade italiana, o debate sobre a questão do aborto teve de afrontar, sobretudo, as questões e as crenças religiosas sobre a vida ou não vida de um embrião, o que causou grande morosidade no avanço da questão.

foi aprovada, possibilitando realizar no sistema hospitalar público a interrupção da gravidez de até 90 dias, em qualquer circunstância e, após esse período, só quando possa constituir perigo para a vida, a saúde física e mental da mãe.

Embora o debate sobre questões tabus ainda fosse exíguo ou quase inexistente, as transformações sociais trazidas pelo *boom* econômico foram aos poucos alterando o cenário social italiano. A já citada independência financeira de parte das mulheres italianas ao possuírem sua própria renda trouxe algumas novas perspectivas às mulheres, principalmente às jovens¹¹⁹; a vida social nos centros urbanos proporcionavam maior liberdade se comparada àquela que levavam em suas cidades de origem, sob rígidas hierarquias e tradições familiares. O ambiente urbano proporcionou novas formas de autonomia e divertimento aos jovens que com seus carros, *vespas* e *lambrettas* saiam para passear¹²⁰, se divertir, ir a bares, praias ou montanhas, ou simplesmente para dançar.

No entanto, essas circunstâncias eram válidas em relação às mulheres solteiras e sem filhos, pois no que concernia às mulheres casadas e mães, os serviços domésticos e criação dos filhos ainda eram prioridades, fazendo-as abandonarem o serviço remunerado nas fábricas e indústrias. Para que as mulheres não abandonassem o posto de trabalho algumas empresas exigiam que elas, ao assumirem o emprego, assinassem uma declaração dizendo que em caso de mudança de estado civil, ou seja, se elas se casassem a empresa teria o direito de demiti-las antes que elas pedissem dispensa, rescindindo imediatamente o contrato de trabalho, sem aviso prévio; tal declaração incluía ainda que era uma obrigação da funcionária comunicar com antecedência a decisão de se casar. Muitas mulheres, temerosas de serem dispensadas, adiavam o casamento, ou casavam secretamente durante as férias do trabalho. Tal conduta das empresas só foi extinta em 1962, tanto por pressão da sociedade civil e como também pelas entidades católicas, que enalteciam o casamento e a família como valores morais a serem primordialmente mantidos na sociedade italiana.

Já os costumes sociais, principalmente no interior das famílias, demoraram mais tempo para se modificarem. Como exemplo, podemos citar a disseminada mentalidade machista que considerava os serviços domésticos como de inteira responsabilidade da mulher. Tal pensamento era ainda persistente na sociedade italiana em início dos anos 1960, como nos indica um relato dos debates à época:

¹¹⁹ O número de mulheres ingressantes em universidades italianas, que em 1955 era 38.000, quase dobrou em 1962 (MAFAI, 1997: 48).

¹²⁰ Há de se notar que a dirigir essas motocicletas estavam sempre os homens, com as mulheres sentadas sempre atrás, já que em fins dos anos de 1950, ainda não era consentido a elas usar calças.

il settimanale "Noi donne" dell'Udi (Unione donne italiane, un'organizzazione femminile di sinistra), registra il dibattito che si è svolto in una Casa del Popolo di un importante centro emiliano. Una giovane donna ha chiesto la parola e ha raccontato di aver conosciuto, nella sua zona, "molti giovani coppie di sposi americani: sono quasi tutti studenti in medicina. Ebbene, queste spose mi dicono che lo studente americano aiuta la moglie a rigovernare la cucina, a lavare i pavimenti, accudisce al bambino e può succedere persino che lei stia seduta ad ascoltare la radio o a leggere mentre il marito gira per casa cullando il fantolino, o pulendolo... Sì, pulendolo" insiste di fronte alle facce incredule e irridenti degli uomini in sala. Un maschio che lava i piatti, rigoverna la cucina, accudisce il bambino? Ma via... All'incredulità seguono le risate, e poi una vera e propria insurrezione da parte dei presenti. "Ma questo" protesta un certo Valdo "è matriarcato, e non fa per noi..." (MAFAI, 1997: 51).¹²¹

Ainda seria necessário tempo para que a mentalidade em relação às práticas sociais começasse a mudar. Mas, ainda que aos poucos, em algum tempo já foi possível notar uma alteração nos hábitos e nos costumes em relação à diferença de gêneros, com os homens começando a "ajudar" nos serviços domésticos, mesmo que agora com facilidades não existentes anteriormente, como os eletrodomésticos e afins.

Outro tema polêmico foi em relação à prostituição, prática bastante comum à época. Uma lei que possuiu grande impacto na sociedade italiana ao final da década de 1950 - pois entrara em vigor especificamente no ano de 1958 - a *Legge Merlin*¹²², determinou o fechamento dos bordéis, as famosas "casas de tolerância", em toda a Itália. A lei, ao obrigar o encerramento das atividades nos prostíbulos, visava acabar com a exploração e aproveitamento das prostitutas exercidos por parte dos cafetões. Em princípio, o fundamento da lei era bastante positivo, mas a legislação foi acusada por provocar consequências ainda mais prejudiciais às prostitutas, uma vez que o fechamento dos bordéis, além de ter multiplicado o número de prostitutas, fez com que elas passassem a trabalhar nas ruas, tornando-se muito mais vulneráveis a todo tipo de violência e exploração. Ademais, sobre a lei pesaram queixas como o aumento dos crimes sexuais, da propagação de doenças venéreas, e propriamente, do aumento da exploração por cafetões; ressaltava-se à época que a exploração apenas havia mudando de lugar, dos bordéis para a rua.

¹²¹ O jornal semanal "Noi donne" da Udi (União das mulheres italianas, uma organização feminina de esquerda), registrou o debate que teve lugar em uma Casa do Povo de um importante centro da Emília. Uma jovem pediu a palavra e relatou ter conhecido em sua região "muitos jovens casais americanos: quase todos estudantes de medicina. Pois bem, essas mulheres me disseram que o estudante americano ajuda a esposa a arrumar a cozinha, a lavar o chão, a cuidar da criança e pode até ocorrer que a esposa esteja sentada ouvindo rádio ou lendo enquanto o marido corre pela casa ninando a criança, ou limpando-a... Sim, limpando-a", insiste frente a semblantes incrédulos e debochados dos homens na sala. Um homem que lava pratos, arruma a cozinha, nina a criança? Então tá... À descrença seguiram-se as gargalhadas e depois uma verdadeira revolta por parte dos presentes. "Mas isso" protesta certo Valdo "isso é matriarcato, e não tem nada a ver com a gente."

¹²² A lei ficou popularmente conhecida como *Legge Merlin* em referência à senadora socialista Lina Merlin, que foi a figura política proponente da legislação; Lina foi primeira mulher eleita senadora na Itália e ficou conhecida por sua luta em defesa de melhores condições de vida para as mulheres italianas.

Uma obra que retrata esse momento de pós fechamento das casas de tolerância é *Adua e le compagne* (1960, *Ádua e suas companheiras*) de Antonio Pietrangeli. Na narrativa, as prostitutas que deixam de possuir um local de trabalho, decidem investir em um restaurante "de aparências", para que possam dar continuidade às atividades de meretrício; dispõem inicialmente da ajuda de um cafetão para os assuntos burocráticos, o qual terá um percentual de vantagens sobre o lucro das mulheres, quando de fato voltarem às atividades. Para que não se suspeitasse da empreitada, de início as prostitutas efetivamente trabalhariam no restaurante, nas atividades culinárias. Todavia, o restaurante progride e elas veem ali uma possibilidade de deixarem para trás a vida de prostituição; ao revelarem ao cafetão essa intenção, ele decide agir para que o restaurante seja fechado, como forma de puni-las por quebrem o acordo. A expectativa de uma mudança de vida cai por terra e elas acabam por voltar a se prostituírem, só que agora, na rua.

No tocante à religiosidade dos italianos nesse período, ou melhor, da ingerência da Igreja Católica sobre os cidadãos, temos uma significativa queda nesse período de fins de 1950 e início de 1960. Com a maciça migração do campo para os centros urbanos, o número de frequentadores da Igreja havia diminuído consideravelmente, e por conseguinte, a influência católica sobre as opiniões e os costumes sociais. Isso mostra um panorama bastante diverso das décadas anteriores, principalmente nas regiões rurais da Itália¹²³.

Uma nova atmosfera passou a dominar os ânimos dos italianos a partir do final dos anos 1950, uma vez que essa década de incertezas estava para terminar. Nos centros urbanos predominou um êxtase impetuoso, os italianos ansiavam por um futuro promissor e auspicioso; havia se disseminado na sociedade um otimismo quanto ao fato de que o país seria, enfim, uma potência. De fato, diversas transformações decorrentes dessa prosperidade econômica foram alterando as perspectivas sociais de outrora, ou então, proporcionando a convivência concomitante de novo e velho, o que Gili (1983: 124) denominou de "extraordinário laboratório social":

l'Italie entre dans les années soixante avec l'impression euphorique que le miracle économique va balayer tous les obstacles. La vieille attitude de repli égocentrique débouche sur l'ambition conquérante du nouveau riche. L'Italie devient dans ces années un extraordinaire laboratoire social dans lequel cohabitent de profondes

¹²³ Certamente, a influência da Igreja Católica sobre os cidadãos italianos diminuiu se levarmos em consideração sua forma mais direta, ou seja, os preceitos inculcados nas igrejas, durante as missas, em sermões etc. Mas não podemos deixar de mencionar que, por outro lado, a influência católica via meio televisivo foi notável naquela época, haja vista que a televisão na Itália era um monopólio em poder do Estado, e portanto, sofria grande ingerência e rígida vigilância por parte da Democracia Cristã. Para o partido e para a Igreja Católica, a televisão poderia ser um instrumento a mais para exercer uma dominância política, ideológica e religiosa sobre os telespectadores.

Para além desse aspecto salientado por Gili, o crescimento daqueles anos propiciou nova renda ao italiano, dando origem a uma nova burguesia, um produto histórico inerente àqueles anos de milagre econômico, cujo protagonista seria o italiano médio, a principal figura representada pela *commedia all'italiana*.

O milagre econômico, para além dos proveitos e melhorias proporcionados foi também um trauma, visto que levou ao fim uma civilização camponesa; a atroz urbanização e o escabroso crescimento sem qualquer planejamento nas cidades, o abandono de velhas convicções sociais e o consumo desmedido são elementos que levaram a uma perda completa de alguns princípios norteadores da sociedade italiana.

O diretor Pier Paolo Pasolini foi uma personalidade de destaque na crítica a esse consumismo desenfreado da sociedade italiana, visto como uma "modernização", oriunda da industrialização e do crescimento econômico. Pasolini afirmava, segundo Luiz Nazário (1986: 44), que todos os milagres econômicos seriam exemplos de novos fascismos, uma vez que se apresentavam sob a roupagem de democracia:

a "sociedade de consumo" é um "novo" fascismo que transformou radicalmente os jovens, que os tocou no que eles tinham de mais íntimo, dando-lhes outros sentimentos, outras maneiras de pensar, de viver, outros modelos culturais. Não se trata mais, como na época de mussoliniana, de uma arregimentação exterior, superficial e cenográfica, mas de uma arregimentação real, física e total. No centro desta civilização ditatorial do consumo encontram-se a exploração e a modificação da natureza, ao cabo das quais nada mais permanece intacto: o indivíduo médio da época de Leopardi podia interiorizar a natureza e a humanidade na pureza ideal objetivamente contida nelas; o indivíduo médio de hoje só pode interiorizar um Fiat, um refrigerador, um fim de semana na praia.

Perversamente, o preço pago pelo "progresso" foi a criação de uma sociedade de massa, com novas formas de organização social que não privilegiavam o coletivo e sim o individualismo. Na concepção de Pasolini (apud NAZÁRIO, 1986: 45), o início dos anos 1960 foi um dos períodos mais violentos e talvez mais decisivos da história italiana, com o fascismo retornando sob diversas formas na sociedade:

a velha burguesia paleoindustrial cede à nova, que compreende cada dia mais e mais a classe operária; a tradição humanista é destruída pela nova cultura de massas e pela nova relação que a tecnologia institui - com perspectivas seculares - entre a

¹²⁴ A Itália adentra os anos sessenta com a impressão eufórica de que o milagre econômico vai varrer todos os obstáculos. A velha atitude de estampa egocêntrica desemboca na ambição conquistadora do novo rico. A Itália desses anos se transforma em um extraordinário laboratório social no qual coabitam profundas diferenças de fortuna, mentalidade, moralidade, de tradições.

produção e o consumo. [...] O novo poder é uma forma total de fascismo, e o novo homem não está mais ligado às tradições socialistas nem é mais propriamente um burguês, mas pertence a uma massa despojada de cultura, totalmente manipulada e reificada, que Pasolini acredita ser capaz de tudo. Este é um fascismo completo, onde o poder não está mais no Vaticano, nos notáveis da Democracia Cristã, nem no exército e na polícia onipresentes, escapando mesmo à grande indústria: o poder está na totalização dos modelos industriais, é uma espécie de posse global das mentalidades pela obsessão de produzir e consumir. Seu sintoma mais perceptível é a febre do consumo, uma febre de obediência a uma ordem não enunciada. Cada um resente a ansiedade, degradante, de ser como os outros no ato de consumir, de ser feliz, de ser livre, porque tal é a ordem que cada um recebeu inconscientemente e à qual "deve" obedecer se sente diferente. [...] os jovens desprezam os antigos valores e absorvem os novos modelos impostos pela classe dominante, arriscando uma forma de afasia atroz, uma brutal ausência de capacidade crítica e uma facciosa passividade que recordam as formas típicas das SS. Os jovens não cantam mais nas estradas, não sentem mais a necessidade de cantar. A alegria é sempre exagerada, ostentatória, agressiva, ofensiva. Advém, então, uma espécie de tristeza, provinda da frustração social, uma tristeza física e profundamente neurótica.

Podemos, através das ideias contidas na concepção de Pasolini, mensurar a decepção de parte da sociedade italiana em relação ao *boom* - que anunciou um futuro dourado e alentador, mas efetivamente trouxe uma profunda inquietude e amargura. Essa angústia pode ser identificada se atentarmos para a fala do personagem Luciano Bianchi, um "desajustado social", interpretado por Ugo Tognazzi na obra *La vita agra* (1964, *A vida amarga*) de Carlo Lizzani. A certa altura da narrativa ele diz: "*la verità è che l'unico vero miracolo economico lo fece quello che moltiplicò pani e pesci e diede da mangiare alla gente gratis, in allegria*"¹²⁵. Ao mesmo tempo em que podemos vislumbrar em sua declaração uma certa frustração, vemos uma certa assimilação de que aquelas promessas de outrora não vão efetivamente se concretizar e que os italianos precisam se resignar com essa sociedade, produto do milagre econômico.¹²⁶

No campo cinematográfico tivemos alguns fatores que merecem ser apreciados. Já na década de 1950, com a vigência de algumas leis de incentivo à cinematografia italiana, pôde observar-se um desenvolvimento de uma indústria que buscava competir com aquela norte-americana, a qual havia ganhado um enorme espaço junto aos espectadores italianos. Buscou-

¹²⁵ A verdade é que o único e verdadeiro milagre econômico o fez quem multiplicou pão e peixe e deu de comer ao povo, grátis, em alegria.

¹²⁶ A despeito das radicais e insistentes críticas, Pasolini confiava na perspectiva de que seria possível reverter o cenário italiano. Segundo Nazário (1986: 50), no entendimento de Pasolini era preciso recusar o desenvolvimento capitalista, fundado sobre princípios errados e até malditos; pessimista em relação aos efeitos e consequências do desenvolvimento, apostava na crise como uma forma de reverter as tendências: "se cinco anos de progresso fizeram dos italianos um povo de neuróticos idiotas, cinco anos de miséria podem restituir-lhes a humanidade, por mais miserável que ela seja". Portanto, a despeito da angústia que a visão apocalíptica de uma Itália novamente mergulhada no fascismo causava a um homem de sua geração, que vivera o nazismo e a guerra, existia em Pasolini uma parte de otimismo e o pensamento de que se podia lutar contra a barbárie consumista.

se, justamente com filmes de gêneros, o desenvolvimento de um público e de um mercado interno, otimizando a produção e aumentando o número de salas de cinema. Essa noção de "público" para os filmes (ou seja, termo que encerra significado mais comercial) contrasta com a noção dada pelo crítico Vittorio Spinazzola (1985: 7) com relação à produção do imediato pós-guerra, isto é, os filmes neorrealistas eram "*film sul popolo o film per il popolo*"¹²⁷. Com a crescente indústria cinematográfica italiana, se transfigurou a noção de "povo" para a noção de "público", com as devidas compartimentações dos filmes em gêneros, já previamente delineadas conforme o gosto específico dos espectadores.

Em concorrência com a cinematografia nacional estava a norte-americana, pela qual os espectadores italianos de cinema ainda possuíam, em fins dos anos 1950, um fascínio e uma predileção:

il principale veicolo di diffusione della cultura americana è il cinema, con suoi eroi, i suoi spazi, i suoi temi. Il cinema ebbe in quegli anni una capacità di incidenza e un successo mai più raggiunti. [...] È il trionfo del Marlon Brando del *Selvaggio* e del James Dean di *Gioventù bruciata* (l'espressione "gioventù bruciata" entrerà subito nell'uso comune e ci resterà a lungo, usata a proposito e a sproposito), modelli di trasgressione e di libertà. Loro cavalcano potenti motociclette che resteranno per molto tempo un sogno per i ragazzi italiani (MAFAI, 1997: 46).¹²⁸

Com um posicionamento contrário a esse ideário propalado pelo cinema norte-americano estava a Igreja Católica, acreditando que esse cinema, ao impor sua cultura, estava incutindo nos jovens italianos uma aspiração a uma sociedade mais liberal, e por conseguinte, corrompendo os valores morais da sociedade italiana, como respeito, autoridade, família, devoção etc.

Para além dos valores de liberdade e rebeldia incutidos nos jovens, a cinematografia norte-americana foi vista como um modo de disseminar a ideologia dos Estados Unidos; na verdade, o momento histórico era ainda era de fortes embates político-ideológicos, sendo que essa divergência ecoava, de um modo ou de outro, nas cinematografias. Em entrevista (PRUDENZI & RESEGOTTI, 2006: 31), o diretor Monicelli afirmou que ele e seus companheiros da *commedia all'italiana* não faziam filmes para propagar ideias políticas, mas que era inevitável que as obras contivessem suas ideias:

¹²⁷ Filmes sobre o povo ou filmes para o povo.

¹²⁸ O principal veículo de difusão da cultura norte-americana é o cinema, com seus heróis, seus ambientes, seus temas. O cinema teve naqueles anos uma capacidade de incidência e sucesso nunca mais alcançados. [...] É o triunfo de Marlon Brando de *The Wild One* - 1955, *O selvagem* e de James Dean de *Rebel without a cause* - 1955, *Juventude transviada* (a expressão "juventude transviada" entrará rapidamente no uso comum e nele ficará por muito tempo, usada oportuna e inoportunamente), modelos de transgressão e de liberdade. Eles montam potentes motocicletas que serão por muito tempo um sonho para os rapazes italianos.

escrevíamos filmes que pudessem divertir. Além disso, claro que era inevitável que filtrássemos ali nossas ideias, nosso ponto de vista [...]. Éramos um grupo de amigos em grande sintonia, nos divertíamos em narrar o que víamos e não tínhamos a menor preocupação em veicular mensagens sociais ou políticas [...]. Nós, isto é, eu, Rodolfo Sonego, Age e Scarpelli, Dino Risi, Suso Cecchi d'Amico, Piero Germi, só para mencionar alguns nomes, éramos todos autores de claras posições políticas. Éramos todos socialistas ou comunistas, e forçosamente nossa visão representava a esquerda; porém não fazíamos roteiros visando destacar essas ideias políticas. Nunca pensamos nesses termos e continuo a não fazê-lo. [...] Eu era socialista, como grande parte dos amigos que mencionei, mas não militávamos. Claro que nós discutíamos [...] com as pessoas que eram mais ou menos da minha geração, compartilhávamos muitas experiências diretas; por outro lado, com os outros, os que tinham nascido durante o fascismo e que deveriam ter assimilado aquela cultura, mas que, ao contrário tinham se distanciado dela, compartilhávamos o mesmo estímulo antifascista. Nós do grupo da comédia, chamemos assim, éramos uns trinta entre escritores e diretores, todos de esquerda, e além de termos as mesmas ideias, também éramos amigos. [...] E repito, quando escrevíamos nossas histórias e rodávamos nossos filmes, o aspecto que mais nos interessava era divertir o público. Embora nosso modo de fazer cinema fosse diferente, alimentávamos um profundo respeito e uma grande estima por aqueles que faziam filmes engajados (grifo nosso).

Esses apontamentos podem nos dar uma possível explicação para o fato de o gênero ter sido bastante depreciado à época de seu surgimento, com suas obras sendo tratadas como de filmes de série B, um subproduto, uma produção "menor" ou até mesmo ignorados por grande parte da crítica italiana. As diversas formas de manifestação política (provenientes tanto por parte da direita como da esquerda) começavam a ser combatidas de forma bastante incisiva e o fato de os autores terem posições políticas claras - ainda que não produzissem um cinema explicitamente político - certamente contribuiu para que o gênero fosse refutado à época, tendo seu reconhecimento muito tardio.

A oposição ideológica entre direita e esquerda já havia sido levada às telas de cinema no início da década de 1950 com os populares personagens Don Camillo e Peppone, que protagonizaram uma série de filmes que se iniciou com *Don Camillo* (1952, *O pequeno mundo de Don Camillo*), na direção de Julien Duvivier. Retratada em chave cômica, a livre adaptação dos contos¹²⁹ do escritor Giovanni Guareschi¹³⁰ narrou a relação de duas autoridades de um vilarejo, o prefeito comunista Peppone (Gino Cervi) e o pároco democrata cristão Don Camillo (Fernandel), figuras sempre em conflito. A narrativa, que se passa em um ambiente provincial e paroquial, expõe uma visão humanista entre o protagonista e o antagonista, a despeito das disputas ideológicas no campo político e social. Mais do que as brigas, as provocações e o embate ideológico entre essas personagens, a obra buscou ressaltar uma

¹²⁹ Muitos dos contos sobre esses dois personagens haviam sido publicados em um periódico satírico chamado *Candido*, fundado pelo próprio escritor Giovanni Guareschi.

¹³⁰ Sobre a figura de Giovanni Guareschi discutiremos mais adiante quando abordarmos os periódicos satíricos, elemento de forte influência na formação da *commedia all'italiana*.

indiscutível solidariedade e uma possível convivência entre eles que, apesar das diferenças, possuíam grande estima e consideração um para com o outro, e principalmente, um enorme respeito. A série de filmes¹³¹ e seus personagens agradaram o público italiano e adquiriram enorme prestígio junto a ele.¹³²

i *Don Camillo* piacquero perché molto ben fatti e ben recitati, e soprattutto perché malgrado le intenzioni conservatrici dell'autore dei libri, trovarono consensi da tutti i lati. Anzi, si può dire che, paradossalmente, nel clima censorio di quegli anni, il simpatico e fondamentalmente bonario sindaco comunista di Gino Cervi fece più propaganda alle sinistre dei film di registri dichiaratamente impegnati (mettiamo, *Achtung! Banditi!* de Carlo Lizzani, *Roma ore 11* de De Santis). Allora infatti le destre conducevano la loro lotta politica nel segno dell'anatema; coi comunisti non si doveva nemmeno parlare, la scomunica colpiva automaticamente i lettori dell'*Unità* (D'AMICO, 2008: 99).¹³³

Indubitavelmente, a cinematografia italiana do final dos anos 1950 se beneficiou de uma lei promulgada ainda ao final da década anterior, conhecida como *Legge Andreotti*¹³⁴, a qual dispunha da intervenção do Estado na indústria cinematográfica. Por um lado, de modo bastante censório, alguns tópicos dessa lei versavam sobre a metragem que obrigatoriamente os filmes deveriam possuir, o exame e aprovação prévia por uma comissão oficial dos temas a serem tratados e do roteiro, a negação de licença para exportação das obras, ou ainda, diversas intervenções nas obras, com a supressão de trechos dos filmes; com esse regulamento vigente tivemos vários filmes que sofreram interferências dessa censura, sendo que a legislação seria atenuada apenas a partir de 1962.

Por outro lado, a lei trouxe ao cinema italiano consideráveis aportes financeiros, pois havia estabelecido que uma porcentagem da renda da bilheteria obtida com filmes norte-americanos exibidos na Itália deveria ser aplicada no desenvolvimento da indústria nacional.

¹³¹ Após o primeiro filme, foram lançados mais quatro títulos, a saber: *Il ritorno di Don Camillo* (1953, *O retorno de Don Camillo*), *Don Camillo e l'onorevole Peppone* (1955, *A grande briga de Don Camillo*), *Don Camillo monsignore... ma non troppo* (1961, *Don Camillo... Monsenhor!*) e *Il compagno Don Camillo* (1965).

¹³² O público brasileiro de televisão pôde acompanhar algumas adaptações dos contos sobre Don Camillo: a extinta rede de televisão Tupi transmitiu de 1954 a 1957 a série *O Pequeno Mundo de Dom Camilo*; posteriormente, de 1971 a 1972, exibiu semanalmente a série *Dom Camilo e os Cabeludos*. Nesse ínterim, especificamente em 1965, a Rede Globo de televisão lançou uma novela baseada na obra de Giovanni Guareschi, mas alterou o nome de seu protagonista religioso, *Padre Tião* era também o título da novela.

¹³³ Os filmes de *Don Camillo* agradavam porque eram muito bem feitos e bem encenados, e sobretudo, porque apesar das intenções conservadoras do autor dos contos, encontraram consensos de todos os lados. Aliás, pode-se dizer que, paradoxalmente, no clima censório daqueles anos, o simpático e fundamentalmente bonachão prefeito comunista interpretado por Gino Cervi fez mais propaganda para a esquerda do que os filmes de registros declaradamente comprometidos (digamos *Achtung! Banditi!* - *A rebelde* - de Carlo Lizzani, *Roma ore 11* de De Santis). Então, de fato, a direita conduzia sua luta política no limite da condenação; com os comunistas não se devia nem mesmo falar, a excomunhão punia automaticamente os leitores do *Unità*.

¹³⁴ A lei levou o nome de seu proponente, Giulio Andreotti, famosa figura política da Itália à época, pertencente à Democracia Cristã; foi ainda com o apoio de Giulio Andreotti que os estúdios cinematográficos da *Cinecittà* haviam ressurgido, após ter sido assolado após a Segunda Guerra Mundial.

Pela ótica do desenvolvimento da produção nacional a lei foi benéfica e ainda que inúmeras críticas pudessem ser feitas - o fato de ter criado oligopólios no setor cinematográfico, sufocando pequenos produtores e os independentes, ou ainda, queixas de menor relevância como a de ter privilegiado filmes coloridos em detrimento às películas em preto e branco, etc. - ela se mostrou bastante profícua para a indústria cinematográfica italiana como um todo.

Sem dúvida, é difícil determinarmos exatamente o marco inicial de um gênero artístico cultural, mas foi oficialmente o início da *commedia all'italiana* está datado de 1958, tendo diversos fatores convergido para seu surgimento¹³⁵. É certo que no período anterior já se esboçavam nas telas algumas das características fundamentais da *commedia all'italiana*, que posteriormente iriam se consolidar e constituir um gênero propriamente dito¹³⁶.

Os anos do *boom* econômico italiano foram também os de estrondoso sucesso de público da comédia na cinematografia¹³⁷, a qual os críticos posteriormente denominaram como *commedia all'italiana*, uma designação engendrada como um conceito pejorativo¹³⁸, mas que com o tempo perdeu sua conotação negativa e passou apenas a categorizar as comédias feitas naquele determinado período. Essas comédias buscaram elaborar precisamente uma abordagem e uma representação da sociedade à época, conforme enfatiza Jean Gili (1983: 8), ao se referir à *commedia all'italiana*:

la comédie connaît, pendant quelques années, une sorte d'équilibre qui la place au

¹³⁵ No que tange aos fatores que contribuíram para o surgimento da *commedia all'italiana*, eles serão discutidos no capítulo 4, tópico 4.2 - Alguns percursos.

¹³⁶ Muitos críticos viram a *commedia all'italiana* mais como um estilo do que como um gênero em si, tanto que em inglês as comédias ficaram conhecidas como “*italian style comedy*”.

¹³⁷ Os anos do *boom* econômico, que correspondem quase à totalidade da primeira fase da *commedia all'italiana*, foram benéficos para a cinematografia italiana como um todo. No ano de 1958, temos como vencedor do prêmio Oscar de melhor filme estrangeiro o filme *Le notti di Cabiria* (1957, *As noites de Cabiria*) de Federico Fellini; em 1959 temos a indicação ao prêmio Oscar de melhor filme estrangeiro a *I soliti ignoti* (1958, *Os eternos desconhecidos*) de Mario Monicelli; em 1960, a indicação ao prêmio Oscar de melhor filme estrangeiro para *La Grande Guerra* (1959, *A Grande Guerra*); em 1961, o filme *Kapò* (1960, *Kapo - Uma História do Holocausto*) de Gillo Pontecorvo recebeu indicação ao prêmio Oscar de melhor filme estrangeiro; em 1962, Sophia Loren recebeu o prêmio Oscar de melhor atriz por *La ciociara* (1960, *Dois mulheres*) de Vittorio De Sica. Federico Fellini foi indicado por melhor direção com o filme *La Dolce Vita* (1960, *A doce vida*); em 1963, tivemos a indicação ao prêmio Oscar de melhor ator a Marcello Mastroianni com *Divorzio all'italiana* (1961, *Divórcio à italiana*) de Pietro Germi, esse mesmo filme recebeu o prêmio Oscar de melhor roteiro e indicação de melhor direção. *Le quattro giornate di Napoli* (1962, *4 dias de rebelião*) de Nanni Loy recebeu indicação de melhor filme estrangeiro; em 1964, *Ieri, oggi, domani* (1963, *Ontem, hoje e amanhã*) de Vittorio De Sica recebeu o prêmio Oscar de melhor filme estrangeiro. *8½* (1963, *8½*) de Federico Fellini, ganhou o prêmio Oscar de melhor filme estrangeiro e de melhor figurino (preto e branco) para Piero Gherardi, além da indicação ao prêmio de melhor direção e melhor roteiro. Nesse mesmo ano, foi indicado melhor figurino (colorido) para Piero Tosi com *Il Gattopardo* (1963, *O Leopardo*) de Luchino Visconti.

¹³⁸ A produção daquele período foi vista de modo dicotômico, consoante o diretor Steno Vanzina (apud OLIVIERI, 1968: 10) toda a produção cinematográfica do pós-guerra foi vista como sendo possuidora de duas raízes principais: aquela denominada de séria, ligada à revista *Cinema* (dirigida por Vittorio Mussolini), de onde deriva o neorrealismo e o cinema de Antonioni; e a raiz cômica, ligada à revista *Marc'Aurelio*, vertente mais debochada, de onde nasceria a *commedia all'italiana* e o cinema de Fellini.

premier rang des diverses formes d'approche et de description d'une société. La comédie des années soixante commente la vie d'un peuple et, dans les mailles du rire en exprime les angoisses.¹³⁹

As transformações sociais, as angústias e o mal-estar que se instalariam na sociedade italiana do pós-*boom* foram identificados pelo cinema italiano quase que simultaneamente a seus acontecimentos¹⁴⁰. É nessa sociedade de "monstros", fruto do *boom*, que o italiano médio tenta se encontrar, busca se adaptar em situações nas quais não há *happy end*, mas sim risos amargos. No âmbito da *commedia all'italiana*, a obra que melhor simbolizou a Itália daqueles anos de *boom*¹⁴¹ foi *Il sorpasso* (1962, *Aquele que sabe viver*) de Dino Risi, na qual Bruno Cortona, interpretado por Vittorio Gassman, a bordo de seu automóvel, é a representação das características e ambições do italiano médio, produto daqueles anos de consumo. A narrativa se passa em Roma em um feriado de *Ferragosto*, no qual o jovem introspectivo Roberto Mariani, interpretado por Jean-Louis Trintignant, se dedica meticulosamente aos estudos, alheio ao prazer e entretenimento do feriado. Ao entrar em contato com Bruno - símbolo de uma Itália eufórica - e iniciarem um passeio, Roberto começa a ter dúvidas sobre as decisões tomadas para sua vida; em um monólogo interior (ao contrário do verborrágico Bruno), ele repensa diversos aspectos sobre si e sobre seu futuro. Quando Roberto parece ter tomado uma posição em relação a essas dúvidas, ocorre o inesperado (ou não tão inesperado assim), um acidente de trânsito¹⁴², que lhe tira a vida.

O início dos anos 1960 também foi o período no qual o cinema italiano seguiu outras vertentes que não o cinema de gênero, mas sim o chamado "cinema de diretores", com cineastas como Michelangelo Antonioni, que dirigiu em curtos intervalos de tempo *L'avventura* (1960, *A aventura*), *La notte* (1961, *A noite*), *L'eclisse* (1962, *O eclipse*) e *Il deserto rosso* (1964, *Deserto Rosso - O dilema de uma vida*); Federico Fellini com *La Dolce Vita* (1960, *A doce vida*), *Boccaccio '70*, episódio *Le tentazioni del Dottor Antonio* (1962, *Boccaccio 70*, episódio *As tentações do Dr. Antonio*), *8½* (1963, *8½*); Pier Paolo Pasolini com *Accattone* (1961, *Accattone - Desajuste Social*), *Mamma Roma* (1962, *Mamma Roma*) e

¹³⁹ A comédia conhece durante alguns anos uma espécie de equilíbrio que a coloca na primeira posição das diversas formas de abordagem e descrição de uma sociedade. A comédia dos anos sessenta discute a vida de um povo e, nas fendas do riso, expressa as angústias.

¹⁴⁰ As mudanças sociais na Itália se deram de modo vertiginoso; consoante Mafai (1997: 68) o cinema italiano vislumbrou-as antes mesmo de políticos, economistas e sociólogos; ao se dar conta dessas mudanças, cada diretor a seu modo, as registrou e as narrou.

¹⁴¹ A *commedia all'italiana* fez enorme sucesso nos anos 1960, mas outros gêneros foram populares naquele período, como o *peplum*, o *giallo all'italiana* e o *western all'italiana* (ou *spaghetti western*).

¹⁴² O filme traz ainda um dado que era premente à época, consequência da fabricação e venda indiscriminadas de automóveis e da presença de motoristas arrogantes e prepotentes ao volante: os acidentes nas estradas italianas e as mortes deles recorrentes cresceram vertiginosamente.

Ro.Go.Pa.G., episódio *La ricotta* (1963, *Rogopag - Relações Humanas*, episódio *A ricotta*) e *Il Vangelo secondo Matteo* (1964, *O Evangelho segundo São Mateus*); e Luchino Visconti, com as obras *Rocco e i suoi fratelli* (1960, *Rocco e seus irmãos*), *Boccaccio '70*, episódio *Il lavoro* (1962, *O trabalho*) e *Il Gattopardo* (1963, *O Leopardo*). Todos esses autores foram referências à época e continuam a exercer influência sobre o cinema mundial; de todas as obras desse período, talvez a de maior repercussão mundial seja *La dolce vita* (1960, *A doce vida*), que retratou o modo de vida da nova burguesia italiana, com suas luxúrias, frustrações e vazio de idealismos. A polêmica em torno da obra felliniana foi enorme, sofrendo reprovações por parte da Igreja Católica e da direita conservadora, que acusavam a obra de ofender a virtude e a integridade da população romana e solicitavam assim, intervenções de censura.¹⁴³

¹⁴³ Para Mafai (1997: 70), a obra de Fellini é a Itália do milagre econômico: rica, feliz, corrupta e desesperada. O olhar de Fellini viu primeiro, e melhor que muitos outros o que de fato estava acontecendo na península.

3.2 - *Commedia all'italiana* - gênero crítico?

*Nada mais triste que o riso. ...
Por isso, a intenção dos autênticos escritores
de comédia - quer dizer, os mais profundos e honestos -
não é, de modo algum, unicamente divertir-nos,
mas abrir despidoradamente nossas cicatrizes
mais doloridas, para que as sintamos com mais força.*
Federico Fellini

Seguindo a teoria realista do cinema (ANDREW, 1989: 91), ele "está intimamente ligado ao sentido da função social da arte. [...] o cinema realista deveria proporcionar uma alternativa absoluta, um cinema com uma consciência verdadeira tanto para com nossa percepção cotidiana da vida como para com nossa situação social". Nessa teoria, que tem André Bazin como figura-eixo, há um respeito peculiar pelos fatos da realidade; como afirma Bazin (apud ANDREW, 1989: 128), "a verdadeira expressão cinemática [...] é um valor obtido quando se usa o veículo (cinema) de modo realista, embora seletivo. O estilo não precisa alterar a realidade, mas deve apresentar determinados aspectos dela". Desse modo, o sentido de função social da arte é imprescindível para engendrar no indivíduo uma percepção crítica e através dela suscitar indagações no que se refere à sociedade em que se vive e em um âmbito geral, à humanidade.

Buscaremos discutir de que modo um gênero cinematográfico essencialmente cômico poderia assumir uma função crítica e uma perspectiva desenganada em relação a uma determinada sociedade. Discorreremos sobre alguns aspectos que perpassaram o gênero *commedia all'italiana* e que de algum modo puderam propô-lo como uma representação crítica da sociedade italiana dos anos 1960. Entendemos como representação crítica o ponto de vista e a postura assumidos e expressados pelos autores nas obras ao evidenciar e explorar os costumes e comportamentos de determinados grupos sociais, de modo a gerar um debate e transformar o campo da arte cinematográfica também em território de reflexão, sobretudo nas questões ligadas ao contexto social italiano.

Um dos elementos fundamentais que caracterizaram a *commedia all'italiana* foi a correspondência existente com a realidade cotidiana dos italianos¹⁴⁴. O gênero, ao enfatizar algumas características peculiares daquele povo para posteriormente poder criticá-las, pautava-se pela verossimilhança, possuindo sempre uma base no cotidiano e no ordinário. Nessa linha, não podemos deixar de considerar uma aproximação com um dos mais

¹⁴⁴ As características fundamentais do gênero serão abordadas no capítulo 4 (4.3 - Algumas particularidades).

conhecidos movimentos do cinema italiano, o neorrealismo¹⁴⁵. Desse modo, vale atentarmos para os ecos de herança neorrealística presentes na *commedia all'italiana*¹⁴⁶.

Nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial a Itália encontrou na cinematografia nacional um instrumento poderoso para a reconstrução material e moral da sociedade civil. Pela primeira vez, o cinema assumiu tanto um papel reflexivo engajado - interrogando-se sobre a definição dos valores e das atitudes coletivas - quanto uma tarefa propositiva, constituindo uma conexão unitária entre as diferentes partes do país, tentando transferir a complexidade da realidade social para as telas: temos aí traçado o percurso da abordagem neorrealista. A *commedia all'italiana* vai se delineando os poucos e toma corpo através do neorrealismo rosa; em pouco tempo ela marca a vez do riso na cinematografia da península: "*la comicità diventa il nucleo forte per raccontare la coesistenza di vecchio e nuovo nell'identità dell'italiano. [...] Il riso di fronte a molti di questi film ha un valore liberatorio ed esorcistico*" (BRUNETTA: 1996: 55).¹⁴⁷

Na assimilação de algumas matrizes neorrealistas, a *commedia all'italiana* buscou alcançar um realismo, que aquele movimento também pretendia; um fator extra na abordagem desse realismo foi a inclusão de intensa comicidade¹⁴⁸ em situações que, naquele momento do neorrealismo "não deveriam ser mostradas com humor, por se tratarem de temas tabus para a sociedade italiana do pós-guerra, como a pobreza e as dificuldades sociais pelas quais passou a Itália nesse período de reconstrução do país" (GARBOGGINI, 2006: 8).¹⁴⁹

¹⁴⁵ Em diversas ocasiões, o ator Alberto Sordi afirmou acreditar que a *commedia all'italiana* fosse um "*neorealismo a sfondo satirico*" (TICOZZI, 2007/2008: 5), ou seja, um "neorrealismo de fundo satírico".

¹⁴⁶ Efetivamente, muitos dos membros da *commedia all'italiana* foram formados ou trabalharam com os integrantes do neorrealismo. Garboggini (2004: 4) vai além ao assinalar a *commedia all'italiana* como anterior à abordagem neorrealista; ele afirma que, "percebendo manifestações do gênero cômico no cinema do período fascista e no imediato pós-guerra, seria possível afirmar que a *commedia all'italiana* seja anterior ao neorrealismo cinematográfico e que à sua sombra exercitou e absorveu características deste movimento: a prática de filmar fora de estúdios, a captação de imagens tiradas de fatos reais, uma noção voltada mais para temas sociais e de cunho crítico".

¹⁴⁷ A comédia se torna o núcleo forte para descrever a coexistência entre o velho e o novo na identidade do italiano. [...] O riso frente a muitos destes filmes tem um valor liberatório e exorcístico.

¹⁴⁸ Isso não quer dizer que os filmes neorrealistas não tenham tido momentos de comédia. Ainda que tais obras não possam ser classificadas como comédias, as situações trágicas das narrativas compreendem instantes cômicos, e eles estão presentes em diversos filmes neorrealistas. Basta recordarmos, entre outras, a famosa cena de *Roma, città aperta* (1945, *Roma, cidade aberta*) na qual o personagem Don Pietro Pellegrini (Aldo Fabrizi) dá uma panelada na cabeça de um velhinho que se recusa a se fingir de morto para despistar os soldados alemães. A despeito de conterem momentos cômicos em determinados pontos das narrativas, não era a tônica das obras, como de fato foi posteriormente na *commedia all'italiana*.

¹⁴⁹ Muitos daqueles que exaltavam o neorrealismo alegaram que o neorrealismo rosa - abordagem que buscou dar um tratamento mais cômico aos filmes da época, ainda que em tônica mais conformista em relação aos problemas sociais italianos - era uma degenerescência, era traidor dos princípios do movimento neorrealista. Os diretores e autores à época sofriam um julgamento: ou realizavam um trabalho de continuidade com o neorrealismo, ou eram condenados por seus "desvios". Basicamente, o juízo era binário em relação a essa questão, sendo os realizadores ou de alinhamento ao movimento ou de traição a ele, o que visivelmente

A comicidade italiana é tradicionalmente caracterizada por produzir o riso, de modo cruel e impiedoso, sobre a própria realidade e adversidades. O riso sobre a própria situação - muitas vezes um riso amargo - acaba por causar estupor e horrorizar os estrangeiros, mas são caros aos italianos que, após se entreterem, são capazes de refletir sobre o assunto.

Em sua copiosa produção, a *commedia all'italiana* versou sobre diversos temas considerados tabus na sociedade peninsular, assuntos de delicada abordagem e representação nas telas de cinema; o gênero possuiu uma certa audácia e uma determinada coragem ao levantar temáticas dessa natureza ainda em início da década de 1960.

Monicelli, um dos autores que mais deu sustentáculo à constituição do gênero, acreditava que o cinema, apesar de todas as dificuldades, ainda "continua sendo um poderoso instrumento de denúncia social e política, do qual devemos sempre nos aproveitar" (BRANDÃO, 2002). A *commedia all'italiana* foi um gênero que, em diversos momentos, buscou mostrar essa denúncia social e política à qual Monicelli se refere. Por abordar diversas problemáticas como componente de reflexão sobre determinadas questões e práticas sociais¹⁵⁰, sobre discrepâncias, símbolos e condutas dos italianos, consideramos que o gênero pode ser apreendido como crítico, haja vista que

no conjunto (do gênero) há uma preocupação com a crítica social que muitas vezes pode ser percebida pelo público com estranhamento, ao se deparar com imagens e narrativas nem sempre agradáveis, mas por vezes sarcásticas e irônicas [...] que analisam criticamente o cotidiano do cidadão comum italiano, ridicularizando instituições como o casamento, a família, a igreja, o machismo italiano, entre outros (GARBOGGINI, 2006: 7).

Essa apreensão crítica não se refere apenas à temática e à tônica delineadas nas obras, mas pela forma de compreender o outro. Os autores da *commedia all'italiana* buscavam dar visibilidade ao sujeito que tentava se inserir nas exigências da sociedade; tinham propensão em retratar os "perdedores sociais" e possuíam interesse em "expressar a dificuldade da luta pela sobrevivência, que, apesar de muitas vezes levar ao riso, conseguia despertar a consciência crítica das pessoas" (CRUZ, 2004: 6).

Ao possuir uma capacidade de leitura aguda e célere da realidade social italiana, o gênero abordou as práticas e os vícios consumistas que estavam se impondo na sociedade nos

prejudicava o desenvolvimento de novas formas no cinema italiano e ademais, obstava sua propagação interna e externa.

¹⁵⁰ Na opinião de Gili (1983:187) o gênero também esteve de certo modo envolvido no debate político italiano. Em suas palavras: "*depuis le début des années soixante, la comédie italienne est devenue une des formes d'expression les plus directement engagées dans le débat politique qui agite l'Italie contemporaine*". Desde o início dos anos sessenta, a *commedia all'italiana* tornou-se uma das formas de expressão mais diretamente envolvidas no debate político que envolve a Itália contemporânea.

anos do *boom* econômico, também a transformação dos operários em burguesia, além das mazelas do insipiente consumo daquele período. O momento do pós-guerra foi marcado por uma ambição coletiva de reconstrução social e moral do país, já os anos 1960 foram marcados pelo consumo coletivo; passou-se de um contexto de idealismo social em relação ao porvir a um outro extremo, o do consumismo e individualismo exacerbados.

Na *commedia all'italiana* grande parte dos protagonistas das narrativas ou estavam inseridos ou buscavam se inserir nesses novos modelos consumistas e novos modos de se relacionar socialmente. A angústia era latente e constante em grande parte deles, por estarem em inerente conflito com os padrões sociais vigentes (os comportamentos tidos como socialmente aprovados) e suas crenças e convicções pessoais. Muitos se adequaram e se integraram (não sem alguma dificuldade) a esse novo modelo de sociedade e outros tantos rejeitaram tais padrões e se rebelaram. Grande (2003: 38) explicita bem esse conflito no qual a sociedade enaltece alguns valores para em seguida a eles renunciar:

la commedia aspira ad una sorta di extratemporalità e di 'perennità' nel rappresentare trame, eventi, vicende e figure sociali che riguardano il tema dell'ingresso dell'individuo nella società, la sua installazione nel mondo della norma, la sua sopravvivenza problematica in un mondo che prevede un'alternanza insolubile fra desiderio e legge, fra lecito e illecito, fra interesse privato e morale, fra norma e infrazione, fra consuetudine e capriccio. Un mondo che afferma determinati valori e poi magari agisce contro di essi o in spregio ad essi, favorendo la pressione ad adattarsi comunque e senza pregiudizi morali.¹⁵¹

Essa questão do eterno adaptar-se a uma sociedade sempre cambiante fazia com que os sujeitos - e em especial a classe formada nos anos de milagre econômico - passassem a vivenciar inúmeros e contínuos descontentamentos e frustrações, buscando estar sempre "ajustado" a um comportamento "socialmente desejado e aceito", sem a possibilidade de exercerem suas próprias individualidades. Em troca de aprovação nessa sociedade, o sujeito renuncia à plenitude de suas aspirações e expectativas:

il tema della commedia è dunque la composizione fra norme sociali prefigurate e risposte del singolo, fra legge del quotidiano e pulsioni del soggetto; così come il suo intreccio scandisce l'adesione del soggetto alla norma, con tutte le varianti che si presentano a seconda della statura dell'individuo, delle sue basi culturali, del punto di partenza, delle convinzioni morali e ideologiche; della attrezzatura umana e psicologica a sua disposizione per farsi accettare e finanche per conquistare un ruolo

¹⁵¹ A comédia ambiciona uma espécie de extratemporalidade e de "perenidade" ao representar tramas, eventos, acontecimentos e figuras sociais que concernem ao tema da entrada do indivíduo na sociedade, sua instalação no mundo da norma, sua sobrevivência problemática em um mundo que prevê uma alternância sem solução entre desejo e lei, entre lícito e ilícito, entre interesse particular e moral, entre norma e infração, entre hábito e capricho. Um mundo que afirma determinados valores e depois talvez atue contra eles ou os deprecie, favorecendo a pressão para adaptar-se de qualquer modo e sem preconceitos morais.

A imposição de comportamentos e de atitudes tidos como "adequados", essa "normatização" que visa a controlar o sujeito, produz um ser desnorteado e descontente, uma vez que o padrão ideal não condiz com a realidade do italiano médio, com seu dia a dia ou com suas possibilidades concretas. Então, para se "socializar" o indivíduo busca essa adaptação ao meio. A representação e a abordagem desse sujeito "ajustado" e sua consequente angústia frente a uma sociedade consumista - mesmo tratados em chave cômica - é um dos elementos determinantes para a composição de uma crítica a esse modelo normativo vigente à época.

Com o fim do milagre econômico, chegou-se à conclusão reveladora de que a desilusão - originada pela malograda concretização das promessas anunciadas pelo *boom* - acompanhou-se de diversas problemáticas ligadas à nova realidade da vida nos centros urbanos e das consequentes contradições sociais, como a precariedade de estruturas para uma convivência social, a angústia, a solidão, a falta de perspectivas de trabalho, as crises existenciais, a incapacidade de compreensão do outro etc. Tais árduas problemáticas foram transpostas para as telas e em geral não havia nenhuma redenção para os personagens ao final da narrativa; o gênero *commedia all'italiana* não correspondia ao modelo *happy end* do cinema hollywoodiano, com personagens detentores de felicidade eterna e por conseguinte, irreais. Ao contrário, ao término da narrativa, a condição de grande parte dos personagens deixa surgir certa amargura no espectador, um "riso amargo". Além do fato de não haver exaltação de bom-mocismo - elemento patente em grande parte das narrativas norte-americanas -, os vícios e maldades genuinamente italianos eram expostos nas telas.

A *commedia all'italiana* pode ser entendida como um gênero possuidor de olhar atento pelo fato de que ela não se constituiu como um discurso alienado, e nem alienante¹⁵³. Nesse sentido, o gênero não se apartou da realidade social em que surgiu e não a ignorou, pelo contrário, buscou compreender e refletir sobre as transformações sociais que ocorriam na

¹⁵² A temática da comédia é, portanto, a composição entre normas sociais prefiguradas e respostas do indivíduo, entre lei do cotidiano e pulsões do sujeito; assim como seu enredo pontua ritmicamente a adesão do sujeito à norma, com todas as variações que se apresentam conforme a envergadura do indivíduo, de suas bases culturais, do ponto de partida, das suas convicções morais e ideológicas; do instrumental humano e psicológico a sua disposição para que fosse aceito e mesmo para conquistar um papel relevante.

¹⁵³ Alienado: 1. Que ou aquele que, voluntariamente ou não, se mantém distanciado das realidades que o cercam. 2. Que ou aquele que sofre de alienação, que vive sem conhecer ou compreender os fatores sociais, políticos e culturais que o condicionam. Fonte: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (grifo nosso).

Alienante: 1. Que contribui para manter um indivíduo ou grupo de indivíduos em estado de alienação, de ignorância da realidade e dos fatores objetivos e subjetivos que condicionam sua maneira de ser. Fonte: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (grifo nosso).

península naquele momento. E frente a esse contexto, o do milagre econômico italiano, o gênero optou por ser de ruptura e de divergência e não de consenso, instigando ao invés de apaziguar. Consoante Jean Gili (1983: 8), o campo da comédia pode se prestar a múltiplas transformações, sendo que a diferença é, efetivamente, inconciliável entre "*la comédie de consensus qui vise à aplanir les contradictions d'une société et la comédie de transgression qui met le fer dans la plaie et cherche à en débrider les travers, les tares secrètes, les problèmes cachés*".¹⁵⁴

Em sua habilidade de observar, retratar, instigar e não conciliar, o gênero buscou levar à sociedade uma discussão sobre as instituições sociais de uma Itália que, a despeito de ter se industrializado e melhorado o padrão de vida de seus cidadãos, ainda carregava práticas e costumes provincianos e retrógrados. Tais costumes acabaram encobertos por uma nova aparência de sociedade moderna e progressista, mas, após o auge do *boom* econômico, uma série de contradições ainda existentes no país se tornaram evidentes.

Um bom exemplo de posicionamento crítico do gênero pode ser visto na obra *Divorzio all'italiana* (1961, *Divórcio à italiana*), de Pietro Germi. De modo bastante satírico, a obra retratou uma sociedade italiana sulista na qual o divórcio ainda não era reconhecido por lei¹⁵⁵. O personagem Fefè, interpretado por Marcello Mastroianni, é um homem casado que se apaixona pela prima, muito mais nova; o personagem se mostra cômico desde o princípio da narrativa, passando a ser em diversos momentos uma figura ridícula. A certa altura, Fefè induz a esposa ao adultério, para flagrá-la e posteriormente matá-la, "vingando" sua própria honra, o que lhe custaria, no máximo, uma pena leve e atenuada. Com essa obra, Pietro Germi procurou encetar uma reflexão sobre o significado da "honra" no interior da sociedade italiana, em especial no sul, denunciando o absurdo da lógica do delito pela honra traída (chamado *delitto d'onore*)¹⁵⁶. Como vimos, o divórcio era proibido na Itália e ainda um tema tabu; o diretor se utiliza dessa temática para uma crítica a uma sociedade que, em nome da eternidade do casamento, mergulha na hipocrisia. O filme obteve um sucesso estrondoso, só em 1961 foi visto por quase 800.000 espectadores, batendo todos os recordes de bilheteria

¹⁵⁴ A comédia de consenso que tem como objetivo nivelar as contradições de uma sociedade e a comédia de transgressão que coloca o dedo na ferida e procura desencadear as falhas, os defeitos secretos, os problemas ocultos.

¹⁵⁵ Lembremos que, a despeito de a narrativa se passar no sul, toda a Itália não dispunha de leis que regulassem a dissolução do casamento. Foi apenas em 1970 que o divórcio foi juridicamente reconhecido.

¹⁵⁶ Na mentalidade provinciana da sulista Sicília era admissível que existissem crimes em defesa da tal "honra". O que havia, efetivamente, era um artigo no código penal (art. 587) que atenuava as penas impostas àqueles que cometessem algum crime (assassinato da esposa e/ou do amante dela) em nome da dignidade marital ou familiar, ou seja, poderia ser em relação ao casamento ou à própria família (no caso de o assassino ser o pai ou irmão da moça).

do ano; os espectadores se indignavam, riam e discutiam: graças ao filme de Germi o divórcio se tornava assunto de debates populares (MAFAI, 1997: 75).

Sedotta e abbandonata (1964, *Seduzida e Abandonada*), também de Pietro Germi é outra crítica pungente. A obra tratou da questão da virgindade e do casamento: o personagem Peppino, interpretado por Aldo Puglisi, nega-se a casar com Agnese, interpretada por Stefania Sandrelli, por ela não ser mais virgem; no entanto, fora exatamente ele quem a seduzira e lhe tirara a virgindade. Agnese, que sente ojeriza por Peppino, vê-se obrigada a se casar com ele para manter a honra da família; uma impositiva e conservadora força social obriga-a ao que é contrário a seu desejo. A *commedia all'italiana*, ao mesmo tempo que escarnece esses valores arcaicos, busca transformá-los em campo de reflexão¹⁵⁷.

Com relação às instituições, o gênero também teceu sátiras. Figuras militares foram representadas em obras como “*La grande guerra*” ou ainda “*L'armata Brancaleone*”; a sátira política foi recorrente no gênero, como no episódio “*La giornata dell'onorevole*” do filme “*I mostri*” de Dino Risi, onde um deputado, hospedado em um mosteiro, é advertido por um colega que o encarregado de investigar a venda de alguns terrenos estava a sua procura para entregar-lhe um dossiê com evidências da fraude; o deputado inventa numerosos compromissos para evitar o encontro e que o dossiê seja encaminhado, dando tempo para que se assinasse o contrato que concretizaria a venda. Ou ainda, na mesma obra, tece-se uma sátira religiosa no episódio “*Il testamento di Francesco*”: vemos um senhor, interpretado por Vittorio Gassman, em primeiro plano, sentado no interior de uma sala de um estúdio televisivo. Sua imagem nos mostra um homem de aparência bem cuidada, que exige do maquiador contínuos retoques e cuidados especiais com suas unhas; ao falar demonstra possuir uma linguagem polida. Quando o programa vai ao ar, vemos que é um programa religioso e descobrimos que se trata de um padre a pregar contra a vaidade e a soberba.

A partir de determinado momento a cinematografia italiana passa a ser vista de perspectivas diferentes, havia principalmente o cinema de autor e o cinema de gêneros, esse último tomado como inferior, embora fosse muito popular junto ao público. A *commedia all'italiana* foi, sem dúvida, um gênero de mercado, popular, o que não significa dizer que não tivesse voltado a atenção às problemáticas sociais vividas da época¹⁵⁸. Nesse sentido,

¹⁵⁷ A *commedia all'italiana* buscou satirizar certas situações absurdas, certos preconceitos, leis e tradições que ainda dominavam a Itália, reconhecendo muitas das fraquezas dos italianos e trabalhando-as de modo jocoso, visando uma crítica auspiciosa.

¹⁵⁸ Apesar de ser popular junto ao público, o mesmo não ocorreu junto à crítica, que tardou reconhecer o gênero *commedia all'italiana*, conforme explicou Monicelli: “Por muitos anos, ao estrear nos cinemas, nossas comédias foram tão maltratadas que eu não posso deixar de considerar tardios todos os reconhecimentos posteriores. Nós queríamos fazer rir. Fazer rir não significa não olhar em volta, ou não refletir sobre a sociedade; aliás, pode ser

poderíamos afirmar que foi um cinema participativo ao levar às telas contradições existentes na Itália; ao abordar e problematizar determinadas temáticas com humor, esse cinema poderia contribuir indiretamente com o debate na sociedade italiana.

exatamente o oposto. Porém, para aceitar isso, muitos críticos tiveram de ouvi-lo dos franceses; dali em diante, eles começaram a entender que nós também narrávamos a Itália, e que nossos filmes encerravam muito conteúdo. Mas antes desta descoberta, foram anos duros, eu era tratado como diretor de filmecinhos, e muitas vezes nem resenhavam meus filmes" (PRUDENZI & RESEGOTTI, 2006: 30).

Capítulo 4 - A *Commedia all'italiana*

Os filmes italianos são pelo menos pré-revolucionários: todos recusam, implícita ou explicitamente, pelo humor, pela sátira, ou pela poesia, a realidade social da qual se servem.
André Bazin

4.1 - *Fame di riso*

Sendo o gênero cômico uma tradição recorrente na Itália, as raízes da *commedia all'italiana* podem ser encontradas em um período anterior até mesmo à *Commedia dell'arte*. Em declaração feita em 2007 ao periódico italiano *La Repubblica*, o diretor Mario Monicelli propôs a comédia não apenas como uma questão de tradição cultural italiana ou como continuidade histórica: ele vai além ao situá-la como o começo, o princípio, ou, para usarmos suas palavras, “*la nostra nascita*”. Monicelli justifica essa natureza satírica, mencionando também a *Commedia dell'arte*. Em suas palavras:

la commedia è la nostra nascita. La lingua italiana nasce dalla *Commedia* di Dante, che poi si è chiamata *Divina commedia*. Ed è una pagliacciata di Boccaccio: perché «Divina», a che serve? L'opera di Dante si chiamava *La Commedia*. E nella *Commedia* avviene tutto, tutto. Noi veniamo dalla commedia e la nostra vera natura è «la Commedia». La commedia continua nella *Mandragola*. [...] nella commedia italiana ci sono sempre turpitudini. Poi c'è la *commedia dell'arte*, in cui i servitori cercano di difendersi dal padrone che li vuole sopraffare e che, a loro volta, rubacciano. La commedia all'italiana non l'abbiamo mica inventata noi del dopoguerra. Magari! Viene da lontano. La commedia all'italiana viene dalla *Commedia* di nostro padre Dante (apud MALTESE, 2006).¹⁵⁹

Desse modo, vemos que um dos fundadores¹⁶⁰ da *commedia all'italiana* sugere ser a comédia antes que uma tradição, a própria identidade, *la nascita italiana*. Decerto o contexto histórico cultural de cada época molda o gênero com suas especificidades e pormenores. Uma das manifestações teatrais mais importantes da Itália foi, com efeito, a *Commedia dell'arte*, cuja manifestação se deu entre a segunda metade do século XVI e o final do século XVIII. Esse fenômeno se arraigou na cultura italiana, e mesmo após tanto tempo suas influências

¹⁵⁹ A comédia é nosso nascimento. A língua italiana nasce da *Commedia* de Dante, que posteriormente se chamou *Divina Commedia*. E é uma zombaria de Boccaccio: por que «Divina», para que serve? A obra de Dante se chamava *La Commedia*. E na *Commedia* acontece tudo, tudo. Nós viemos da comédia e a nossa verdadeira natureza é «la Commedia». A comédia continua em *Mandragola*. [...] na comédia italiana sempre há torpezas. Depois temos a *commedia dell'arte*, na qual os servos procuram se defender do patrão que quer dominá-los e estes, por sua vez, furtam. A *commedia all'italiana* não fomos nós do pós-guerra que inventamos. Claro! Vem de longe. A *commedia all'italiana* vem da *Commedia* de nosso pai Dante.

¹⁶⁰ Rondolino (1969: 240) é um dos que ressaltam o trabalho de Monicelli: “*ottimo artigiano, Monicelli ha dato il meglio di sé nella commedia cinematografica, dove ha saputo cogliere con gusto e spesso con finezza talune caratteristiche del costume e della società italiana*”. “Excelente artesão, Monicelli deu o melhor de si na comédia cinematográfica, onde soube obter com gosto e frequentemente com requinte certas características dos costumes e da sociedade italiana.

persistem em diversas áreas artísticas; com a *commedia all'italiana* não foi diferente, ainda que se trate de artes distintas, suas ligações são bastante perceptíveis:

la “commedia all’italiana” è un genere di film che riflette certi aspetti fortemente radicati nella tradizione teatrale della Commedia dell’Arte. Ancorata a uno spazio e un tempo facilmente riconoscibile, secondo i principi del neorealismo, la nuova commedia continua a basarsi su importanti temi, storici o contemporanei, che rivelano insufficienze e disagi della società italiana, ma che sono ora presentati in vena satirica e a volte grottesca. Non sempre la conclusione è lieta e la farsa può terminare in modo tragico; è dunque una commedia dolce-amara che fa ridere, ma anche commuovere e riflettere (LORENZI & CHOMEL, 2009: 160).¹⁶¹

Este viés cômico italiano está vinculado a um lado ridículo, extravagante, caricato e grotesco, de modo que se presta ao riso e à zombaria de sua própria sociedade. O vínculo entre cômico e grotesco já fora salientado pelo diretor cinematográfico Mario Monicelli. Ele é enfático ao afirmar que o cômico com um lado grotesco não foi inventado pelos diretores cinematográficos a inventarem no pós-guerra. Em uma de suas entrevistas (apud BASSO, 2011) ele declara:

il lato grottesco, dissacrante, certo non l’abbiamo inventato io, Risi o Germi. È sempre esistito. Ad esempio la *commedia dell’arte* fa ridere sempre giocando sulla miseria, sulla fame; Arlecchino è servo non di uno, ma di due padroni. Questa è la *commedia all’italiana*, che forse viene da ancora più lontano, dalle atellane, dal teatro romano, da Plauto: un teatro fatto di truffatori, di servi che rubano, di bisogni umani.¹⁶²

Com efeito, Monicelli, em um exercício aparentemente pouco preocupado em valorizar as características identitárias do gênero ao qual pertence, recorre a uma argumentação a qual enaltece o processo histórico, evidenciada como determinante para a composição do gênero da *Commedia*. Ele explicita (apud BASSO, 2011) o fato de o cômico - e em especial o desmistificar da sociedade através do cômico - ser naturalmente um elemento cultural italiano:

Daniela Basso: Dissacrare attraverso l’umorismo è un segno specifico secondo lei della cultura italiana?

Mario Monicelli: Ci viene naturale. Gli altri dicono: ma come fate a ridere di

¹⁶¹A “*commedia all’italiana*” é um gênero de filme que reflete certos aspectos fortemente enraizados na tradição teatral da *Commedia dell’arte*. Ancorada em um espaço e um tempo facilmente reconhecíveis, de acordo com os princípios do neorealismo, a nova comédia continua a se basear em temas importantes, históricos ou contemporâneos, que revelam deficiências e inconveniências da sociedade italiana, mas que agora são apresentados em vertente satírica e, por vezes, grotesca. Nem sempre a conclusão é feliz, a farsa pode acabar de forma trágica; é portanto, uma comédia doce-amarga que faz rir, mas também comover e refletir.

¹⁶²O lado grotesco, dessacralizante, é claro que não foi eu, Risi ou Germi que inventamos. Sempre existiu. Por exemplo, a *commedia dell’arte* faz rir sempre divertindo sobre a miséria, a fome: Arlequim é um servo de não um, mas dois senhores. Esta é a *commedia all’italiana*, que vem talvez ainda mais longe, das comédias atelanas, do teatro romano, de Plauto: um teatro feito de trapaceiros, de servos que roubam, de necessidades humanas.

questo? Perché ci viene naturale, perché la morte diventa un tema di grande comicità, la fame lo stesso, il dolore, tutto può diventarlo, se lo si sa trattare. Se uno lo ha dentro, lo sa fare.¹⁶³

Ao mesmo propósito, no entanto, em outra fonte, encontramos Monicelli que insiste em evidenciar uma tradição e uma disposição satíricas para obter um efeito cômico das misérias e das agruras da vida. Inicialmente, o cineasta se refere às figuras da *Improvvisa* (termo pelo qual a *Commedia dell'Arte* também é conhecida), que representavam indivíduos em busca de um expediente que lhes permitisse sobreviver na sociedade; mesmo diante de todas as adversidades que a vida impunha, o componente humorístico era transformador, pois modificava o modo de se encarar os infortúnios. Monicelli defende sobretudo o fato de que esta abordagem por meio da comicidade não se traduz em vulgaridade, mas sim um certo elemento de desespero:

Monicelli makes a case for historical continuity, contending that the impetus behind the former's malicious humor of misery stems from the satiric disposition of *Commedia dell'arte*. Monicelli states that *Commedia dell'arte* heroes are always desperate poor devils who are battling against life, against the world, against hunger, misery, illness, violence. Nevertheless, all of this is transformed into laughter, transmuted into cruel joking, in mockery, rather than wholehearted laughter. This approach belongs to a very Italian tradition that I have always defended: Italian comedy comes from this and it isn't true that it's vulgar, that it was always a matter of chamber pots, excrement, clysters, farts. Let's face it, there is a crude side, but this isn't important since the true underlying factor is the element of despair (BULLARO, 2005: 46).¹⁶⁴

No caso da *commedia all'italiana* cinematográfica, as influências para que surgisse e se consolidasse vieram de diversos campos: além da já citada tradição cômica literária e teatral, mais um fator que contribuiu para a composição do gênero foi o chamado teatro de variedades, ou seja, aqueles espetáculos populares que reuniam diversos artistas em um mesmo espaço com suas diversas atrações para distrair e divertir o público. Nesses espetáculos, também chamados de *vaudeville*, a presença de elementos como a comicidade, o

¹⁶³ Daniela Basso: Dessacralizar através do humor é uma marca específica da cultura italiana, na sua opinião? Mario Monicelli: Para nós é natural. Os outros dizem: mas como vocês podem rir disso? Porque é natural para nós, porque a morte se torna um tema de grande comicidade, a fome também, a dor, tudo pode se tornar um tema de grande comicidade, se você souber como tratá-lo. Se tiver isso dentro de você, você saberá fazer.

¹⁶⁴ Monicelli defende a continuidade histórica, alegando que o ímpeto por trás do humor malicioso da miséria decorre da tendência satírica da *Commedia dell'arte*. Monicelli afirma que os tipos da *Commedia dell'arte* são sempre pobres diabos desesperados que lutam contra a vida, contra o mundo, contra a fome, a miséria, a doença, a violência. No entanto, tudo isso é transformado em riso, em cruel zombaria, gozação, ao invés do riso incondicional. Essa abordagem pertence a uma tradição muito italiana que eu sempre defendi: a comédia italiana vem disso e não é verdade que seja vulgar, que sempre foi relacionado a penicos, excrementos, clisteres, peidos. Vamos encarar isso, há um lado tosco, mas isso não é importante, desde que o verdadeiro fator subjacente seja o elemento de desespero.

erotismo e a imaginação/fantasia (através dos truques de ilusionismos) era obrigatória para o sucesso de público.

No âmbito da cinematografia, podemos acrescentar o fator fundamental da colaboração dos primeiros comédicos italianos, já que muitos deles provinham do próprio teatro de variedades, de circos e de cafés-concerto. Tais artistas decidiram tentar carreira no cinema, e, como tivemos oportunidade de comentar anteriormente, obtiveram popularidade com curtas-metragens protagonizados por suas personagens fixas, por exemplo, as de Cretinetti, Robinet, Tontolini e Polidor. Ainda no que tange à *commedia all'italiana*, não podemos deixar de mencionar o período dos *telefoni bianchi*, o qual, como vimos, foi uma fase do cinema italiano na qual foi grande a produção de comédias, muitas delas providas de elementos realistas, muito embora de ínfimo tratamento crítico (já prevendo o crivo da censura fascista). Como indica Giacobelli (1995: 19), ser realista nesse momento do regime não era um obstáculo, desde que fosse um realismo que se mantivesse no campo neutro do sentimentalismo, e fosse por assim dizer, 'socialmente contido':

la commedia di regime può permettersi di essere realistica nelle piccole cose, finché descrive le scampagnate in bicicletta e la vita sentimentale delle commesse che s'incontrano in filobus; ma quando dal piano privato si passa a quello sociale, il realismo diventa ingombrante, pericoloso, e questo cinema, che molto coraggioso non vuole e non può essere, si scoraggia, imbocca le scorciatoie più banali. E quando accenna a problemi che si potrebbero definire in qualche modo "politici", cerca rifugio in uno spazio e in un tempo lontani, sufficientemente improbabili.¹⁶⁵

Do âmbito jornalístico também tivemos um aporte: os periódicos satíricos. Tradição daquele período e extremamente populares, tais jornais em muito contribuíram para criar um ambiente favorável ao tratamento humorístico de temas do cotidiano italiano, abordagem que posteriormente seria aplicada à cinematografia cômica italiana dos anos 1960. Deste tipo de publicação, destacamos dentre aquelas que não eram clandestinas três revistas¹⁶⁶: *Marc'Aurelio*, *Bertoldo* e *Candido*.

Fundado em Roma em 1931, o *Marc'Aurelio* foi o periódico que contou com colaborações de figuras que se tornaram relevantes argumentistas e roteiristas

¹⁶⁵ A comédia de regime pode permitir-se ser realista em pequenas coisas, até quando descreve passeios de bicicleta pelos campos e a vida sentimental das empregadas que se encontram nos trólebus; mas, quando da esfera privada se passa àquela social, o realismo se torna incômodo, perigoso, e este cinema, que muito corajoso não quer e não pode ser, se desencoraja, toma atalhos mais banais. E quando delinea problemas que poderiam ser descritos, de algum modo, como "políticos", busca refúgio em um espaço e tempo distantes suficientemente improváveis.

¹⁶⁶ As referências feitas são às que tiveram maior êxito, uma vez que o rol de revistas satíricas e humorísticas naquele período foi grande. Além das supracitadas, deve ser dado destaque para os títulos *Becco Giallo*, *Il travaso delle idee*, *Omnibus*, *Don Basilio*, entre outras.

cinematográficos. Indubitavelmente, foi a revista de maior expressão e mais popular dentre os autores da *commedia all'italiana*¹⁶⁷: teve como colaboradores notáveis Giovanni Mosca, Filiberto Scarpelli (pai de Furio)¹⁶⁸, Steno, Vittorio Metz, Cesare Zavattini e Ettore Scola. E ainda que não fossem efetivamente colaboradores, muitos autores frequentavam a redação do periódico, como era o caso de Monicelli, entre outros. Os periódicos contavam com colaboradores de diferentes idades, oriundos de diferentes localidades italianas; tais artistas participavam trazendo ideias para serem desenvolvidas, compondo desenhos, cartuns e vinhetas¹⁶⁹.

Além do trabalho de Federico Fellini - que ali iniciou suas atividades como caricaturista - , a revista satírica pôde contar, principalmente, com o trabalho da dupla Age e Scarpelli (Agenore Incrocci e Furio Scarpelli), que se configurariam como os roteiristas por excelência da *commedia all'italiana*. *Marc'Aurelio* foi declarada pelo diretor Steno como uma pequena escola de roteiro e direção¹⁷⁰ e aqueles que ali trabalhavam sabiam tratar as histórias de modo a fazer chegar ao público o efeito inicialmente pretendido. O periódico encerrou suas atividades no ano de 1958.

¹⁶⁷ O diretor Steno chegou a afirmar (OLIVIERI, 1986: 13) que a *commedia all'italiana* era produto do *Marc'Aurelio* do pós-guerra.

¹⁶⁸ Em 1900, Filiberto Scarpelli havia fundado - juntamente com outros companheiros - um periódico satírico chamado *Il travaso delle idee*. Bastante popular, teve algumas interrupções, mas chegou a circular até meados dos anos 1960.

¹⁶⁹ Nesse quesito *Marc'Aurelio* era muito democrático, uma vez que qualquer partícipe poderia fazer uma proposição. Consoante De Santi e Vittori (1987: 24), os colaboradores eram livres para sugerir à redação vinhetas e anedotas que quisessem; eles as apresentavam e posteriormente havia uma leitura coletiva para se decidir se a acatavam ou a descartavam.

¹⁷⁰ Conta o diretor Steno (OLIVIERI, 1986: 9) que duas vezes por semana os colaboradores tinham de levar os escárnios para a redação dos periódicos, e posteriormente, transformá-los em projetos de vinhetas; segundo ele, esse era um exercício fundamental para o trabalho, uma vez que o fato de ter que visualizar esses escárnios já era uma operação cinematográfica imprescindível.

Figura 4 - Fac-símile do fascículo número 22 do periódico *Marc'Aurelio* (16 de março de 1940)¹⁷¹

Nesse mesmo veio humorístico, mas direcionado a um público mais jovem, o periódico milanês *Bertoldo* foi fundado em 1936 pelo editor Angelo Rizzoli, da tipografia *A. Rizzoli & Co.* Era fortemente influenciado pela revista satírica *Marc'Aurelio*, ainda que fosse menos popular e requintado. O *Bertoldo* foi dirigido por Cesare Zavattini, o qual posteriormente convidou Giovanni Guareschi (autor dos contos de *Don Camillo* que foram posteriormente adaptados para o cinema)¹⁷² para ser o redator chefe. Contou também com Vittorio Metz e Giovanni Mosca, que atuaram como diretores; foi no *Bertoldo* que Dino Risi desenvolveu seus trabalhos antes de se mudar para Roma¹⁷³. O semanário foi publicado até o ano de 1943.

Ainda que muito semelhantes, a principal - e fundamental - diferença entre os periódicos *Bertoldo* e *Marc'Aurelio* talvez tenha sido o método de trabalho praticado nas redações. O *Bertoldo*, por vezes se arriscava em um humorismo indiscriminado e indiferenciado, ao passo que no *Marc'Aurelio* havia uma certa disciplina para que a produção final fosse bastante apurada e burilada; ainda que isso demandasse muito tempo e trabalho de todos os colaboradores, o periódico opunha-se a um humor fácil, banal, sobre qualquer assunto, ainda que superficialmente tal temática fizesse rir.¹⁷⁴

¹⁷¹ Imagem extraída do site do APICE - *Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale*, <<http://apicesv3.noto.unimi.it>>, acesso em: 6 jun. 2013.

¹⁷² Giovanni Oliviero Giuseppe Guareschi, nascido em 1908 e morto em 1968, provavelmente é um dos escritores italianos mais traduzido no mundo, além de ser um dos autores italianos mais vendidos.

¹⁷³ Monicelli chegou a colaborar com alguns rascunhos para o *Bertoldo*, mas preferiu o cinema, que entre outras coisas, pagava melhor (DE FRANCESCHI, 2001: 28).

¹⁷⁴ Esse método de trabalho do *Marc'Aurelio*, segundo De Santi e Vittori (1987: 24), foram fundamentais principalmente para Scola que desenvolveu uma atitude de autodisciplina, de composição de piadas discretas e

Figura 5 - Fac-símile do 1º número do periódico *Bertoldo* (14 de julho de 1936)¹⁷⁵

O também milanês *Candido*, periódico satírico lançado em 1945, foi fundado e dirigido por Giovanni Guareschi e Giovanni Mosca (ambos ex-colaboradores da revista *Bertoldo*). A revista era extremamente popular entre a classe média italiana, além do veio satírico, *Candido* possuía características bem aos moldes de *Bertoldo*, inclusive tendo o mesmo editor, Angelo Rizzoli. Contudo se diferenciava do *Bertoldo* principalmente em uma questão: o periódico possuía uma tônica marcadamente mais política, e em especial, anticomunista. Guareschi, após a Segunda Guerra Mundial, havia se tornado um monarquista e essa tendência política se refletia fortemente nas páginas de *Candido*, chegando mesmo a convocar os leitores a votarem em partidos monarquistas. Guareschi dirigiu o *Candido* até 1957, quando passou de diretor a simples colaborador, deixando o cargo de redator chefe a Alessandro Minardi, grande amigo de Cesare Zavattini. O periódico seguiu em operação até 1961, data em que foi extinto.

distintas, o que constituirá uma das fundamentais características de diferenciação entre a comédia cinematográfica de Scola e as armadilhas risonhas de muitas comédias italianas.

¹⁷⁵ Imagem extraída do site do *Museo del fumetto e della comunicazione - Fondazione Franco Fossati*, <www.lfb.it/fff/umor/test/b/bertoldo.htm>, acesso em: 6 jun. 2013.

Figura 6 - Fac-símile do fascículo número 45 do periódico *Candido* (9 de novembro de 1947)¹⁷⁶

Esses autores dos periódicos satíricos, cada um à sua maneira, souberam tecer críticas à sociedade italiana e, em especial, em sátiras anticlericais e antifascistas. A colaboração dada por eles foi de fundamental importância para as figuras da *commedia all'italiana*. Tais periódicos, em especial *Marc'Aurelio* e *Bertoldo* foram

un'insostituibile palestra di allenamento per la critica di costume e contribuirono alla formazione di un umorismo "all'italiana" che, a dispetto di certi lampi surreali, traeva ispirazione dai fatti d'ogni giorni, dalle notizie dei giornali, della pura e semplice osservazione della vita (GIACOVELLI, 1995: 17).¹⁷⁷

Ettore Scola, um dos colaboradores da *Marc'Aurelio*, ressaltou (apud GIACOVELLI, 1995: 17) que o caráter realista dos trabalhos era uma das diretrizes a ser seguida, e particularmente, deveriam expressar a realidade italiana:

qualsiasi cosa distaccata dalla realtà non veniva accettata, quando portavo vignette che non parlavano di realtà italiana, anche se erano divertenti, mi sentivo dire: no, in fondo questo è umorismo inglese, dove accadrebbe mai in Italia una cosa così? E venivano scartate.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Imagem extraída do site do APICE - *Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale*, <<http://apicesv3.noto.unimi.it>>, acesso em: 7 jun. 2013.

¹⁷⁷ Uma insubstituível escola de treinamento para a crítica de costumes e contribuíram para a formação de uma comicidade "à italiana" que, apesar de alguns lampejos surreais, trazia inspiração dos fatos do dia a dia, das notícias dos jornais, da pura e simples observação da vida.

¹⁷⁸ "Qualquer coisa distante da realidade não era aceita, quando eu levava charges que não falavam da realidade italiana, ainda que fossem divertidas, ouvia dizer: não, na verdade isso é comicidade inglesa, onde na Itália aconteceria algo assim? E eram descartadas".

A tradição e popularidade dos periódicos satíricos humorísticos já existia na Itália, tendo sido muito popular no início do século XX. Contudo, com a censura fascista muitos deles foram fechados, e outros, para prosseguir suas atividades tiveram de se mudar para outros países. Aqueles que conseguiram se manter em funcionamento na península não questionavam abertamente o fascismo em suas páginas, muito menos se declaravam de oposição. Tratavam a política interna de modo bastante ameno ou até mesmo de forma evasiva, haja vista que o regime fascista havia constatado a efetividade de algumas críticas políticas que foram tecidas pelos periódicos e consequentemente havia iniciado uma perseguição à redação das revistas¹⁷⁹.

Como a censura fascista era impetuosa e sobre o regime não se ousava fazer sátira política, surgiu entre os colaboradores das revistas humorísticas um outro modo de se criticar: por meios da veia humorística surreal. Ou seja, uma forma peculiar de humorismo, mas capaz de criticar a sociedade italiana através do filtro da fantasia. O periódico *Bertoldo* possuía essa característica determinante e em grande parte isso se devia ao escritor Guareschi.

No início do pós-guerra os periódicos são extremamente populares no cotidiano dos italianos, no entanto, nos anos de 1950 e mais especificamente nos anos 1960, a tradição de periódicos satíricos já não era a mesma de outrora, ia perdendo sua vitalidade e popularidade e os redatores viram comprometida a própria competência criativa. Muitos encerraram definitivamente as atividades nesse período; após algum tempo, houve uma tentativa de retomada de alguns títulos (como no caso do *Marc'Aurelio*, em 1973), ou ainda, de compilação de alguns números de determinados periódicos, ambas as iniciativas não obtiveram muito sucesso. Mas vale lembrar que a popularidade que atingiram durante o auge fez com que alguns títulos das colunas dos jornais se tornassem frases feitas e comesçassem a fazer parte da linguagem falada dos italianos.

Sem dúvida, a influência do jornalismo satírico humorístico foi enorme. Por esse motivo é importante ressaltar essa ligação existente entre o gênero *commedia all'italiana* e os periódicos, uma vez que o vínculo era demasiado íntimo, de modo que inúmeros colaboradores das revistas humorísticas passaram a fazer parte do quadro de integrantes do gênero. Dessa vertente resultou uma geração de talentos que deram seu indispensável contributo tanto como argumentistas, roteiristas e até como diretores, como no caso de Steno ou Ettore Scola. O autor Adolfo Chiesa (apud BERNARDINI & GILI, 1986: 165) salienta as

¹⁷⁹ O *Becco Giallo*, fundado em 1924, era declaradamente um dos periódicos de posicionamento mais antifascista à época. Não à toa, teve poucos anos de atividade, fechando a redação na Itália em 1926, tendo de se mudar para a França para dar continuidade ao ofício.

origens dessa geração: "*presque trente ans de cinéma italien de l'après-guerre, de Fellini à De Sica, de Monicelli à Sordi et Manfredi, de Chiari à Gassman et de Risi à Ettore Scola, tirent leurs origine de cette période du Marc'Aurelio*"¹⁸⁰.

Através dos semanários já se distinguia uma abordagem que tinha por intuito satirizar as manias, defeitos, vícios, clichês, estereótipos e lugares-comuns da cultura italiana. No que se refere aos trabalhos de Ettore Scola para o periódico *Marc'Aurelio*, nele já podemos vislumbrar uma afinidade e similitude com a abordagem que será feita também na *commedia all'italiana*. Esse tratamento dispensado por Scola ao periódico trazia retratos dos vencidos, dos outros, daqueles que transgrediam as normas e eram eliminados, afastados da sociedade enquanto "anormais"; esse tema atravessaria sistematicamente os numerosos filmes para os quais Scola produziu os roteiros e também toda sua filmografia (DE SANTI & VITTORI, 1987: 19). Para aquele grupo de colaboradores foi natural o caminho percorrido a partir dos periódicos satíricos em direção ao cinema. Evidenciaremos mais adiante o papel dos roteiristas¹⁸¹, os quais foram cruciais ao darem suporte e sustentação ao gênero.

Desse modo, vimos que foram diversos os fenômenos que influenciaram fortemente as figuras que se tornariam essenciais para que a *commedia all'italiana* surgisse. Contudo, como comenta o crítico Giacobelli (1995: 17), o gênero só surgirá quando da extinção dessas influências¹⁸²:

prova dell'influenza determinante dei fenomeni (teatro di varietà, giornali umoristici, canzoni) sulla commedia all'italiana è il fatto che questa fiorisce e raggiunge il suo apogeo quando quelli, dopo una lunga agonia, si spengono. [...] Infatti nel dopoguerra declinano, fino a eclissarsi definitivamente negli anni sessanta sotto la pressione delle nuove mode culturali importate dall'America. Il teatro di varietà, con il passaggio al cinema dei suoi attori e autori migliori, scompare; le riviste umoristiche, dal canto loro, chiudono i battenti, oppure si politicizzano assumendo posizioni reazionarie (è il caso del "Candido", fondato da Mosca e Guareschi con intenti letterari e diventato a poco a poco un giornalaccio neofascista, sciatto e volgare nello spirito e nella forma). [...] La commedia all'italiana si colloca negli spazi lasciati vuoti dalla scomparsa di questi fenomeni: intende anzi unificarli rivolgendosi a un unico pubblico medio e trasformando certi assunti reazionari in assunti progressisti.¹⁸³

¹⁸⁰ Quase trinta anos de cinema italiano do pós-guerra - de Fellini a De Sica, de Monicelli a Sordi e Manfredi, de Chiari a Gassman, e de Risi a Ettore Scola - derivam sua origem deste periódico *Marc'Aurelio*.

¹⁸¹ A relevância dos roteiristas para a *commedia all'italiana* foi abordada no capítulo 4 (4.5 - Um cinema de roteiristas).

¹⁸² O autor inclui também como influência sobre a *commedia all'italiana* canções humorísticas compostas muitas vezes pelos próprios redatores das revistas satíricas e frequentemente apresentadas nos palcos do teatro de variedades.

¹⁸³ Prova da influência determinante dos fenômenos (teatro de variedades, periódicos satíricos, canções) na *commedia all'italiana* é o fato de que esta surge e atinge seu apogeu quando aqueles fenômenos, após uma longa agonia, se extinguem. [...] De fato, no pós-guerra eles declinam, até desaparecerem definitivamente nos anos sessenta, sob a pressão das novas modas culturais importadas da América. O teatro de variedades, com a transição de seus melhores atores e autores para o cinema, desaparece; os periódicos satíricos fecham as portas,

4.2 - Alguns percursos

No que concerne exclusivamente ao campo cinematográfico, ao lado das mencionadas séries *Pane, amore e Poveri ma belli* (que, como dissemos, eram representantes do neorrealismo rosa) algumas experiências no início dos anos de 1950 contribuíram para a trajetória de criação da *commedia*. Em 1951 o filme *Guardie e ladri* (*Guardas e ladrões*, de Steno e Mario Monicelli) trouxe como ponto alto a relação entre o guarda (Aldo Fabrizi) e o ladrão (Totò) que, a despeito de exercerem “funções” opostas no regramento social, compartilhavam dos mesmos problemas por serem indivíduos sem relevo social, obrigados a sustentar a família, a sobreviver com poucos recursos, tentando reconstruir o país do pós-guerra etc.; ao se darem conta da semelhança de suas condições, acabam estabelecendo uma bonita amizade entre suas famílias. O filme pode ser visto como uma espécie de obra neorrealista em formato de *commedia all'italiana*, situando-se em uma intersecção entre esses dois modelos cinematográficos.

Ainda nesse período houve algumas experiências fellinianas - embora Federico Fellini não tenha sido um expoente da *commedia all'italiana* - que de algum modo influenciaram a composição do gênero: *Lo sceicco bianco* (1952, *Abismo de um Sonho*), filme com Alberto Sordi, o ator que se tornará o representante principal da *commedia all'italiana*. Esse primeiro filme de Fellini sozinho frente à direção, teceu uma crítica ao mundo do entretenimento; nele, Alberto Sordi interpreta um ator de fotonovelas, o protagonista Fernando Rivoli. O tratamento dado à obra é bastante cômico, retratando um casal que vai a Roma passar sua lua de mel, mas a esposa, fascinada pelo personagem de sua fotonovela preferida, foge na esperança de encontrar o ator que o interpreta. A segunda experiência é *I vitelloni* (1953, *Os boas-vidas*), também com Sordi, no qual Fellini retrata um grupo de jovens *vitelloni*, ou seja, aqueles *nullafacenti*, ociosos que passavam seus dias nas ruas, nos bares, sem trabalhar, na companhia de mulheres etc.; nesse filme já se pressente o tema da solidão do indivíduo e do vazio interior, questões que serão bastante caras à *commedia all'italiana*.

Os autores Gianni Volpi e Goffredo Fofi (2009: 13) também apontam o filme *I vitelloni* (1953, *Os boas-vidas*) como "*una delle matrici della commedia all'italiana di cui*

ou então, se politizam assumindo posições reacionárias (é o caso de "Candido", fundado por Mosca e Guareschi, com intenções literárias foi se transformando gradualmente em um jornaleco neofascista, descauteloso e vulgar, tanto no espírito quanto na forma). [...] A *commedia all'italiana* se coloca nos espaços deixados vazios pelo desaparecimento desses fenômenos: aliás, pretendendo unificá-los, dirigindo-se a um público médio e transformando certas teses reacionárias em teses progressistas.

impone uno dei caratteri fondanti e l'attore-simbolo, l'italiano Alberto Sordi"¹⁸⁴. Contudo, a questão que buscamos salientar não é apenas a presença do ator que se transformará na personificação da *commedia all'italiana*¹⁸⁵, mas sim a temática abordada nesses filmes que citamos e principalmente o tratamento dado a elas.

Outro filme-prenúncio é *Un americano a Roma* (1954, *Um americano em Roma*) de Steno, cuja trama mostra Alberto Sordi no papel do protagonista Nando Mericoni, um jovem fascinado pela cultura estadunidense, que ameaça o suicídio caso não lhe seja dada a oportunidade de viajar para os EUA. Em chave cômica, Steno critica explicitamente o “sonho americano”, a terra onde existiriam infinitas oportunidades, a liberdade e a tão desejada felicidade.

Ainda nesse percurso que leva à *commedia all'italiana* poderíamos incluir a série de filmes cômicos que se abriu com o filme *Don Camillo* (1952), na direção de Julien Duvivier, livre adaptação dos contos do escritor Giovanni Guareschi. Esse filme, como ressaltamos no capítulo 3 (3.1), foi importante para expor nas telas de cinema o embate de ideologias (esquerda x direita) que naquele momento era muito forte. A primeira obra obteve sucesso considerável, de modo que obteve uma continuação com mais quatro títulos, sempre retratando essa mesma temática central.

O breve panorama cinematográfico da década de 1950 que acabamos de traçar foi indispensável para que se lançassem as bases da *commedia all'italiana*, gênero que se iniciou com o lançamento em 1958 de *I soliti ignoti* (*Os eternos desconhecidos*), na direção de Mario Monicelli.

¹⁸⁴ Uma das matrizes da *commedia all'italiana* das quais impõe uma das personalidades fundadoras e o ator símbolo, o italiano Alberto Sordi.

¹⁸⁵ De início o romano Alberto Sordi trabalhou como ator de teatro e como dublador, mas foi principalmente com trabalhos de Federico Fellini que Sordi ganhou visibilidade e pôde se tornar notório do público de cinema. Posteriormente, acabou sendo famoso em sua carreira pela representação do italiano médio, ou seja, aquele sujeito comum, de religião católica, um tanto preguiçoso, por vezes mentiroso e sempre espertalhão. Em geral, a comicidade de seus personagens advinha não do fato de eles serem desajeitados, terem algum defeito ou abusarem de caretas e trejeitos para fazer rir, mas sim por serem comuns e ainda assim conseguirem causar o riso com seus comportamentos. Talvez esse tenha sido um dos motivos pelos quais o público italiano tenha sentido enorme identificação com o ator, e conseqüentemente, o tenha acolhido de maneira tão categórica. Muitos já não se referiam a ele como Alberto Sordi, mas pelo apelido pelo qual ficou conhecido, "Albertone", uma vez que o público já adquirira uma certa intimidade. O ator criou e apresentou - com grande êxito - um programa televisivo semanal intitulado *Storia di un italiano*, exibido aos domingos pela RAI (*Radiotelevisione Italiana*) de 1979 a 1986, no qual o ator comentava trechos dos filmes de sua carreira.

4.3 - Algumas particularidades

Quando falamos em “comédia italiana” podemos estar nos referindo a qualquer comédia produzida na Itália desde o surgimento do cinema até os dias de hoje. Contudo, quando nos referimos à *commedia all'italiana*, estamos falando de um gênero específico e delimitado, com características determinantes e próprias. A *commedia all'italiana* teve uma duração de aproximadamente dois decênios: surgiu no final da década de 1950, tendo seu auge na década de 1960 e seu ocaso no fim dos anos de 1970. Foi o gênero mais popular e de maior sucesso comercial do cinema italiano, mas sempre foi visto com certa reserva por ser considerado um subproduto. O gênero fez sucesso e ficou conhecido com a nomenclatura “*all'italiana*”; no entanto, esse rótulo foi criado *a posteriori* e foi utilizado em tom pejorativo pelos críticos da época que o consideravam um gênero menor dentro da cinematografia (GIACOVELLI, 1995: 12). Os integrantes do gênero discordaram dessa designação “*all'italiana*” dada pelos críticos, por considerá-la desnecessária, e mais, por acreditar que tal denominação negava a especificidade de tudo o que a cinematografia italiana produzira anteriormente. O cineasta Dino Risi foi um dos que criticaram esse rótulo:

perché questo giudizio limitativo, riduttivo? Le commedie prodotte in America si chiamano commedie americane, quelle che facciamo in Italia su delle situazioni e dei problemi nazionali, chiamiamole commedie italiane e basta. I critici amano le etichette, le formule che spesso si rivelano odiose, nocive e il più delle volte improprie (apud LANZONI, 2008: 16).¹⁸⁶

Apesar de o rótulo ter sido aplicado com fins depreciativos, a comicidade produzida na Itália parecia diferir daquela produzida em outros países. Isso porque a vertente cômica italiana esteve vinculada a um aspecto ridículo, caricato e grotesco que se prestou ao riso e à zombaria de sua própria sociedade, evidenciando uma tendência e disposição satírica em dar comicidade às misérias e agruras da vida. Sempre esteve presente o componente humorístico, que transformava a maneira de se encarar os infortúnios. Essa peculiaridade do tratamento cômico italiano foi notada pelo roteirista Vittorio Metz (apud NAPOLITANO, 1986: 23):

noi umoristi siamo fuori dal binario della comicità francese e da quello del cosiddetto *humor* inglese e avanziamo da anni su di un terreno del tutto diverso. Il nostro è un tipo di umorismo acceso, sconcertante, fulminante, un umorismo violento che possiede la rarissima qualità di arrivare facilmente sia all'intellettuale

¹⁸⁶ "Por que este julgamento limitativo, redutivo? As comédias produzidas na América se chamam comédias americanas, aquelas que fazemos na Itália sobre situações e problemas nacionais, as chamamos comédias italianas, ponto. Os críticos adoram rótulos, fórmulas que frequentemente se mostram odiosas, prejudiciais e no mais das vezes inadequadas".

che al popolo.¹⁸⁷

A *commedia all'italiana* foi um gênero que deu esse tratamento humorístico diferenciado a suas obras, para abordar temáticas de cunho dramático. Para melhor definirmos a essência da *commedia* recorreremos às palavras da figura de maior destaque no gênero, o diretor Mario Monicelli:

ebbene la commedia all'italiana è proprio questo: tratta argomenti che sono drammatici, qualche volta tragici, con umorismo, con satira. Usa la satira e il grottesco, ma gli argomenti sono sempre drammatici: è la maniera di trattarli che provoca questa "comicità" che sappiamo fare solo in Italia (apud BASSO, 2011).¹⁸⁸

Outra particularidade determinante do gênero foi a verossimilhança existente na narrativa fílmica, desprovida de elementos fantasiosos ou surrealistas, cujas ações respeitaram sempre as leis da física e da lógica. A representação da vida da grande maioria dos personagens foi realista, preservando suas dificuldades, preconceitos, ilusões perdidas, solidão etc.; a *commedia all'italiana* foi, em essência, um gênero do provável e do possível, na medida em que mesmo não fantasiando a narrativa, ela pôde fazer rir. Contudo, o riso não se dava de modo gratuito, pois a comicidade embutia certa crítica e um convite a uma reflexão. No final da projeção restava ao espectador um riso amargo e uma certa sensação de incômodo. Ainda como característica marcante do gênero, podemos mencionar a ausência de narrativas romantizadas e, na grande maioria das obras, a ausência de final feliz, o *happy end* tão característico das produções oriundas de *Hollywood*.

Um dos fatores que deu caráter de cotidianidade aos elementos tratados nas narrativas foi a relação entre os filmes e as crônicas da época. Havia uma continuidade estabelecida entre a experiência que se tinha no cinema e aquela da vida cotidiana, e em muitos casos o próprio roteiro surgia por influência das crônicas diárias:

certo è che le commedie all'italiana ripercorrono abbastanza fedelmente la cronaca di quegli anni. [...] È abbastanza frequente trovare visualizzato questo rapporto tra cinema e cronaca nei film, disseminati come sono di pagine di riviste e quotidiani del tempo. [...] Questi fili che legano il personaggio al suo intorno non si fermano al film, ma si irradiano al di fuori, raggiungendo la quotidianità degli spettatori, incorporando nella materia narrativa la cronaca del tempo, appoggiando (neorealisticamente) il fare e l'essere del cinema a un dato di realtà. [...] Riferimenti

¹⁸⁷ Nós humoristas estamos fora do binário da comicidade francesa e daquela chamada *humor* inglês, e há anos avançamos em direção a um campo completamente diferente. O nosso é um tipo de humorismo acalorado, desconcertante, fulminante, um humorismo violento que tem a raríssima qualidade de facilmente chegar tanto ao intelectual e ao povo.

¹⁸⁸ "Pois bem, a *commedia all'italiana* é justamente isso: trata temas que são dramáticos, por vezes trágico, com humor, com sátira. Usa a sátira e o grotesco, mas os temas são sempre dramáticos: é a maneira de tratá-los que provoca essa "comicidade" que sabemos fazer apenas na Itália".

tanto precisi alla cronaca potenziano lo spazio di proiezione dello spettatore, che ritrova nel chiuso della finzione dei punti di fuga verso la propria realtà (COMAND, 2010: 10-12).¹⁸⁹

Além do caráter de cotidianidade, outro elemento peculiar da *comedia all'italiana* é que seus autores não tendiam a buscar uma conciliação dos conflitos dos personagens no final das narrativas. Favoráveis a deixar que o espectador se posicionasse em relação a conteúdos morais, os autores buscavam deixar em aberto tais questões, de modo bastante diverso daquele praticado nas comédias do neorrealismo rosa. Em obra de Caprara¹⁹⁰ (1993 apud LANZONI, 2008: 32) Dino Risi precisou

sono loro, gli spettatori che devono trarre le conseguenze. La morale è solo un comportamento. Non la si può identificare a priori con alcun imperativo: né categorico né ipotetico.¹⁹¹

Outra característica própria da *commedia* foi o aparecimento de um “subgênero” que se convencionou chamar de “filão”, o dos filmes constituídos de episódios curtos. Algumas histórias eram bastante curtas e tinham a estrutura da trama pouco concisa, já outras apresentavam construções mais elaboradas da narrativa, com estruturas mais complexas, esses sim deveriam ser chamados de episódios. Reuniam-se para a mesma produção grandes diretores, roteiristas e atores. O *boom* dos filmes em episódios (que poderiam ter duração variada, por vezes menos de um minuto, ou até mais de meia hora), para além das razões econômicas de corte nos custos de produção, se justifica pelo fato de o público estimar esse tipo de produção, como indica Ernesto Laura (1980: 44):

the episode film is not very popular today on the international scene. In Italy, instead, it has occupied a rather important place over the last thirty years, especially in the field of comedy.¹⁹²

Os filmes em episódio tinham sua faceta comercial, pois utilizavam diversos elementos para atrair o público, mas isso não impedia aos diretores de expressarem seu estilo

¹⁸⁹ Certo é que as *commedie all'italiana* percorrem bastante fielmente a crônica daqueles anos. [...] É bem comum encontrarmos visível esta relação entre cinema e crônica nos filmes, repletos como estão, de páginas de revistas e jornais da época. [...] Esses fios que ligam o personagem ao seu entorno não terminam no filme, mas se irradiam para fora, alcançando o cotidiano dos espectadores, incorporando no assunto da narrativa a crônica do tempo, apoiando (neorrealisticamente) o fazer e o ser do cinema a um fato da realidade. [...] Referências precisas à notícia potencializam o espaço de projeção do espectador, que encontra no privado da ficção pontos de fuga para a própria realidade.

¹⁹⁰ CAPRARA, Valerio. *Mordi e fuggi: la commedia secondo Dino Risi*. Venezia: Marsilio, 1993.

¹⁹¹ “São eles, os espectadores, que devem tirar as conclusões. A moral é apenas um modo de proceder, um comportamento. Não se pode identificá-la a priori com algum imperativo: nem categórico nem hipotético”.

¹⁹² O filme em episódios não é muito popular hoje no cenário internacional. Na Itália, ao contrário, tem ocupado um lugar bastante importante nos últimos 30 anos, especialmente no campo da comédia.

ou crítica. Além da vantagem econômica de produção, havia a estratégia de se utilizar diversos argumentos não desenvolvidos a ponto de se tornarem roteiros isolados. A vantagem também era reunir diretores com estilos diferentes e atores com suas diversas facetas¹⁹³, diversificando-se assim as temáticas para atrair públicos diferentes com a mesma produção.

Aliás, foi com o auxílio desse subgênero que se consolidou a chamada “galeria de retratos” do italiano médio, na qual os diretores puderam evidenciar através da narrativa vícios e virtudes dos *mostri*. *I mostri* (1963, *Os monstros*) foi o título dado ao filme de Risi interpretado por Vittorio Gassman¹⁹⁴ e Ugo Tognazzi¹⁹⁵, composto de 20 episódios (curtos ou longos, independentes entre si) que retrataram tipos e situações típicas dos italianos do *boom* dos anos 1960. O filme deu origem à expressão “*mostri*” para designar essas figuras peculiares retratadas no filme.

A crítica cinematográfica da época viu as comédias como produções destinadas às classes populares. Ettore Scola (apud GILI, 1983: 155-156) foi um dos diretores que sempre enalteceu os filmes populares, em uma entrevista declarou:

je crois de manière absolue au film populaire. [...] Je cherche donc à faire de mes films un spectacle qui puisse toucher le public le plus vaste possible. Par ailleurs, je suis convaincu que l'humour est un des ingrédients de base du spectacle. L'humour a une composante indiscutable qui est de n'être jamais réactionnaire. L'humour est toujours contre quelque chose, il n'est jamais aimé par le pouvoir, par aucun type de

¹⁹³ Entre os atores que se distinguiram no cenário da *commedia all'italiana* e criaram uma identificação com o público devemos citar, principalmente, Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi e Nino Manfredi, os quais contribuíram com suas facetas para que a *commedia* se consolidasse. Contudo, o gênero contou com contribuições de extrema importância de outros atores, como foi o caso de Marcello Mastroianni, Jean-Louis Trintignant, Gastone Moschin, Stefano Satta Flores, Renato Salvatori, Giancarlo Giannini e Philippe Noiret. Contudo, esses atores não foram considerados “máscaras” da *commedia all'italiana*, como foi o caso dos nomes supracitados.

¹⁹⁴ Em 1963, ao atuar em *I mostri* Vittorio Gassman já era um reconhecido ator cômico, mas havia iniciado sua carreira desempenhando sempre papéis dramáticos. Foi o diretor Monicelli que o escolheu, modo perspicaz, para atuar na comédia *I soliti ignoti* (1958, *Os eternos desconhecidos*), o diretor também o chamará no ano seguinte para protagonizar *La grande guerra* (1959, *A grande guerra*) ao lado de Sordi. Ainda em 1959 fez um trabalho televisivo em um programa cujo enorme sucesso acabou lhe atribuindo o apelativo que, além de dar nome ao programa, o acompanhou a vida toda: *Il mattatore* (*mattatore* no jargão teatral, consoante o dicionário Garzanti, é aquele ator que busca centralizar em si mesmo todo o interesse dos espectadores). No mesmo ano Risi dirigiu um filme, também intitulado *Il mattatore* (*Sua excelência o trapaceiro*) nos moldes desse programa televisivo. Antes de atuar em *I mostri*, ainda interpretou o papel do oportunista e mesquinho Bruno Cortona, em *Il sorpasso* (1962, *Aquele que sabia viver*), obra-prima de Risi. Todas essas obras acabaram por consagrá-lo definitivamente como ator cômico.

¹⁹⁵ Quando da atuação em *I mostri*, Ugo Tognazzi já havia participado de obras de diretores como Mario Mattoli, Steno e Camillo Mastrocinque, além de ter também trabalhado para a televisão já no fim dos anos 1950, fazendo uma série de *sketches* com o famoso apresentador Raimondo Vianello. Contudo, os anos decisivos de sua carreira foram os do início da década de 1960, quando passou a dedicar-se como ator à *commedia all'italiana* nas obras *Il federale* (1961, *O Fascista*) de Luciano Salce, *La marcia su Roma* (1962, *A marcha sobre Roma*) e *I mostri* (1963, *Os monstros*), ambas de Risi, *La vita agra* (1964, *A vida amarga*) de Carlo Lizzani, *Il magnifico cornuto* (1964, *O magnífico traído*) e *Io la conoscevo bene* (1965, *Eu a conhecia bem*), ambas de Pietrangeli. Em 1975, em *Amici Miei* (*Meus caros amigos*) interpretou o falido conde Mascetti, cujo personagem terá presença também nas *zingarate* dos dois próximos episódios (em 1982 e 1985).

pouvoir: il n'y a pas d'humour de gouvernement. L'humour a sa force de contestation propre. En ce sens, il est progressiste.¹⁹⁶

Giacovelli (1995: 12) afirma que parte da crítica italiana à época desconsiderava as obras cômicas que, no entanto, obtinham sucesso junto ao público popular. Considerada sem refinamento intelectual e crítico - sendo o riso atribuído a práticas artísticas baixas, portanto, inferiores -, a *commedia all'italiana* foi sendo desvalorizada, quando não ignorada totalmente por essa crítica; ao longo do tempo, porém, o gênero provou que os críticos estavam enganados:

once denigrated as merely a commercial genre unworthy of serious critical study, the *commedia all'italiana* nevertheless provided the film industry with works of undeniable artistic quality that also generated a large percentage of its profits (BONDANELLA, 2001:157).¹⁹⁷

Felizmente, nas últimas décadas a *commedia all'italiana* tem sido objeto de reavaliação, tanto por parte da crítica italiana (sendo tratada como um gênero próprio por parte da crítica cinematográfica), como por parte acadêmica, sendo tema de diversas pesquisas e de livros de lançamentos recentes.

¹⁹⁶ "Eu acredito de modo absoluto no filme popular. [...] Eu procuro, portanto, fazer de meus filmes um espetáculo que possa tocar o público, o mais amplo possível. Além disso, estou convencido que o humor é um dos ingredientes básicos do espetáculo. O humor tem um componente indiscutível que é o de nunca ser reacionário. O humor é sempre contra alguma coisa, ele nunca é amado pelo poder, por nenhum tipo de poder: não há humor de governo. O humor tem sua força de contestação própria. Neste sentido, ele é progressista".

¹⁹⁷ Uma vez depreciada como um gênero meramente comercial, indigno de sério estudo crítico, a *commedia all'italiana*, no entanto, dotou a indústria de filmes com trabalhos de inegável qualidade artística, que também gerou uma grande porcentagem de seus lucros.

4.4 - Fases e filmografia, as diferentes comédias

Como comentamos, a *commedia all'italiana* teve um ciclo de duração de mais de duas décadas: marca-se seu início em 1958, com *I soliti ignoti* (*Os eternos desconhecidos*) de Mario Monicelli, e seu fim com *La Terrazza* (1980, *O terraço*) de Ettore Scola. Decerto há trabalhos anteriores e posteriores a essas datas que *a priori* poderiam ser consideradas integrantes do gênero. No entanto, trata-se de obras que pertencem ou a uma fase na qual ainda não havia se consolidado o que posteriormente foi delimitando uma identidade própria do gênero, ou a um período posterior àquele das inconfundíveis grandes produções.

Por meio da cinematografia italiana podemos vislumbrar também a história da Itália ao longo de todo o século XX. Por toda sua existência (1958 a 1980), o gênero passou por diversas mudanças, haja vista o panorama histórico e social vivido na Itália nesse ínterim: após um vultoso crescimento, decorrido do milagre econômico, o país passou por um retrocesso, desembocando em uma década extremamente tensa, o decênio de 1970, marcado por incertezas políticas e ações violentas, período que ficou historicamente conhecido como *anni di piombo*, literalmente "anos de chumbo". Especificamente, o gênero pesquisado teve como pano de fundo histórico esses três acontecimentos: o *boom* econômico, a recessão e os anos de chumbo.

A maioria dos críticos consultados nessa pesquisa não se preocupou em delimitar especificamente as fases do gênero¹⁹⁸ e suas respectivas durações, apesar de indicarem suas transformações e matizes. Optamos por considerar o arranjo sistemático de fases proposta por Giacobelli (1995) devido à maior precisão taxonômica. Nela, o autor subdivide a *commedia all'italiana* em 3 estágios, cada qual com sua tônica, a saber: *La commedia del boom* (1958 - 1964), *Dopo il boom* (1964 - 1971) e *La commedia degli anni Settanta* (1971 - 1980)¹⁹⁹, ou seja, *A comédia do boom* (1958 - 1964), *Pós-boom* (1964 - 1971) e *A comédia dos anos Setenta* (1971 - 1980).

¹⁹⁸ Afora a classificação de Giacobelli, pela qual optamos nessa pesquisa por ser mais pormenorizada, os outros autores propõem para a *commedia all'italiana* uma delimitação de eixo cronológico, a qual acreditamos ser demasiado ampla e generalizante, a saber: Jean Gili estabelece uma separação cronológica em "*Les années soixante: la plénitude d'un genre*" e "*Les années soixante-dix: les contradictions de la comédie*"; Rémi Lanzoni segue o mesmo princípio cronológico: "*The years of euphoria: Italian Comedy in the 1960s*" e "*The final act of the Commedia all'italiana: Italian Comedy in the 1970s*"; Mariapia Comand adota de modo bastante simplificado a divisão de Giacobelli, ao passo que Masolino D'Amico e Aprà/Pistagnesi não entram no mérito da divisão entre fases/estágios.

¹⁹⁹ O autor propõe ainda o título "*C'eravamo tanto criticati*" ("Nós que nos criticávamos tanto" - parodiando o título do filme de Scola feito em 1974) como complemento ao título da terceira e última fase.

1ª Fase

Gli anni del boom (1958 - 64)

A fase inicial do gênero - e de excelência - se deu durante o breve milagre econômico (*il boom*), durante a qual se pôde narrar seus esplendores e também suas desventuras. O sentimentalismo otimista do período neorrealista rosa cedeu lugar a um tratamento mais crítico, salientando um ambiente mais desumano e uma indiferença para com os valores sociais²⁰⁰. Foi a fase da *commedia all'italiana* por excelência. Nessa atmosfera econômica se deu um notável aumento da renda nacional e um estrondoso crescimento do consumo, o que trouxe em contrapartida um aumento das contradições do país. As obras buscaram descrever e criticar as mudanças de hábitos e de comportamentos ocorridos durante o *boom* econômico, marcado pela transição de uma Itália agrária e campesina para uma sociedade urbana, eufórica e consumista. O automóvel - em especial o *FIAT 600* -, a *lambretta*, a televisão, a praia, ou seja, os diversos elementos dessa euforia consumista, desse frenesi de enriquecimento rápido e fácil são recorrentes na maior parte dos filmes dessa fase. Como já salientamos no capítulo 3 (3.1), a produção industrial italiana do período foi prioritariamente de bens de consumo privado, tal produção foi favorecida em detrimento dos bens públicos e das necessidades sociais da coletividade, como transporte, escolas, moradia, hospitais etc. Além disso, os resultados do *boom* econômico foram mais perceptíveis no norte do país; de fato, nas obras que retrataram o sul italiano persistiu uma problemática mais provinciana, principalmente com temas como honra, ciúmes, família e adultérios, ou nas palavras de Giacobelli (1995: 56): “*questi film descrivono non il nuovo, ma il vecchio. Di fronte all'individuo non sta la società dei consumi, ma una civiltà ancestrale*”.²⁰¹

Dentre as obras que se destacaram nessa primeira fase²⁰², grande parte se deve à direção daquele que é considerado um dos fundadores da *commedia all'italiana*, o milanês Dino Risi, cuja produção foi exitosa naqueles anos: *Il vedovo* (1959, *O viúvo*), *Il mattatore* (1960, *Sua excelência, o trapaceiro*), *Una vita difficile* (1961, *Uma vida difícil*), *Il sorpasso*

²⁰⁰ Sem dúvida, os temas abordados pela *commedia all'italiana* também eram temas caros a outros diretores italianos e foram abordados em filmes como *La dolce vita* (1960, *A doce vida*) de Federico Fellini, ou ainda, em *Rocco e suoi fratelli* (1960, *Rocco e Seus Irmãos*) de Luchino Visconti, duas obras emblemáticas da passagem dos anos 1950 para os 1960, principalmente pelas questões tratadas. Efetivamente, se trata de filmes pertencem a um outro tipo de filmografia.

²⁰¹ “Estes filmes descrevem não o novo, mas o velho. Frente ao indivíduo não está a sociedade do consumo, mas uma civilização ancestral”.

²⁰² Além, claro, das obras do principal expoente do gênero, Mario Monicelli, que naqueles anos produziu: *I soliti ignoti* (1958, *Os eternos desconhecidos*), *La grande guerra* (1959, *A grande guerra*), *Risate di gioia* (1960, *Ladrão apaixonado*), segmento *Renzo e Luciana* do filme *Boccaccio '70* (1962, segmento *Renzo e Luciana* de *Boccaccio 70*) e *I compagni* (1963, *Os companheiros*).

(1962, *Aquela que sabia viver*), *La marcia su Roma* (1962, *A marcha sobre Roma*), *I mostri* (1963, *Os monstros*), *Il giovedì* (1963, *Quinta-feira*), entre outros²⁰³. Algumas vertentes tiveram evidência nesse primeiro momento: a galeria de retratos sociológicos do italiano médio contemporâneo, sintetizado em figuras apresentadas em obras como *I mostri*; obras de cunho histórico, como a releitura anti-heróica da participação italiana na Primeira Guerra Mundial em *La Grande Guerra* (1959, *A grande guerra*) de Monicelli, obra ousada que desafiou os tabus vigentes à época por retratar de modo cômico um tema delicado, contrariando discursos patrióticos feitos até então²⁰⁴; ou ainda, *La marcia su Roma* (1962, *A marcha sobre Roma*), filme de Risi que alude à chegada dos fascistas ao poder. Outras tendências dessa primeira fase foram: a comédia meridional (predominantemente siciliana, retratou temas provincianos, teve seu maior expoente no diretor Pietro Germi²⁰⁵) e a comédia feminina (cujo cineasta maior foi Antonio Pietrangeli²⁰⁶, tratando temáticas como a liberdade sexual em conflito com as antiquadas regras sociais, as tradições familiares etc.).

Além de ter sido o período mais profícuo da *commedia all'italiana*, foi também a fase das críticas mais impetuosas, nas quais diretores e roteiristas se mostraram mais ousados e sarcásticos. O sucesso das comédias demonstrou que a composição desses afrescos sociais e das metáforas do *boom* foram bem aceitas pelo público, o que pode ser comprovado pelo êxito de bilheteria²⁰⁷ à época.

²⁰³ Percebe-se que muitos filmes são, em certo sentido, de caráter monográfico. Desde o título, no qual o artigo determinativo precede o substantivo, a situação é quase sempre o sujeito contra a sociedade, o que explica a colocação do artigo no singular; a condição da personagem não é estritamente pessoal, mas sim uma circunstância para tratar de uma questão mais geral da sociedade.

²⁰⁴ Ver principalmente: AUGUSTO, Celina V. L. "A questão histórica no gênero cinematográfico *commedia all'italiana*: a Primeira Guerra Mundial na ficção". Serafino, São Paulo, v. 4, 2011, p. 152 - 165.

²⁰⁵ O genovês Pietro Germi estudou interpretação no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, mas posteriormente cursou no mesmo instituto as aulas de direção ministrada por Alessandro Blasetti. Dirigiu alguns dramas antes de passar propriamente à *commedia all'italiana* com suas obras de cunho meridional, problematizando a questão das relações matrimoniais, do divórcio, da hipocrisia, da honra marital e/ou familiar etc.

²⁰⁶ Antonio Pietrangeli era médico de formação, mas exerceu desde logo a atividade de crítico de cinema em diversas revistas. Ficou conhecido e reconhecido como o diretor das *commedie al femminile*, pois foi quem melhor soube compor retratos femininos e levá-los de modo legítimo para as telas, fato esse que caracterizou suas obras e sua carreira. *La parmigiana* (1962), *La visita* (1963) e *Il magnifico cornuto* (1964, *O magnífico traído*) foram seus melhores trabalhos, mas a obra-prima é considerada *Io la conoscevo bene* (1965, *Eu a conhecia bem*) cuja protagonista é Adriana Astarelli - interpretada por Stefania Sandrelli - uma moça simples do interior que atraída pelo fascínio da sociedade do *boom*, sonhando em ser famosa, se desilude de forma tão profunda com as situações e com as pessoas que encontra na cidade, a ponto de acreditar que só lhe restava o suicídio. O diretor morreu afogado acidentalmente em 1968, aos 49 anos.

²⁰⁷ Comand (2010: 47) anota que "*nella stagione 1959-60 'La grande guerra' è il secondo film italiano più visto, dopo 'La dolce vita'; in quella successiva ben tre commedie all'italiana ('Tutti a casa', 'Crimen' e 'Il vigile') figurano nella classifica dei dieci film più gettonati dal pubblico; nella stagione 1960 - 61 'Divorzio all'italiana' è il film italiano più visto e anche 'Una vita difficile' si colloca in un'ottima posizione; negli anni successivi i dati segnalano la forte armonia tra i gusti degli italiani e il genere, 'Il sorpasso', 'Mafioso', 'I mostri' entrano nella top ten dei maggiori incassi. 'Na temporada 1959-60 'A grande guerra' é o segundo filme mais visto depois de 'A doce vida'; na temporada sucessiva três comédias à italiana ('Regresso ao lar', 'Crime em Monte Carlo' e*

Todavia, a euforia desses anos chega rapidamente ao fim. Há uma retração da economia (o período de recessão ficou conhecido na Itália como *la congiuntura economica*) a qual já apresentava sinais de crise em 1963; no ano seguinte as discussões e as preocupações econômicas por parte do governo se voltam à redução do consumo interno, além de outras medidas de austeridade.

Vertentes da 1ª fase:

- *commedia giallo - rosa*: as portas para esse veio haviam sido abertas pelo sucesso obtido pela obra *I soliti ignoti* (1958, *Os eternos desconhecidos*) de Mario Monicelli. Nessa fase, outros filmes seguiram essa linha, tais como *Crimen* (1960, *Crime em Monte Carlo*) de Mario Camerini e *Il commissario* (1962) de Luigi Comencini;

- *ritratti fra virgolette/galleria dei ritratti*: a galeria de retratos do italiano médio naquela sociedade sedutora e agressiva foi representada em especial pela média burguesia, um produto histórico e social daquele período, da qual se sublinhavam determinados comportamentos impróprios como a adulação de autoridades, a ojeriza a subordinados, o cinismo, o falso moralismo, as obsessões sexuais, o pseudo-intelectualismo etc. Retratando pequenos e grandes *mostri* muitos filmes eram de caráter monográfico, e neles os títulos eram geralmente um artigo determinativo e um substantivo, como por exemplo, *Il vedovo* (1959, *O viúvo*) de Risi e *Il commissario* (1962) de Comencini;

- *storico*: o veio histórico da *commedia* nessa primeira fase buscou tratar acontecimentos da história recente da Itália, em chave diversa daquela realizada até então; O caso mais emblemático é o filme *La grande guerra* (1959, *A grande guerra*) de Monicelli. Outras obras fizeram parte dessa vertente: *Tutti a casa* (1960, *Regresso ao lar*) de Comencini, *La marcia su Roma* (1962, *A marcha sobre Roma*) de Risi e *Anni ruggenti* (1962) de Luigi Zampa;

- *del boom*: constituiu a *commedia all'italiana* por excelência, retratando a sociedade do *boom* com seus excessos e perigos; trouxe às telas a “estúpida euforia” que tomou conta da península naqueles anos. Foram as obras que ditaram as regras do gênero, os máximos representantes são *Il sorpasso* (1962, *Aquele que sabia viver*), *Il giovedì* (1963, *Quinta-feira*),

'Vigilante Trapalhão') aparecem na classificação dos dez filmes mais vistos pelo público; na temporada 1960-61 'Divórcio à italiana' é o filme italiano mais visto e também 'Uma vida difícil' se coloca em uma ótima posição; nos anos seguintes os dados assinalam a forte harmonia entre os gostos italianos e o gênero, 'Aquele que sabe viver', 'O mafioso', 'Os monstros' entram no *top ten* das maiores bilheterias".

ambos de Risi e *Il boom* (1963) de Vittorio De Sica;

- *commedia meridionalistica*: essa vertente foi predominantemente siciliana, e retrata criticamente as tradições antiquadas do sul italiano. Os temas eram tensos e conflituosos (como o divórcio ou a honra familiar), mas o tratamento cômico aumentava as chances de se obter liberação por parte da censura se comparados a uma narrativa em chave dramática. O expoente foi Pietro Germi com suas obras-primas *Divorzio all'italiana*²⁰⁸ (1961, *Divórcio à italiana*) e *Sedotta e abbandonata* (1964, *Seduzida e abandonada*), contudo, vale lembrar ainda da figura de Alberto Lattuada com o filme *Mafioso* (1962, *O mafioso*);

- *commedia al femminile*: comédias nas quais as personagens femininas se destacaram, seja em relação a temas como o casamento, a liberdade sexual, ou ainda, o anticonformismo com relação às regras sociais impostas às mulheres. O grande nome desse veio foi Antonio Pietrangeli, que soube tratar com sensibilidade as temáticas ligadas ao universo feminino, com suas obras *La parmigiana* (1963) e *La visita* (1963). Vale recordarmos ainda *La cuccagna* (1962, *A mamata*) de Luciano Salce;

- *inclassificabile / al margine*: são comédias difíceis de se enquadrar em uma categoria²⁰⁹ e por vezes nem são classificadas como *commedia all'italiana*, entretanto, podem conter alguma relação com ela, por isso optamos por mencioná-las. Fazem parte desse veio “inclassificável” as obras dos diretores - que se caracterizam por seu estilo próprio - Lina Wertmüller (*Basilischi* - 1963,) e Marco Ferreri (*L'ape regina* - 1963, *O Leito Conjugal*): tais filmes são os que possuem maior relação com a *commedia all'italiana*.

2ª Fase

La congiuntura (1964 - 71)

A produção da *commedia* nessa fase procurou considerar os efeitos da conjuntura econômica, uma vez que em 1964 a economia italiana entrou, com efeito, em recessão; houve grande sonegação, especulação imobiliária, migração desenfreada para o norte, além da distribuição cada vez mais injusta das riquezas. Nesse momento observa-se mais nitidamente nos filmes a Itália e suas contradições, e o gênero mudou o foco para se debruçar sobre os problemas privados do indivíduo (a solidão, o vazio interior, as decepções, as dúvidas, a vã

²⁰⁸ A partir da obra de Germi é que se começou a chamar as comédias desse estilo de *commedia all'italiana*.

²⁰⁹ Muitas obras acabam por se compor como um híbrido (a exemplo de filmes neorrealistas), pois de certo modo há uma imbricação de gêneros, onde se mesclam em muitas obras tanto momentos de comédia como de dramas, tornando-se um pouco difícil determinar sua classificação.

revolta do indivíduo contra a sociedade etc.). As produções, desse modo, se ativeram a uma temática mais restrita, que antepuseram aos temas sociais, ainda que esses figurassem como pano de fundo da narrativa. Foi também a época áurea dos filmes em episódios, cuja produção se afigurava bem menos custosa; assim sendo, houve um aumento significativo dos filmes produzidos, o que não se refletiu necessariamente em termos qualitativos, devido à exaustiva repetição de certas fórmulas, conteúdos e lugares narrativos. Essa repetitividade, juntamente com a exasperação dos temas e das formas acabou por pasteurizar o gênero que, sem inovações estimulantes, foi declinando. Nesse panorama histórico, os autores cômicos se sentiram hesitantes, o que se refletiu em suas obras:

frastornata dinanzi a questo progresso dalle tinte ambigue, la commedia del dopo - boom rifiuta le grandi strutture narrative, che richiederebbero una base ideologica limpida, sicura, e si frantuma a pezzetti; oppure approfondisce le fughe nel tempo (commedie storiche) e nello spazio (commedie di viaggi). Senza contare i primi tentativi di evasione: nel giallo-rosa disimpegnato, nella commedia semierotica (GIACOVELLI: 1995, 62 - 63).²¹⁰

As comédias de "fuga no tempo" dessa segunda fase possuíram ambientações históricas. Sem dúvida, a referência de maior êxito desse momento foi a saga brancaleônica iniciada por *L'armata Brancaleone* (1966, *O Incrível Exército de Brancaleone*), a qual teve sua sequência com *Brancaleone alle crociate* (1970, *Brancaleone nas cruzadas*), ambas de direção de Mario Monicelli. A primeira obra reconstituiu de modo satírico o período histórico da Idade Média na Itália, tendo Brancaleone da Norcia (Vittorio Gassman) como protagonista da narrativa, que com sua cavalaria medieval - uma espécie de "exército" de trapalhões - segue em busca de um feudo em Aurocastro. Ao longo do caminho, invariavelmente, se desviam da rota, e acabam por encontrar a peste negra, os bizantinos, os sarracenos, e se envolvem em outras peripécias. A obra de continuidade retratou a cruzada do mesmo "exército" maltrapilho, mas desta vez na terra Santa em busca do Santo Sepulcro. No meio do percurso, Brancaleone vê a eliminação de sua tropa; contudo, acaba por encontrar ao longo de seu caminho outras figuras, como um anão e uma bruxa, e por fim a representação da morte, evocada pelo próprio Brancaleone. Ainda nas comédias de "fuga no tempo" podemos mencionar aquelas que exploraram o período *risorgimentale* como *Nell'anno del Signore*

²¹⁰Atordoadas frente a este progresso de matizes ambíguas, a comédia do pós-boom recusa as grandes estruturas narrativas - o que exigiria uma base ideológica clara, segura - e se rompe em pequenos pedaços; ou então, aprofunda as fugas no tempo (comédias históricas) e no espaço (comédias de viagem). Sem mencionar as primeiras tentativas de evasão: no *giallo-rosa* desengajado, na comédia semierótica.

(1969, *Os Carbonários*), ou ainda, a Roma Antiga como o filme *Scipione detto anche l'Africano* (1971, *Scipião, O Africano... General de César*), obras dirigidas por Luigi Magni.

As denominadas comédias de “fuga no espaço” buscaram explorar os costumes e excentricidade de outros povos e comunidades, em diversos continentes. No entanto, o que se pôde inferir dessa vertente de obras cujas narrativas envolviam viagens ao exterior da Itália, foi que tais deslocamentos se configuraram como percursos em busca de uma tomada de consciência da própria condição do italiano, confuso e perdido em meio a uma sociedade que forjou necessidades e sentimentos durante o *boom*. Muitas narrativas percorreram a própria Europa, mas também os Estados Unidos, a América Latina e a África.

Certamente, se por um lado, houve a problemática de “fuga”, por outro, a questão do espaço teve papel marcante para os cineastas italianos ao final dos anos 1950 e início dos anos 1960, os quais se abriram para novas culturas e viajaram para novos países²¹¹. Ademais, se adentrarmos a seara do cinema engajado à época, do cinema político italiano, a questão do espaço esteve intimamente relacionada às problemáticas do neocolonialismo e das guerras de independência para a libertação dos colonizadores, sobretudo na África. Ou seja, a temática do outro, do lugar estrangeiro estava presente na cultura italiana do período.

Concomitantemente a essa fase surgiram outros gêneros de enorme êxito na cinematografia italiana: primeiramente, tivemos o que se convencionou chamar de *spaghetti western*, denominação depreciativa devido à precariedade dos meios com os quais se realizavam essas produções de tipo *bangue-bangue* e também em decorrência de exageros estilísticos como excesso de planos longos e primeiros planos, procedimentos como a paródia e caricaturização de personagens de faroeste, espetacularização da violência e de situações características do gênero. O *spaghetti western* foi um gênero muito popular não só junto ao público italiano, mas também nos mercados internacionais. Os autores mais conhecidos são Sergio Leone, com suas obras *Per un pugno di dollari* (1964, *Por um punhado de dólares*), *Per qualche dollaro in più* (1965, *Por uns dólares a mais*), *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966, *Três Homens em Conflito*), *C'era una volta il West* (1968, *Era uma Vez no Oeste*) e Sergio Corbucci, com os filmes *Minnesota Clay* (1964, *Minnesota Clay*), *Django* (1966, *Django*), *I crudeli* (1966, *Os cruéis*), *Johnny Oro* (1966, *Ringo e sua pistola de ouro*).

²¹¹ Roberto Rossellini havia feito no ano de 1958 um filme intitulado *India: Matri Bhumi*, e no ano seguinte lançou uma série chamada *L'India vista da Rossellini*, espécie de documentário composto de 10 episódios obtido com o material que havia sido produzido para o filme. Com a ajuda dessas obras de Rossellini, os italianos começaram a se interessar e a descobrir outros lugares.

A seguir (no final dos anos 1960) outro gênero cinematográfico despontou para o sucesso: a *commedia erotica all'italiana*²¹². Essa categoria surgiu em função da modernização e urbanização do país, que levaram à sociedade italiana outros hábitos e comportamentos. Nesse ambiente estavam em voga diversas discussões a respeito das revoluções nos costumes como a liberalização sexual, a emancipação feminina, o divórcio (que já vinha sendo debatido havia algum tempo mas que só será transformado em lei no ano de 1970) etc.

Para além do aparecimento e do sucesso de outros gêneros cinematográficos que atraíram grande parte do público anteriormente cativo da *commedia all'italiana*, inseriu-se nesse contexto a vertiginosa difusão da televisão. As primeiras transmissões televisivas na Itália se deram em 1954. Naquele momento, porém, os aparelhos estavam restritos apenas a uma pequena parcela da população; durante o decênio de 1960, no entanto, esse eletrodoméstico havia se disseminado nas residências italianas, diminuindo drasticamente o público de cinema.

Nesse ínterim, o ambiente econômico italiano era preocupante, a ponto de o governo Aldo Moro ser obrigado a editar medidas de limitação do consumo (como taxar compras, aumentar o preço da gasolina, criar medidas para evitar compras a prazo etc.), além do fato de enfrentar retrocessos nos setores produtivos e o aumento do desemprego. No panorama internacional disseminava-se a cultura de discussão e protesto (principalmente por parte dos estudantes e da juventude em geral) que desaguiariam nos acontecimentos de maio de 1968, nas manifestações em oposição à Guerra do Vietnã e em apoio à Primavera de Praga, fatos que se refletiram na sociedade italiana.

²¹² Há autores que indicam o gênero *commedia erotica all'italiana* ou *commedia sexy* como sendo um subgênero da *commedia all'italiana*. De fato, a *commedia all'italiana* teve uma vertente bastante sexualizada no final dos anos 1960 com filmes como *Adulterio all'italiana* (1966, *Adultério à italiana*) com Nino Manfredi, Catherine Spaak e Maria Grazia Buccella, ou ainda, *La matriarca* (1968, *O Mando é das Mulheres*) também com Catherine Spaak, além de Jean-Louis Trintignant, as duas obras de direção de Pasquale Festa Campanile. Contudo, são filmes sem a tônica crítica que marcadamente caracterizou o gênero cômico; além do fato de o gênero *commedia erotica all'italiana* ter se configurado e se estabelecido na década de 1970, quando a *commedia all'italiana* cômica já dava sinais de declínio. Para o crítico Enrico Giacovelli há muitos filmes desse período que são de difícil classificação; segundo ele, esses filmes até poderiam ser tomados como *commedia all'italiana*, mas com algumas reservas. No caso do veio *grottesco* até há a presença de atores e temas de pano de fundo da *commedia all'italiana*, mas estão longe de sua linha diretiva; já a denominada *commedia erotica* faltava a inspiração satírica e crítica, mas sobravam pitadas de sexo, pois desses filmes se recordam apenas os atributos descobertos das atrizes (não que a nudez fosse um mal em si, mas nessas obras era gratuita, sem muito fundamento) e o fato de que eles preanunciavam o fim da *commedia all'italiana*, antecipando as comédias descompromissadas do fim dos anos 1970.

As mudanças sociais e econômicas se deram de modo tão veloz e dinâmico na Itália que sua cinematografia, em especial a *commedia all'italiana*²¹³, pareceu em alguns momentos não ter condições de retratar de modo ágil e tempestivo tais processos.

Vertentes da 2ª fase:

- *commedia spezzata/sketch/episodi*: com ótimo desempenho os filmes em episódios - curtos ou longos - ganharam o favor do público (como dissemos, no ano de 1963, o filme *I mostri* - *Os monstros*, havia obtido enorme sucesso com seus 20 episódios); a crise econômica dera sinais e foi necessário poupar também no campo da cinematografia e, deste modo, os filmes em episódios foram o caminho encontrado²¹⁴. Reunindo diversos diretores tivemos *Le bambole* (1965, *As bonecas*), *I complessi* (1965, *Os Complexos*), *I nostri mariti* (1966, *Esses Nossos Maridos*), *Capriccio all'italiana* (1968, *Capricho à italiana*) etc.;

- *commedia di congiuntura*: o momento de pós-euforia já era sentido e explicitado em um ambiente onde os questionamentos pessoais e existenciais tomaram forma. Obras como *La vita agra* (1964, *A vida amarga*) de Carlo Lizzani, *La congiuntura* (1965, *Por milhão de dólares*) de Scola e *L'ombrellone* (1966, *Férias à italiana*) de Risi são os mais representativos;

- *storico*: buscou retratar um período histórico mais longínquo do que aquele da primeira fase, ou seja, a *commedia all'italiana* representou nesse segundo período: a Idade Média com as obras *L'armata Brancaleone* (1966, *O Incrível Exército de Brancaleone*) e *Brancaleone alle crociate* (1970, *Brancaleone nas cruzadas*) díptico de Monicelli; também o período *risorgimentale* com *Nell'anno del Signore* (1969, *Os Carbonários*), e ainda a Roma Antiga com *Scipione detto anche l'Africano* (1971, *Scipião, O Africano... General de César*), ambos de Luigi Magni;

- *commedia di viaggi*: geograficamente a *commedia* viajou buscando contato com outros povos e lugares, os personagens se deslocaram não por turismo, mas para visitas, trabalho e mais especificamente, em busca de uma percepção de si próprios. Significantes são: *Il gauch*o (1964, *O cara-dura*) de Risi, *Un italiano in America* (1967, *Um Italiano na*

²¹³ A primeira fase da *commedia all'italiana* é também a de maior reconhecimento, por ter sabido levar para as telas um retrato instantâneo da sociedade à época. A partir da segunda fase e em especial na terceira os autores sentem-se um pouco inseguros e incertos ao tratar determinados temas.

²¹⁴ Vale lembrar que, a exemplo do neorealismo, que propôs uma nova linguagem cinematográfica, devida em grande parte à situação econômica, a *commedia*, ao se deparar com a *congiuntura* iria propor uma nova formatação das narrativas cômicas, a saber, os episódios.

América) com Alberto Sordi frente à direção, *La ragazza con la pistola* (1968, *A garota com a pistola*) de Monicelli²¹⁵ e *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (1968, *Conseguirão os nossos heróis encontrar o amigo misteriosamente desaparecido na África?*) de Ettore Scola, cuja narrativa se desenvolve em Angola;

- *commedia politica*²¹⁶: as de abordagem direta sobre política foram poucas, e além disso essas poucas ainda tinham de lutar contra os boicotes da censura do próprio mercado cinematográfico e das instâncias maiores de poder. Merecem destaque as obras *La pecora nera* (1968, *A Ovelha Negra*) e *Colpo di Stato* (1969), ambos de Luciano Salce;

- *dalla gialla alla nera*: a partir de 1965, as comédias *a sfondo giallo* se voltam para uma vertente *nera*, já pressentindo e antecipando o ambiente desordenado que estava porvir. Desse veio específico temos *Il commissario Pepe* (1969, *O Comissário Pepe*) de Scola e *In nome del popolo italiano* (1971, *Este Crime Chamado Justiça*) de Risi;

- *inclassificabile/ al margine*: as comédias inclassificáveis farão parte das três fases e devem ser consideradas com certa cautela. Na 2ª fase foram duas vertentes que se destacaram e dão seus primeiros passos rumo a uma futura autonomia, como no caso do grotesco e da comédia de clima erótico. Certos atores da *commedia* se arriscaram na direção de obras de cunho grotesco, como por exemplo, *Il fischio al naso* (1967, *Só por causa do nariz*) e *Senza famiglia, nullatenenti cercano affetto* (1972, *Sem Família*), ambos de Vittorio Gassman. A comédia erótica, que de vertente passará a gênero constituído, é representada por obras do maior expoente desse tipo de filme, Pasquale Festa Campanile: *Adulterio all'italiana* (1966, *Adultério à italiana*), *La matriarca* (1968, *O Mando é das Mulheres*) e *Dove vai tutta nuda?* (1969, *Por que estás toda nua?*).

²¹⁵ *La ragazza con la pistola* (1968, *A garota com a pistola*) é um filme de Monicelli cuja protagonista é Monica Vitti. Conhecida por seus trabalhos junto a Michelangelo Antonioni - *L'avventura* (1960, *A aventura*), *La notte* (1961, *A noite*), *L'eclisse* (1962, *O eclipse*) e *Il Deserto rosso* (1964, *O Deserto Vermelho - O Dilema de uma vida*) - que lhe deram reconhecimento e sucesso, transformando-a na musa da poética da incomunicabilidade antonioniana, ela teve êxito também no campo cômico, demonstrando desenvoltura ao interpretar na obra monicelliana a personagem Assunta Patanè, uma siciliana que viaja para Londres para defender sua honra após ter sido seduzida e abandonada. Podemos fazer aqui um paralelo com a obra *Sedotta e abbandonata* (1964) de Germi, pois nessa narrativa a personagem Agnese, após ter sido seduzida e abandonada, procura se resignar, aceitando a postura do pai, decido a reparar o “dano” causado à filha. Em *La ragazza con la pistola*, emblematicamente do ano de 1968, a personagem Assunta Patanè, ao enfrentar a mesma situação decide ir em busca do homem que a seduziu, disposta a se vingar, matando-o. A atriz Monica Vitti foi a que melhor soube transitar entre o universo da *commedia all'italiana*, um ambiente basicamente de gênero masculino, sendo considerada por alguns críticos a única grande atriz entre os quatro grandes *mostri* da atuação (Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Alberto Sordi e Nino Manfredi).

²¹⁶ É de se concordar com Giacobelli (1995: 84) quando o autor afirma que no sentido vasto do termo quase todas as *commedie all'italiana* são comédias “políticas”, mas nesse caso serão consideradas políticas apenas as que tratem diretamente de homens políticos ou que versem explicitamente sobre política.

3ª Fase

Ultimi bagliori di un crepuscolo o la commedia del ripensamento (1971 - 1980)

Nessa terceira e última fase a *commedia all'italiana* fez um balanço e uma autorreflexão: foi o momento para reconsiderar a si mesma, não se configurando mais como um “observar ao redor”, mas um “observar-se interiormente”. Após ter se tornado cada vez mais amarga e menos divertida, a *commedia* passa a retratar as crises de ideologia e as desilusões políticas e sociais das gerações anteriores, as quais pensavam em mudar o mundo e o mundo é que acabou por mudá-las²¹⁷. Nesse momento fazer rir havia se tornado uma tarefa bem mais difícil que anteriormente, por conseguinte, os elementos dramáticos se sobressaíram aos cômicos e a morte se tornou elemento frequente nos filmes.

No panorama econômico a crise que havia afligido a Itália havia alguns anos se agravado com a crise petrolífera de 1973, acarretando uma sensação de insegurança, além da queda nos padrões de qualidade de vida dos italianos. Os questionamentos e inquietudes com relação ao futuro do país eram latentes a ponto de tornar o ambiente cada vez mais tenso; pairava no ar um clima de insegurança, para além das desilusões e frustrações - tanto políticas como sociais - que culminariam em atentados terroristas e ações de organizações armadas (tanto da direita como da esquerda). O episódio mais marcante desse decênio dos *anni di piombo* (anos de chumbo) foi o sequestro e assassinato do presidente da Democracia Cristã, Aldo Moro em 1978, por parte das *Brigate Rosse* (Brigadas Vermelhas) - a organização armada de extrema esquerda de maior visibilidade à época. Além das *Brigate Rosse* havia mais organizações políticas de esquerda como *Potere Operaio* (Poder Operário) e *Lotta Continua* (Luta Contínua), entre outros.

O gênero que soubera tão bem espelhar a sociedade italiana, que se caracterizara por sua rapidez e destreza de leitura dos acontecimentos e comportamentos sociais mostrava sinais de vulnerabilidade²¹⁸. Além disso, os canais de televisão haviam proliferado de modo extraordinário; esse fato, aliado ao aumento do preço dos ingressos de cinema e à política agressiva de crescente exportação por parte do cinema americano em direção aos mercados

²¹⁷ "Credevamo di cambiare il mondo invece il mondo ha cambiato a noi". "Pensávamos que íamos mudar o mundo, em vez disso, o mundo é que nos mudou". Essa é a fala do personagem Nicola Palumbo, interpretado por Stefano Satta Flores no filme *C'eravamo tanto amati* (*Nós que nos amávamos tanto*), de 1974, de Ettore Scola.

²¹⁸ Nesse clima, como dissemos, a *commedia all'italiana* tomou uma outra rota de fuga, tendendo fortemente para o veio erótico e para o grotesco.

européus fizeram com que o grande público abandonasse definitivamente os cinemas. Esse último decênio do gênero, que já havia perdido algumas de suas figuras-chave: Totò - a estrela máxima da comichidade italiana - havia falecido em 1967; Antonio Pietrangeli morrera em 1968; Pietro Germi em 1974 e Vittorio De Sica em 1974. Os grandes mestres que haviam feito da *commedia* um gênero próprio e genuíno já se encontravam em idade avançada, como é o caso de Dino Risi, Mario Monicelli, Luigi Comencini e Luigi Zampa.

Dino Risi ainda demonstrou nessa década uma impetuosidade pungente, além de um ceticismo e uma descrença cada vez mais acentuados. Em suas obras retratou temas como as diferentes "justiças" que um magistrado pode fazer em uma sociedade injusta (*In nome del popolo italiano* - 1971, *Este Crime Chamado Justiça*), a velhice de um capitão cego com intenções suicidas (*Profumo di donna* - 1974, *Perfume de mulher*), a atualização da galeria de retratos (*I nuovi mostri* - 1977, *Os novos monstros*) nesse filme em episódios também há a direção colaborativa de Risi, Monicelli e Scola), a incompreensão entre gerações nos anos de chumbo (*Caro Papà* - 1979, *Querido papai*), entre outros.

Monicelli dirige *Amici miei* (1975, *Meus caros amigos*) desenhando o retrato da "filosofia do descompromisso" de cinco amigos de meia-idade que acabaram por acreditar que as *zingarate* (as zombarias e os divertimentos do grupo) fossem a única forma de liberdade que lhes restava na sociedade em que viviam. O diretor insere nessa narrativa o tema da amizade e da cumplicidade de um grupo de amigos que descobrem um modo de extravasar as desilusões da vida e as imposições sociais; contudo, a tônica já é visivelmente mais amarga e triste, se tomada em relação às comédias da primeira fase. A morte é um elemento que se faz presente no primeiro episódio da trilogia²¹⁹, no qual o quinteto perde Giorgio Perozzi, personagem interpretado por Philippe Noiret, que falece após um infarto. A obra *Un borghese piccolo piccolo* (1977, *Um burguês muito pequeno*) é mais drama do que comédia: nele o assassinato de um jovem filho de "futuro brilhante" (ao qual o pai havia ensinado a filosofia pequeno burguesa da vida fácil e ardilosa de pensar só em si próprio, a qualquer custo) trouxe ao pai o desejo de se tornar justiceiro, torturando e matando o assassino para vingar a morte do filho.

Um expoente nesse período é Ettore Scola, oriundo de uma geração posterior à dos grandes mestres. Em *Brutti, sporchi e cattivi* (1976, *Feios, sujos e malvados*) traceja um

²¹⁹ Após sete anos do lançamento primeiro filme *Amici miei* (*Meus caros amigos*) Monicelli dirige também o segundo, intitulado *Amici miei Atto II* de 1982 (*Meus Caros Amigos 2 - Quinteto Irreverente*). Já o terceiro, *Amici miei Atto III* (*Meus caros amigos 3*) de 1985 teve como diretor Nanni Loy. Em 2011, tivemos o lançamento do filme *Amici miei - Come tutto ebbe inizio* (*Meus Caros Amigos – Como Tudo Começou*), de direção de Neri Parenti, considerado obra de resultados desastrosos tanto de bilheteria quanto de crítica.

retrato cruel da humanidade ao narrar a vida dos moradores subproletários de um barraco em uma comunidade periférica de Roma. O inválido chefe da família Giacinto, interpretado por Nino Manfredi, esconde uma pequena fortuna - ganha como indenização por um acidente de trabalho que o deixou sem um olho - que seus familiares tentam a todo momento subtrair-lhe. Retratos de modo repugnante e repulsivo, é fácil perceber que os pobres dessa família já não têm aquele sentimentalismo e fantasia que haviam caracterizado os *Poveri ma belli* (*Pobres, mas belas*) dos anos 1950. Scola dirige também *C'eravamo tanto amati* (1974, *Nós que nos amávamos tanto*), filme que percorre 30 anos de história italiana (desde a *Resistenza* até meados dos anos 1970), narrando a vida de personagens símbolo de uma geração desiludida (um burguês, um intelectual e um proletário): alguns se venderam e outros permaneceram fieis aos seus ideais de juventude o filme foi dedicado a Vittorio De Sica, morto durante as filmagens. A obra obteve bastante sucesso junto ao público, o que não ocorreu com *La terrazza* (1980, *O terraço*), filme de tom cômico, mas também de amarga nostalgia, bastante simbólico dos últimos estertores do movimento. Com efeito, o caráter de filme-manifesto da obra, de reflexão histórico cultural póstuma, não agradou o público italiano. Restou a Scola encerrar o gênero com essas suas metacomédias²²⁰ de caráter sinóptico e com a exasperação de alguns temas. Giacobelli (1995: 11) afirma que a obra *La Terrazza* (1980, *O terraço*)

è una sorta di manifesto a posteriori, una passerella nostalgico-celebrativa, una riflessione critica la cui semplice esistenza testimonia l'avvenuto esaurimento di un fenomeno artistico (l'ultima inquadratura è una lentissima carrellata all'indietro che sembra voler prendere le distanze dalla commedia stessa).²²¹

A atmosfera sexual e grotesca disseminada nos filmes produzidos no final da década de 1970 sob a égide de *commedia all'italiana* evidenciou que o gênero cômico satírico chegara ao fim. O próprio público já havia rompido com o gênero, uma vez que esse já não possuía a transgressão de outrora: os temas dessa década tão tensa foram difíceis - quando não impossíveis - de serem tratados de modo satírico.

²²⁰ Sobre as obras: *Ettore Scola firma due opere fortemente analitiche (C'eravamo tanti amati e La terrazza) ma l'autopsia presuppone il cadavere* (COMAND, 2010: 48). Ettore Scola assina duas obras fortemente analíticas (*Nós que nos amávamos tanto* e *O terraço*), mas a autópsia pressupõe o cadáver.

²²¹ É uma espécie de manifesto *a posteriori*, uma ponte nostálgica de celebração, uma reflexão crítica cuja simples existência revela o decorrido esgotamento de um fenômeno artístico (o último enquadramento é um lentíssimo *travelling* frontal de recuo que parece querer se distanciar da própria comédia).

Vertentes da 3ª fase:

- *commedia in nero*: completamente obscurecida pelo ambiente tenso e pesado, a *commedia* que do *giallo* caminhara para o *nero*, chegou definitivamente a seu destino; as *commedie* dessa vertente, de cômico têm muito pouco; na verdade, carregam uma amargura profunda. São ainda os grandes mestres que assinam as obras dessa ambientação; nelas, contudo, falta o ímpeto da ousadia, presente outrora; além disso, os temas sociais da época já não admitiam representações cômicas: *Un borghese piccolo piccolo* (1977, *Um burguês muito pequeno*) de Monicelli e *Caro Papà* (1979, *Querido papai*) de Risi são exemplos dessa vertente;

- *dei nuovi poveri*: à diferença do que se dava no neorealismo rosa, aqui os desfavorecidos sociais não são belos, nem bons; ao contrário, são feios e cruéis, e, além disso, são apresentados como nocivos à ordem social estabelecida. Temos como representantes *Pane e cioccolata* (1974, *Pão e Chocolate*) de Franco Brusati e *Brutti, sporchi e cattivi* (1976, *Feios, sujos e malvados*) de Scola;

- *del disimpegno*: a crise social levou a *commedia* a um certo refúgio, a uma filosofia do divertimento, das zombarias sem maiores preocupações com relação a obrigações como emprego, família, filhos etc. Retratos da filosofia do desempenho podem ser encontrados em *Amici miei* (1975, *Meus caros amigos*) e *Il Marchese del Grillo* (1981, *O marquês Del Grillo*), ambos de Monicelli;

- *di bilancio*: após mais de vinte anos de existência da *commedia all'italiana*, já tocando seu declínio nos últimos anos, surgiram comédias que fizeram um balanço do gênero, resumindo-o e propondo um manifesto conclusivo. A propor tal síntese e conclusão foi Ettore Scola, expoente da segunda geração de cineastas da *commedia*, com suas obras *C'eravamo tanto amati* (1974, *Nós que nos amávamos tanto*) e *La Terrazza* (1980, *O terraço*);

- *di esasperazione*: a exasperação não foi só de tema, mas também de estilo; com certa vulgaridade os elementos cômicos (como sátiras, piadas etc.) tornam-se excessivos e desmedidos a ponto de soarem como paródias. A diretora Lina Wertmüller é um exemplo dessa vertente²²²: *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (1972 - *Mimi, o Metalúrgico*) e *Pasqualino Settebellezze* (1975, *Pasqualino Sete Belezas*);

- *inclassificabile/ al margine*: no momento em que as fronteiras do gênero estavam

²²² Lina Wertmüller, além de diretora, foi escritora e publicou diversos livros entre os quais *Essere o avere, ma per essere devo avere la testa di Alvise su un piatto d'argento* e *Avrei voluto uno zio esibizionista* são os títulos de maior sucesso.

irreversivelmente difusas, mas ainda possuíam a tônica do cômico, não foi simples delinear um mapeamento. Houve uma produção de comédias difíceis de ser agrupadas: os filmes mais representativos são *L'ingorgo* (1978, o filme que também foi conhecido como *Black Out in Autostrada*, não possui título em português) de Luigi Comencini e *I viaggiatori della sera* (1979, *Os viajantes noturnos*) de Ugo Tognazzi.

Questionou-se muito se a *commedia all'italiana* teria ou não representado fielmente a Itália daqueles anos; se teria de fato espelhado a sociedade, colaborando assim para a criação de uma consciência dos italianos sobre si mesmos, ou se, ao contrário, teria distorcido a visão sobre o cidadão italiano, superdimensionando seus vícios e desdenhando suas virtudes. Parece-nos que, tanto uma visão quanto a outra, nos dariam uma perspectiva um tanto maniqueísta do gênero, mas devemos lembrar que o recurso do exagero, o de acentuar e enfatizar determinado defeito, é um dos expedientes mais utilizados para se fazer comédia, ou seja, este superdimensionamento do qual a *commedia all'italiana* foi acusada é característico do gênero cômico, que, em especial, focaliza não nas virtudes, mas os vícios.

O que podemos perceber é que a *commedia all'italiana* teve fortes diversidades estilísticas e temáticas, constituindo vertentes dentro do próprio gênero, as quais procuramos percorrer anteriormente. Do período de 1958 a 1980²²³, cuja produção foi bastante extensa, grande parte da obras podem ser classificadas conforme a tabela abaixo:

²²³ A divisão em vertentes ou veios, bem como a divisão cronológica da *commedia all'italiana* em 3 períodos, teve como base aquela proposta por Giacobelli em sua obra (1995).

Tabela 2 - Filmografia: as diferentes comédias da *commedia all'italiana*

<i>Commedia all'italiana</i>	vertentes (1ª fase)	vertentes (2ª fase)	vertentes (3ª fase)
	commedia giallo - rosa (comédia policial - romântica)	commedia spezzata/ sketch/episodi (comédia em capítulos/ esquete/episódios)	commedia in nero (comédia de terror)
	ritratti fra virgolette/galleria dei ritratti (retrato entre aspas/ galeria de retratos)	commedia di congiuntura (comédia de conjuntura)	dei nuovi poveri (dos novos pobres)
	storico (histórico)	storico (histórico)	
	del boom (do <i>boom</i>)	commedia di viaggi (comédia de viagens)	del disimpegno (do descompromisso)
	commedia meridionalistica (comédia meridional)	commedia politica (comédia política)	di bilancio (de balanço)
	commedia al femminile (comédia feminina)	dalla gialla alla nera (de policial a de terror)	di esasperazione (de exasperação)
	inclassificabile/ al margine (inclassificável/ à margem)	inclassificabile/ al margine (inclassificável/ à margem)	inclassificabile/ al margine (inclassificável/ à margem)

Alguns símbolos e lugares narrativos do gênero

Para desenvolver as temáticas caras à *commedia all'italiana* - como a solidão oriunda de um consumismo exacerbado, a exclusão por não participar da euforia do milagre econômico²²⁴, ou ainda temas como o sexo, o papel da mulher, o divórcio, o adultério, a família, a corrupção etc. - o gênero contou com certos símbolos e lugares narrativos que contribuíram tanto para o registro de uma sociedade em transformação, quanto para a exposição do lado obscuro desse crescimento desordenado que antepôs o ter ao ser, preferindo a aparência à essência e criando necessidades imaginárias em detrimento das reais. Desse modo, a base da *commedia all'italiana* consistiu-se no contraste entre indivíduo e sociedade, e no caso específico, a sociedade de consumo e os bens que podia ostentar.

Certamente, o *status symbol* de maior prestígio foi o automóvel, muitas vezes transformado em personagem da narrativa, como no caso do modelo *Lancia Aurelia Sport* na

²²⁴ Existiram na *commedia all'italiana* aqueles indivíduos que se recusam a participar do movimento consumista, por essa razão Giacobelli (1995:145) classificou as comédias em duas frentes, a saber: aquelas cujos personagens são devorados por essa sociedade e a ela se adaptam, se integram (*commedie d'integrazione*); e os indivíduos que conseguem evadir-se (não sem algum sofrimento) das imposições e condicionamentos sociais (*commedie della non integrazione*).

obra *Il sorpasso* (1962, *Aquele que sabe viver*), na qual o próprio título do filme em italiano faz referência a este fato²²⁵; além disso, os modelos de automóveis serviam também para a caracterização dos personagens que os dirigiam, já prenunciando aspectos de suas personalidades. A década de 1950 já significara uma forte motorização da sociedade italiana, por meio da *lambretta* e da *vespa*, mas a distinção social não era tão nítida como passou a ser com os diferentes modelos de carros. O *FIAT 600* foi o exemplar símbolo, um modelo de utilitário popular à época, preferível à bicicleta, uma vez que naquela sociedade o sujeito seria julgado mais por suas posses do que por seu caráter. Outros modelos também compuseram o panorama automobilístico das narrativas fílmicas como o *Millecento*, *Milleotto*, *Aurelia Sport*, *Mercedes*, *Jaguar*, *Rolls-Royce* e *Ferrari*, símbolos de status social, cada qual acessível para uma determinada classe social italiana²²⁶. A citação de Giacovelli (1995: 154) ilustra o lugar que esse símbolo ocupou naquele momento:

l'auto prende esplicitamente il posto della donna nei desideri dell'uomo. [...] Anzi, l'automobile ha preso il posto della donna nel cuore dell'uomo, ormai non le resta che essere collocata al di sopra e al di là di ogni valore umano.²²⁷

Se o automóvel foi o símbolo a se exibir nos espaços externos, nos espaços internos o que tomou espaço foram os eletrodomésticos modernos, emblematicamente representados pela televisão. Os eletrodomésticos que vinham suprir as novas necessidades e desejos de bem-estar social que a atmosfera econômica estava gerando, passaram a ser produzidos por indústrias nacionais italianas, especialmente as máquinas de lavar e as geladeiras. A televisão era um equipamento já existente, mas foi nesse cenário de mudanças de estilo de vida, de comportamento e de costumes, que ela se popularizou e foi disseminada em toda a península. Concomitantemente ao aumento do público de televisão temos o decréscimo do público de cinema²²⁸. Contribuiu para a popularização da televisão o sucesso obtido pelo já citado programa *Lascia o raddoppia?*, uma espécie de *game show* que foi ao ar de 1955 a 1959,

²²⁵ O título em português com o qual a obra foi lançada no Brasil, *Aquele que sabe viver*, não dá a dimensão da importância do automóvel no filme, mas podemos perceber isso claramente no título em italiano - *Il sorpasso* - literalmente "A ultrapassagem" - que faz alusão às ultrapassagens feitas durante todo o filme e em especial, à última, que ocorre no final do filme, na qual o carro na contramão, dirigido por Bruno Cortona (Vittorio Gassman) colide com um caminhão e cai em um despenhadeiro, matando o personagem Roberto Mariani, interpretado por Jean-Louis Trintignant.

²²⁶ Curioso é notar que o *status symbol* automóvel é geralmente associado nas narrativas fílmicas às figuras masculinas, como um símbolo para além do valor econômico social, mas como um sinal de masculinidade e virilidade. É raro encontrarmos mulheres ao volante, normalmente elas se encontram no banco do passageiro.

²²⁷ O carro explicitamente toma o lugar da mulher nos desejos do homem. [...] Ou melhor, o automóvel tomou o lugar da mulher no coração do homem, agora só lhe resta ser colocada acima e além de todo valor humano.

²²⁸ É de se levar em conta que nesse panorama de difusão da televisão, o tempo de entretenimento que antes se dava no âmbito de relações de caráter coletivo e socializante, se transformou em um ritual familiar e circunscrito a um espaço fechado.

apresentado por Mike Bongiorno, que desafiava os participantes que tivessem habilidades e conhecimentos específicos em determinada área²²⁹.

Após um entusiasmo inicial com relação à televisão, percebeu-se que, dependendo do uso que se fizesse dela, poderia se tornar um instrumento maléfico. Esse fato não passou despercebido aos mestres da *commedia*, que a criticaram em diferentes registros, como por exemplo, no episódio *L'oppio dei popoli* (*O ópio dos povos*) do filme *I mostri* (1963, *Os monstros*) de Dino Risi. Nele, a esposa trai o marido em sua própria casa, recebendo o amante no quarto do casal, enquanto o marido está na sala - tão absorto pela televisão que não percebe o que se passa a seu redor, nem mesmo a traição da própria esposa. Em conversa com o amante, a esposa declara que o programa *Tribuna Politica* é o único a que o marido não assiste, e por isso não poderia encontrar o amante no dia de exibição desse programa. No final, o marido vai se deitar e diz à esposa: "*Cosa ti sei persa!*" ("O que você perdeu!"). Outro registro é o filme *Signore e signori buonanotte* (1976, *Senhoras e senhores, boa noite*), de direção coletiva e colaborativa de Mario Monicelli, Ettore Scola, Luigi Comencini, Nanni Loy e Luigi Magni, no qual a sátira política e social se concretiza pela reconstrução de um programa televisivo com vários episódios retratando temas específicos, como mesas-redondas com políticos que se agriem, um *quiz* nada divertido etc.; no final da programação, sempre aparece a frase: "*Signore e signori, buonanotte*".

Com a locomoção favorecida pela proliferação dos automóveis, as idas às estâncias balneárias tornaram-se recorrentes na vida do italiano médio; muitos deles chegaram a adquirir - além da casa própria na cidade - uma casa de veraneio ou um apartamento na praia. Tal deslocamento também é possível devido às construções de rodovias modernas, favorecendo o hábito de passar as férias no litoral, o que também proporcionou os primeiros grandes congestionamentos e acidentes nas rodovias. Contudo, explica Giacobelli (1995: 159), não seria qualquer praia que poderia se tornar um dos lugares narrativos da *commedia all'italiana*, e sim aquelas que não eram ambientes propícios a dar vazão ao relaxamento, à reflexão e concentração do espírito sobre si próprio:

la commedia all'italiana sceglie immancabilmente, per la villeggiatura, il mare: non le spiagge liguri o meridionali, paesaggisticamente troppo mosse, troppo belle, troppo cartolina, al punto che rischierebbero di annacquare la critica di costume con

²²⁹ Como dissemos anteriormente, Scola faz referência a esse programa televisivo na obra *C'eravamo tanto amati* (*Nós que nos amávamos tanto*), quando o personagem do professor Nicola Palumbo (Stefano Satta Flores) aparece no *game show* para responder às perguntas de nível elevado sobre cinema (a pergunta era sobre *Ladri di biciclette* - *Ladrões de bicicletas*, de Vittorio De Sica, a quem o filme foi dedicado) feitas pelo apresentador Mike Bongiorno; mas por ser muito prolixo, acaba se atrapalhando com o tempo para a resposta e no final perde o prêmio máximo, ganhando apenas o prêmio de consolação, um automóvel modelo *FIAT 600*.

sentimentalismi turistici; ma quelle piatte e sconfinite della Romagna, della Versilia, del litorale romano, che permettono di concentrare l'attenzione sul fenomeno vacanza allo stato puro, nella sua versione consumistica: le distese di ombrelloni a perdita d'occhio, l'impressionante marea di corpi umani, talvolta persino l'automobile (che arriva fin dove può, se potesse scenderebbe in spiaggia, andrebbe a mettersi in mostra pure lei). [...] Scarseggiano, su queste spiagge, i momenti morti, le possibilità di riflessione: non c'è un attimo di pausa né per l'udito né per la vista (zeppe di corpi). La spiaggia è il luogo in cui l'individuo viene travolto dall'ondata del consumismo, non si è mai solo, non c'è tempo di essere, c'è soltanto tempo di sembrare.²³⁰

A música também foi fator imprescindível na *commedia all'italiana*. Para além da trilha sonora, ela foi um elemento diegético nas narrativas; as canções eram pontos de referência para a composição dos personagens e de suas conversas, e sempre apareceram na praia, no som do carro, no hotel, na televisão etc. Mas é necessário fazer uma distinção entre elas, uma vez que existiram aquelas canções tocantes e comoventes que, de fato, acompanhavam a narrativa das personagens buscando representar seus estados de espírito (muitas vezes inseria-se a canção quase integralmente, em longos planos-sequências) e, por outro lado, existiam canções desagradáveis, repetitivas e enervantes, ao som das quais os personagens dançam sem leveza alguma, movendo seus corpos de maneira vulgar, sem a mínima harmonia. O *twist* - a dança por excelência da *commedia all'italiana* - foi dançado de modo artificial, assim como era forjada a alegria naqueles anos eufóricos; as canções desse tipo não respeitaram a tristeza e a angústia dos personagens, e o ambiente sempre os impelia a dançar, mesmo que não desejassem, mesmo que não se sentissem bem; era um tipo de diversão a qualquer custo, imposta por aquela sociedade de aparências. As canções repetitivas poderiam, inicialmente aparentar inocência para o espectador dos filmes; entretanto sua nocividade foi salientada pelos autores da *commedia*, que as consideravam verdadeiros entorpecentes, semelhantes à televisão. E como entorpecentes, o efeito momentâneo poderia ser de exultação, mas também causaria uma cegueira, impedindo que mudássemos a sociedade (GIACOVELLI, 1995:169).

²³⁰ A *commedia all'italiana* invariavelmente escolhe, para o veraneio, o mar: não as praias da Ligúria ou do sul, paisagisticamente muito variadas, muito bonitas, estilo cartão-postal, ao ponto que se correria o risco de diluir a crítica de costume com sentimentalismos turísticos; mas sim aquelas praias de paisagens planas e ilimitadas da Romanha, da Versília, do litoral romano, que permitem concentrar a atenção no fenômeno férias em seu estado puro, em sua versão consumista: as vastas extensões de guarda-sóis a perder de vista, a impressionante maré de corpos humanos, às vezes até mesmo o carro (que vai até onde pode, se pudesse desceria na areia, iria se exhibir também). [...] Escasseiam, nestas praias, os momentos inertes, as possibilidades de reflexão: não há um instante de pausa nem para a audição nem para a vista (abarrota de corpos). A praia é o lugar no qual o indivíduo é arrebatado pela onda do consumismo, nunca está só, não tem tempo de ser, tem apenas tempo de parecer.

4.5 - Um cinema de roteiristas

Um cinema de roteiristas: é desse modo que a *commedia all'italiana* pode ser vista. A contribuição dessas figuras para o desenvolvimento do gênero foi tamanho, que se afirma ter sido um cinema essencialmente de *sceneggiatori* (roteiristas). Claro que os próprios diretores colaboravam - e muito - para a composição dos roteiros finais, mas a essência advinha desses roteiristas que, como dissemos, em sua maioria provinham das revistas satíricas. Brunetta (1995: 311) foi um dos autores a salientar o êxito desse trabalho colaborativo dos roteiristas junto à *commedia all'italiana*:

la commedia registra una crescita costante [...], cresce grazie all'intelligenza degli sceneggiatori, che sanno auscultare e percepire ogni minimo mutamento antropologico nei comportamenti collettivi e allargano progressivamente il loro campo d'osservazione.²³¹

Após um aprendizado decisivo nas redações dos diversos periódicos satíricos, os roteiristas puderam atuar de modo determinante tanto na constituição como na consolidação da *commedia all'italiana*, uma vez que o papel desempenhado por esse grupo foi categórico para a afirmação de uma perspectiva da sociedade italiana e sua representação crítica. A evolução do gênero nos anos de 1960 se deveu em grande parte às histórias estruturadas de maneira consistente e à densidade com que os roteiristas tratavam os temas, além disso, tais histórias, para além do tratamento da temática, em sua maioria estavam ancoradas na realidade social italiana²³², o que, de imediato, significou maior diálogo e proximidade com o grande público de cinema. Valendo-se da mediação do humor, esses roteiristas souberam tematizar diversos assuntos e objetos, mesmo aqueles ainda considerados tabus pela sociedade italiana, sendo portanto sua abordagem bastante delicada e arriscada. No caso específico da dupla de roteiristas Age e Scarpelli podemos notar o tema da Primeira Guerra Mundial em *La Grande Guerra* (1959, *A grande guerra*), do fascismo em *La marcia su Roma* (1962, *A marcha sobre Roma*) e a temática da honra familiar a qualquer preço em *Sedotta e Abbandonata* (1964, *Seduzida e abandonada*), entre outros.

²³¹ A *commedia* registra um crescimento constante [...], cresce graças à inteligência dos roteiristas, que sabem auscultar e perceber a menor mudança antropológica nos comportamentos coletivos, ampliando progressivamente seu campo de observação.

²³² Um dos exemplos dessa aproximação do gênero com a realidade italiana pode ser visto no filme *I soliti ignoti* (1958, *Os eternos desconhecidos*) de Mario Monicelli, no qual os personagens eram pessoas simples, comuns, rapazes que viviam de bicos e pequenos furtos (fato comum à época, dado o desemprego do período anterior ao boom econômico).

Por intermédio do trabalho dos roteiristas foi permitido "revelar" aos espectadores um país que não se conseguia, ou não se queria, enxergar. Consoante declara Ennio Flaiano (apud DE SANTI & VITTORI, 1987: 44), a *commedia all'italiana*

ha rivelato una certa Italia che esiste, e che gli italiani avevano sotto gli occhi e non vedevano. L'Italia dei soliti ignoti, quella dei mostri, della legislazione arretrata, del boom e delle congiunture, l'Italia della televisione, dei moralisti e degli imbrogliatori. L'Italia, insomma, che esce dalla commedia dialettale e sentimentale per guardarsi com'è fatta. Si è scoperto un tipo di italiano eterno, che affronta la vita con tranquilla amorosità, comicamente e talvolta con una certa disperazione.²³³

Na "revelação" dessa Itália mediante a leitura proposta pelos roteiristas, os principais colaboradores foram Agenore Incrocci e Furio Scarpelli. Quase sempre em dupla elaboraram roteiros de obras determinantes para o surgimento da *commedia all'italiana*²³⁴, tais como: *I soliti ignoti* (1958, *Os eternos desconhecidos*), *La Grande Guerra* (1959, *A grande guerra*), *La marcia su Roma* (1962, *A marcha sobre Roma*), *I mostri* (1963, *Os monstros*), entre outros²³⁵.

Um dos mais originais e arrojados projetos da dupla foi a criação e desenvolvimento de uma língua imaginária para os filmes *L'armata Brancaleone* (1966, *O Incrível Exército de Brancaleone*) e sua sequência *Brancaleone alle crociate* (1970, *Brancaleone nas cruzadas*). Essa linguagem macarrônica, uma mistura de latim, língua vulgar medieval e expressões dialetais, davam vida e caracterização aos personagens desses filmes²³⁶.

Age (2009: 7) defendia e recomendava o trabalho colaborativo. De acordo com ele, a elaboração de um roteiro cinematográfico, ou seja, o ato de "escrever um filme", é - ou deveria ser - um trabalho realizado com muitas vozes (pelo menos duas) e com muitas mãos; ele complementa declarando que compor um roteiro é uma incumbência enorme, e é melhor não estar sozinho ao enfrentar essa tarefa, na qual todo o filme - para o bem ou para o mal - se baseia.

²³³ Revelou certa Itália que existe, e que os italianos tinham sob os olhos e não viam. A Itália dos eternos desconhecidos, dos monstros, da legislação ultrapassada, do *boom* e das conjunturas, a Itália da televisão, dos moralistas e dos trapaceiros. A Itália, em suma, que sai da comédia dialetal e sentimental para olhar para si própria assim como é. Descobriu-se um tipo de italiano eterno, que enfrenta a vida com tranquila amorosidade, de modo cômico e por vezes, com certo desespero.

²³⁴ Antes do surgimento da *commedia all'italiana*, a dupla já havia trabalhado no campo cômico. Produziram diversos roteiros (muitos deles para serem protagonizados por Totò) para obras em que figuraram frente à direção nomes como Mario Mattoli, Carlo Ludovico Bragaglia e Steno, entre outros.

²³⁵ Depois de uma vasta contribuição para a *commedia all'italiana*, após o fim do gênero - isto é, já na década de 1980 - a dupla se separou. Ainda assim continuaram suas atividades, mesmo que de modo independente. Scarpelli, mais produtivo que Age, chegou a trabalhar até os anos finais de sua vida.

²³⁶ Da composição do roteiro final dessas duas obras também participou o diretor Mario Monicelli.

A parceria poderia se dar em dupla ou entre diversos roteiristas, criando assim um modo coletivo de compor um roteiro²³⁷. Segundo afirma Scola, cada filme da *commedia all'italiana* era idealizado com um método de trabalho diferente. Podia acontecer que, depois de uma discussão em grupo, cada qual fosse para casa escrever algo para depois se confrontar com os demais durante os encontros sucessivos; ou ainda, podia acontecer de ficarem confinados a diferentes mesas em uma mesma sala para - de modo simultâneo, mas separadamente - escrever as distintas sequências. Desse segundo modo, não raro terminavam o trabalho todos juntos e, ainda segundo Scola, para os filmes a própria conversação tinha mais valor do que a reflexão ou a realização em casa. O diretor relembra o processo criativo de uma das obras:

nonostante l'apporto di tutte queste personalità, diversissime per formazione culturale e estrazione politica, si trattava di film che non appartenevano a nessuno, il cui merito (o demerito) va dato al produttore. [...] Eravamo già nel 1962 e scrivevo *La marcia su Roma* per Dino Risi. Eravamo io, Risi, Flaiano, Continenza, Maccari, Ghigo De Chiara, Age e Scarpelli. E anche lì la stesura della scenografia fu molto divertente, forse più del film. Comunque fu lavorando ai primi film di "corpo redazionale di sceneggiatori" che è stato possibile ampliare le conoscenze (DE SANTI & VITTORI, 1987: 29).²³⁸

O trabalho de grupo ou de dupla na roteirização de obras da *commedia all'italiana*, mais que uma tendência, era um elemento constituinte que costumava funcionar. Outro exemplo dessa natureza é constituído pela dupla Ruggero Maccari²³⁹ e Ettore Scola²⁴⁰; esse último, antes de se tornar definitivamente diretor, havia trabalhado extensamente como roteirista, mas foi em Maccari que Scola encontrou uma parceria válida para a formação de uma dupla responsável pelos roteiros de várias obras de sucesso como: *Il mattatore* (1960 - *Sua excelência, o trapaceiro*), *Il sorpasso* (1962, *Aquele que sabe viver*), *I mostri* (1963, *Os monstros*), *Se permettete parliamo di donne* (1964, *Fala-se de mulheres*), além de *Io la*

²³⁷ Ainda conforme Age (2009: 7), a partir do pós-guerra prevaleceu por muitos anos a tendência de deixar a elaboração do roteiro a cargo de um grande número de roteiristas: nunca menos de 4 ou 5, podendo ser até 14, como foi o caso do filme de Alessandro Blasetti *Fabiola* (1948, *Fabiola*), o qual Age considera insuperável.

²³⁸ Não obstante a contribuição de todas estas personalidades, bastante diferentes pela formação cultural e extração política, se tratava de filmes que não pertenciam a ninguém, cujo mérito (ou demérito) é dado ao produtor. [...] Estávamos já em 1962 e escrevia *La marcia su Roma* (*A marcha sobre Roma*) para Dino Risi. Estávamos juntos eu, Risi, Flaiano, Continenza, Maccari, Ghigo De Chiara, Age e Scarpelli. E também ali, a composição do roteiro foi divertidíssimo, talvez mais que o próprio filme. De todo modo, foi trabalhando nos primeiros filmes de "corpo redacional de roteiristas", que me foi possível ampliar os conhecimentos.

²³⁹ O romano Maccari havia trabalhado como redator e diretor em dois periódicos satíricos, a saber, o *Il Pettiroso*, publicado a partir de 1944 e o *Pollo*, de 1946. Também dirigiu alguns filmes, mas nenhum de significativa expressão.

²⁴⁰ Como vimos anteriormente, Scola havia iniciado suas atividades ainda adolescente, trabalhando como vinhetista na redação do renomado periódico satírico *Marc'Aurelio*.

conoscevo bene (1965, *Eu a conhecia bem*), *La congiuntura* (1965, *Por milhão de dólares*) e *Brutti, sporchi e cattivi* (1976, *Feios, sujos e malvados*).

Em relação à parceria com Maccari, Scola afirmou (DE SANTI & VITTORI, 1987: 45) que a evolução da dupla foi se dando aos poucos e que o fato de ter resultado certa foi por sempre se encontrarem em um território comum. Quando trabalhavam em uma temática importante, sobre algum tema que lhes interessava, a colaboração funcionava melhor. Scola afirma ainda acreditar que esse resultado derivava de um amadurecimento comum entre eles, mas também de uma exigência crescente do público, que não apreciava mais discursos abstratos e nem assuntos não relacionados à vida real dos italianos.

Ainda no mérito das duplas, também devemos mencionar as atividades de Leonardo Benvenuti e Piero De Bernardi que, além de parceiros profissionais, mantiveram uma duradoura amizade. À semelhança de Age e Scarpelli²⁴¹, foi longa a união da dupla que, após o ocaso da *commedia all'italiana*, dedicou-se à elaboração de roteiros de uma série de filmes populares iniciada com *Fantozzi* (1975), sob direção de Luciano Salce. Foi no gênero que a dupla teve maior visibilidade e êxito, mas trabalhou também com diretores como Carlo Verdone e Neri Parenti, ou ainda, cineastas de outras tendências como Sergio Leone, Franco Zeffirelli e Valerio Zurlini. Além disso, a dupla fez algumas incursões televisivas bem sucedidas, como a minissérie *Il balordo*, de 1978, dirigido por Pino Passalacqua e protagonizado por Tino Buazzelli. Especificamente para o gênero *commedia all'italiana* compuseram os roteiros de *Matrimonio all'italiana* (1964, *Matrimônio à italiana*), *Io, io, io... e gli altri* (1966, *Eu... Eu... Eu... e os outros*), *Alfredo, Alfredo* (1972, *Alfredo! Alfredo!*), além de todas as obras da trilogia iniciada com *Amici miei* (1975, *Meus caros amigos*), entre outros.

Diferentemente de seus colegas de profissão, Rodolfo Sonego ficou reconhecido não por alguma parceria com outros roteiristas ou diretores, mas por seu trabalho colaborativo com o ator Alberto Sordi (o ator que melhor encarnou o “italiano médio”²⁴²). Foi precisamente durante os trabalhos de *Il seduttore* (1954) de Franco Rossi que Sonego conheceu Alberto Sordi, por quem sentiu grande empatia e confiança. Essa harmonia fez com que trabalhassem de modo colaborativo durante muito tempo: foram mais de 50 obras, inclusive roteirizando

²⁴¹ Segundo Giacovelli (1995: 183), o que distinguia Benvenuti e De Bernardi de Age e Scarpelli era uma porção a mais de cinismo e também uma sutil crueldade, elementos empregados em suas histórias.

²⁴² A figura do “italiano médio” no cinema italiano foi burilada ao longo do tempo. Teve aporte principalmente, do ator Alberto Sordi, o qual Monicelli declarou considerar um “intérprete revolucionário, porque antes dele, o comico do cinema italiano era um homem bom, um cara que no fundo não fazia mal a ninguém, mesmo quando a vida o castigava. Sordi reverteu essa visão, colocou para fora o pior que há nos homens, e sobretudo, nos perdedores. Seus personagens não raro são maus, detestáveis, prontos a prejudicar os outros; são traidores, fracos. Em suma, ele manifestava o pior lado do italiano e não se limitava àquela tranquilidade do meio termo na qual até então os atores cômicos trabalhavam” (PRUDENZI & RESEGOTTI, 2006: 33).

diversos filmes que foram dirigidos pelo ator. A dupla também trabalhou para a televisão, no já citado programa *Storia di un italiano*, comandado por Sordi e transmitido pela RAI (*Radiotelevisione Italiana*) em diversas edições, de 1979 a 1986²⁴³.

Levado ao meio cinematográfico pelo também roteirista Sergio Amidei, Sonogo trabalhou ainda com diretores como Giuseppe De Santis, Alberto Lattuada e Carlo Lizzani. A acuidade e sagacidade de Sonogo em tratar os problemas sociais italianos foram bastante notáveis, mas não demonstraram muita benevolência, a julgar pelas características dos personagens de suas narrativas e pelos retratos feitos de seus caracteres. Para a *commedia all'italiana* realizou obras como *Il vedovo* (1959, *O viúvo*), *Il vigile* (1960, *Vigilante Trapalhão*), *Crimen* (1960, *Crime em Monte Carlo*), *Una vita difficile* (1961, *Uma vida difícil*), *La ragazza con la pistola* (1968, *A garota com a pistola*), *Lo scopone scientifico* (1972, *Semeando a ilusão*), entre outras.

O gênero contou ainda com o ofício produtivo de Sergio Amidei (que também foi produtor cinematográfico); pertencente a uma geração anterior a dos outros roteiristas supracitados (tendo nascido em 1904), foi importante também na fase do neorrealismo, uma vez que - junto a Roberto Rossellini e Vittorio De Sica - colaborou para os roteiros de *Roma città aperta* (1945 - *Roma, Cidade Aberta*), *Paisà* (1946, *Paisá*) e *Sciuscià* (1946, *Vítimas da tormenta*). Na *commedia* são importantes os trabalhos de Amidei: *Fantasma a Roma* (1961, *Fantasma em Roma*), *La vita agra* (1964, *A vida amarga*), *Fumo di Londra* (1966, *O Gentleman*), *Il medico della mutua* (1968, *O médico do Instituto*), entre outros.

No que concerne às roteiristas mulheres, a romana Giovanna Cecchi - mais conhecida como Suso Cecchi d'Amico - foi a única figura de destaque²⁴⁴ no gênero. Inicialmente ela trabalhara com Luigi Zampa e Federico Fellini, mas veio a ser efetivamente reconhecida por

²⁴³ Consoante afirmação de Aprà e Pistagnesi (1986: 47) podemos ver o fim da *commedia all'italiana* comemorado na série de televisão *Storia di un italiano*, na qual Sordi resume seu personagem em uma colagem de filmes por ele interpretados. Organizadas de acordo com a ordem cronológica ou de acordo com o tema, as obras eram sempre reeditadas para reduzir seu tempo de duração, mas preservava intacto o enredo. Para os autores citados, é nesse programa que Sordi revela sua grande e perversa capacidade e seu egoísmo, o que no final o faz se considerar o verdadeiro autor de todos os seus filmes; *Storia di un italiano* - muito mais do que todos os livros sobre comédia publicados - ofereceu na televisão a história de trinta anos de cinema italiano, e como ele retratou o país.

²⁴⁴ Não só frente à direção e à atuação, mas também frente à roteirização a presença feminina foi limitada se comparada à participação masculina no gênero; esse foi mais um dos fatores para que a *commedia all'italiana* fosse acusada de misógina. Para além da questão numérica da presença feminina nas produções, o que vale mencionar é a imagem questionável da mulher italiana que as obras do gênero mostraram. Com raras exceções a maioria desses filmes retratou a figura feminina em uma visão absolutamente tradicional, sem nenhuma originalidade ou inovação. Na verdade, discute-se se essa representação por parte dos autores não buscou de fato retratar e evidenciar as reais condições da mulher na sociedade italiana, uma vez que a *commedia all'italiana* procurava espelhar a realidade. De qualquer modo, a forma como os papéis femininos foram focalizados na *commedia all'italiana* apenas viria se agravar com o sucesso da *commedia erotica all'italiana* ou *commedia sexy*, tão popular nos anos 1970.

seus trabalhos com Luchino Visconti. Para a *commedia all'italiana* colaborou com *I soliti ignoti* (1958, *Os eternos desconhecidos*), *Risate di gioia* (1960, *Ladrão apaixonado*), *Casanova '70* (1965, *Casanova 70*) e *Boccaccio '70* (1962, *Boccaccio '70*), entre outros.

Para além da *commedia*, Suso Cecchi d'Amico foi uma roteirista bastante versátil, soube transitar entre diferentes gêneros e tendências do cinema italiano, trabalhando com diversos diretores. Talvez essa habilidade e competência em conseguir trabalhar com tantos bons profissionais possa ser explicada pelas palavras de Age Scarpelli. Em referência ao primeiro filme em que trabalharam juntos, *I soliti ignoti* (1958, *Os eternos desconhecidos*), ele declara:

negli anni '50 - '60 la presenza di una donna nel nostro lavoro era assai rara, praticamente unica. Ma Suso non faceva sentire la sua presenza in mezzo a tanti uomini come una presenza diversa, per noi imbarazzante. Suso ci metteva a nostro agio. [...] Sebbene lei abbia lavorato sempre a film di un certo impegno, con Visconti, De Sica, Blasetti, si trovò subito a suo agio in questo film più leggero, più comico. È una qualità che un vero professionista deve avere. [...] Suso è tra i più attenti ai nostri problemi di autori cinematografici, ai nuovi problemi causati dalla televisione. È tra i pochi sempre presenti, che seguono e se ne occupano. È facile lavorare con Suso, apprezzare la sua serietà, la sua professionalità. Ha una visione completa della storia, un orecchio sicuro come di un grande musicista, anche quando si è appena all'inizio del racconto. Non è gelosa di quello che scrive, mette il suo lavoro a disposizione del film, accetta suggerimenti. Suso propone ma non impone mai (CALDIRON & HOCHKOFER, 1988: 29).²⁴⁵

Por fim, uma personalidade de destaque obrigatório neste tópico é Cesare Zavattini. A contribuição do roteirista para a *commedia all'italiana*, embora não tenha sido tão decisiva e incontestável quanto àquela dada ao neorrealismo, também foi de extrema relevância para a consolidação do gênero em sua primeira fase, ou seja, do início dos anos 1960.

No período anterior à *commedia all'italiana* e ao neorrealismo Zavattini, como vimos, havia sido um dos colaboradores de periódicos satíricos. Mais tarde conhece Vittorio De Sica, com quem produzirá algumas das mais reconhecidas obras-primas do cinema italiano. Para a *commedia all'italiana*, Zavattini produziu diversos roteiros de êxito, influenciando de modo

²⁴⁵ Na década de 1950 e 1960 a presença de uma mulher em nosso trabalho era bastante rara, praticamente única. Mas Suso não fazia sentirmos sua presença, em meio a tantos homens, como uma presença diferente, embaraçosa para nós. Suso nos deixava à vontade. [...] Embora ela tenha sempre trabalhado em filmes de certo engajamento, com Visconti, De Sica, Blasetti, ela rapidamente se sentiu à vontade nesse filme mais leve, mais cômico. É uma qualidade que um verdadeiro profissional deve possuir. [...] Suso está entre as mais atentas aos nossos problemas como autores do cinema, aos novos problemas causados pela televisão. Está entre os poucos sempre presentes, que continuam a se ocupar disso. É fácil trabalhar com Suso, apreciar sua seriedade, seu profissionalismo. Ela possui uma visão completa da história, um ouvido cuidadoso, como o de um grande músico, mesmo quando estamos apenas no começo da história. Não é ciumenta com que escreve, coloca seu trabalho à disposição do filme, aceita sugestões. Suso propõe, mas nunca impõe.

indelével o gênero; principalmente em parceria com Vittorio De Sica²⁴⁶ podemos mencionar *Boccaccio '70* (196, *Boccaccio 70*, em episódios), *Il boom* (1963), *Ieri, oggi, domani* (1963, *Ontem, hoje e amanhã*) e *Matrimonio all'italiana* (1964, *Matrimônio à italiana*).

Na *commedia all'italiana* não é tarefa simples tentarmos estabelecer com exatidão até onde vai o mérito dos roteiristas e onde começa o do diretor. Isso porque o trabalho, como vimos, era sempre realizado em conjunto, de modo integrado. Decerto que existiam aqueles cujo ofício era apenas elaborar o roteiro, mas de modo geral, os diretores também tomavam parte nessa tarefa²⁴⁷, sendo esse procedimento muito comum no gênero. Por essa razão, vêm à baila alguns nomes de diretores que, com efeito, contribuíram com o trabalho desses roteiristas mencionados. Dessa forma, é preciso ao menos mencionar os principais diretores-roteiristas da *commedia all'italiana*.

Nesse rol de função dupla inclui-se o nome de maior visibilidade frente à direção do gênero. Mario Monicelli, filho do crítico e jornalista Tommaso, iniciou suas atividades cinematográficas produzindo algumas curtas e médias-metragens; sob o pseudônimo de Michele Badiè estreou em longas em 1937 com *Pioggia d'estate* e, antes de tomar à frente da direção em 1949, com seu próprio nome, já havia trabalhado como assistente de direção e principalmente, como roteirista. Durante o início dos anos 1950 foi profícua sua parceria com o diretor Steno, dirigindo e roteirizando as obras da dupla²⁴⁸. Começou a dirigir sozinho em 1953, mas o sucesso e reconhecimento só chegaria em 1958 com *I soliti ignoti* (*Os eternos desconhecidos*)²⁴⁹, que inaugura oficialmente a *commedia all'italiana* e se torna bússola determinante dos caminhos e das tônicas que se seguiram. No ano de 1963 o diretor compôs *I compagni* (1963, *Os companheiros*), obra que lhe rendeu a indicação ao prêmio Oscar de melhor roteiro original, além do de melhor filme estrangeiro. É preciso notar que, na quase totalidade dos filmes que Monicelli dirigiu, ele também participou como corroteirista; além de

²⁴⁶ Vittorio De Sica, além de ter sido ator nas comédias do neorealismo rosa e grande diretor neorrealista fez ainda algumas incursões na *commedia all'italiana*.

²⁴⁷ O diretor Monicelli (apud BASSO, 2011) comentou acerca do trabalho coletivo entre diretores e roteiristas: *eravamo tutti amici, ci aiutavamo, io davo idee ad altri sceneggiatori o registi, loro ne davano a me, non c'era competitività, tutti lavoravamo, eravamo contenti, soddisfatti di quello che facevamo*. Éramos todos amigos, nos ajudávamos, eu dava ideias para outros roteiristas ou diretores, eles davam ideias para mim, não havia competitividade, todos trabalhávamos, estávamos contentes, satisfeitos daquilo que fazíamos.

²⁴⁸ A parceria com Stefano Vanzina, o Steno, foi a mais copiosa de Monicelli, lhe rendendo 8 filmes, dentre os quais merecem destaque *Guardie e ladri* (1951, *Guardas e ladrões*), *Totò e i re di Roma* (1951, *Totò e os reis de Roma*) e *Totò e le donne* (1952, *Totò e as mulheres*).

²⁴⁹ Nessa obra - de roteiro elaborado por Monicelli, Age, Scarpelli e Suso Cecchi d'Amico - vale salientarmos o olhar visionário do diretor ao optar por Vittorio Gassman, até então conhecido como ator dramático, para o papel do pugilista Peppe; não só o filme logrou enorme sucesso de bilheteria, mas foi o início da exitosa carreira cômica de Gassman.

ter elaborado roteiros para os colegas diretores como Luigi Comencini, Mario Mattoli, Luigi Zampa e outros²⁵⁰.

Outro nome significativo da *commedia all'italiana* foi Dino Risi²⁵¹, médico por formação, começou a carreira no cinema ao trabalhar como assistente de Mario Soldati em *Piccolo mondo antico* (1941), em seguida, ainda como assistente de direção, colaborou com Alberto Lattuada em *Giacomo l'idealista* (1943). Elaborou para os colegas Steno e Monicelli o roteiro de *Totò e i re di Roma* (1951, *Totò e os reis de Roma*) e para Mario Camerini a roteirização de *Gli eroi della domenica* (1952); em *Il segno di Venere* (1955, *O signo de Vênus*), já frente à direção, Risi deu os primeiros sinais do que viria a se tornar sua tônica na *commedia all'italiana*. Ainda na segunda metade da década de 1950, passou exitoso pelo neorrealismo rosa - com a sequência *Pane, amore e...* (1955, *Pão, amor e...*), terceiro filme-episódio da série iniciada por Mario Camerini - e com o lançamento, de sucesso estrondoso, da série *Poveri ma belli* (1956 - *Pobres, mas belas*), *Belle ma povere* (1957, *Pobres porém famosas*) e *Poveri milionari* (1959, *Pobres milionários*). À semelhança de seu colega Monicelli, Risi também desempenhou o papel de corroteirista quase que na integralidade das obras dirigidas.

O estilo de Risi ficou caracterizado por ser mordaz, sem espaços de complacência para com seus “monstros”²⁵². Para a *commedia all'italiana*, Risi compôs copiosos trabalhos, dentre os quais: *Il mattatore* (1959 - *Sua excelência, o trapaceiro*), *Il sorpasso* (1962, *Aquele que sabe viver*), *La marcia su Roma* (1962, *A marcha sobre Roma*), *I mostri* (1963, *Os monstros*), *Il gaucho* (1965, *O cara-dura*), *L'ombrellone* (1966, *Férias à italiana*) e *In nome del popolo italiano* (1971, *Este Crime Chamado Justiça*), entre inúmeros outros.

Ettore Scola, anteriormente mencionado apenas como roteirista, também deve ser lembrado como diretor-roteirista. Como vimos, Scola, em sua trajetória desde a adolescência, teve suas competências cômicas desenvolvidas tanto em estágio em periódicos satíricos, como na iniciação à roteirização. Durante a década de 1950 até início dos anos 1960 - antes de

²⁵⁰ Curiosamente, Monicelli também trabalhou como ator em algumas obras, tais como *L'allegro marciapiede dei delitti* (1979), do francês Jean-Jacques Grand-Jouan e *Sono fotogenico* (1980, *Sou fotogênico*), do colega Dino Risi; além disso, dublou o personagem Gino no filme *Il ciclone* (1996, *Il ciclone - Amor e paixão*) de Leonardo Pieraccioni e dirigiu alguns trabalhos produzidos para exibição em televisão.

²⁵¹ Giacovelli (1995: 214) assinala a importância de Risi: “uno dei maestri [...] senza di lui la *commedia all'italiana* non sarebbe esistita, o sarebbe stata un fenomeno breve e circoscritto”. “Um dos mestres [...] sem o qual a *commedia all'italiana* não teria existido, ou teria sido um fenômeno breve e circunscrito”.

²⁵² Risi figurou como o diretor que melhor soube expressar no cinema o período do *boom* econômico, não só por fazer das telas um reflexo dos valores em voga naquele momento, mas também por retratar os pressentimentos do que estava por vir.

estrear como diretor - Scola participou ativamente da composição de roteiros para Mario Mattoli, Steno, Mario Bonnard, Mauro Bolognini, Carlo Lizzani e Luigi Zampa, entre outros.

Scola pode ser visto, em termos de produção, muito mais como roteirista do que diretor e à semelhança de Monicelli e de Risi, também corroteirizou praticamente todas as obras que dirigiu. Como diretor, sua estreia se deu com *Se permettete parliamo di donne* (1964, *Fala-se de mulheres*), obra composta de diversos retratos femininos, na qual se percebe uma forte influência do estilo de Antonio Pietrangeli, para quem Scola havia anteriormente trabalhado, ao elaborar quase que a totalidade dos roteiros de seus filmes²⁵³.

Scola viria a se consolidar definitivamente como diretor, com o lançamento dos filmes *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (1968, *Conseguirão os nossos heróis encontrar o amigo misteriosamente desaparecido na África?*), *Il commissario Pepe* (1969, *O Comissário Pepe*) e *Dramma della gelosia - Tutti i particolari in cronaca* (1970, *Ciúme à Italiana*). Contudo, foram principalmente três obras que o legitimaram como integrante do gênero *commedia all'italiana*: *C'eravamo tanto amati* (1974, *Nós que nos amávamos tanto*), no qual Scola percorreu trinta anos da história italiana ao narrar a amizade de três amigos que ao se reencontrarem, após muitos anos, discutem diversos temas como amizade, sociedade, ideais de juventude, paixões e as frustrações de toda uma geração; *Brutti, sporchi e cattivi* (1976, *Feios, sujos e malvados*), filme em que o diretor constrói um retrato da sociedade italiana, especificamente da periferia, na qual os pobres não são mais os *poveri ma belli* - como aqueles de meados dos anos de 1950 - mas feios, sujos e além do mais, perversos; e *La terrazza* (1980, *O terraço*), no qual Scola compõe um filme-manifesto, com uma tônica mais dramática. Foi exatamente com essa obra que o diretor encerrou o gênero *commedia all'italiana*.

Podemos observar que - à exceção de casos como o de Mario Monicelli, algumas obras de Dino Risi, ou ainda, de Pietro Germi - o gênero não se caracterizou por ser, do ponto de vista dos diretores, um cinema eminentemente autoral. Poderíamos ainda salientar outro fator importante para a origem da *commedia all'italiana*: o fato de algumas figuras-chave do gênero, não só diretores e atores, mas principalmente roteiristas, terem atingido no mesmo período sua maturidade artística; praticamente todos os grandes nomes da roteirização do gênero pertenceram a uma só geração, a mesma dos grandes diretores. A maioria dessas figuras havia nascido entre os anos de 1914 e 1925, portanto, tinham aproximadamente

²⁵³ Como roteirista, Scola participou de todos os filmes de Pietrangeli, com exceção apenas do primeiro *Il sole negli occhi* (1953) e do último, *Come, quando e perché* (1969, *História de um adultério*), esse, finalizado por Valerio Zurlini depois da morte de Pietrangeli por afogamento (DE SANTI & VITTORI, 1989: 27).

quarenta anos de idade quando do surgimento do gênero: foi o caso de Age e Scarpelli, Ruggero Maccari, Rodolfo Sonego, Luigi Comencini, Pietro Germi, Mario Monicelli, Dino Risi, Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Marcello Mastroianni, Alberto Sordi e Ugo Tognazzi; essas figuras atingiram uma maturidade quase que simultaneamente.

Por fim, como elemento favorável à elaboração dos roteiros e crucial para o sucesso do gênero, podemos apontar o ambiente criativo e colaborativo que havia à época, fomentado pelo convívio entre roteiristas e os diretores.

Por todos esses motivos é que entendemos ser indispensável dar os devidos créditos àqueles que balizaram as diretrizes e sustentaram a *commedia all'italiana*, ou seja, a toda essa geração que soube compor o gênero de maneira determinante para sua excelência e permanência.

Capítulo 5 - Três momentos emblemáticos

Sempre senti uma forte atração pelos atores cômicos, a quem considero benfeitores da humanidade. Fazer com que as pessoas rissem sempre me pareceu a mais privilegiada das vocações, meio parecida com a dos santos. Presentear divertimento, bom humor, fazer rir, que ofício maravilhoso. Desejaria ter nascido assim, com um destino tão simpático.
Federico Fellini

5.1- Recorte fílmico

Tendo adotado para a *commedia all'italiana* a divisão proposta pelo escritor e crítico de cinema Enrico Giacovelli (1995), na qual esta se encontra delimitada em três fases principais, nos propusemos a abordar um filme de cada período histórico do gênero, buscando, deste modo, oferecer uma visão panorâmica do fenômeno estudado. Desse modo, as obras que constituíram o *corpus* desse capítulo são: *I soliti ignoti* (1958, *Os eternos desconhecidos*) de direção de Mario Monicelli, *In nome del popolo italiano* (1971, *Este crime chamado justiça*) de Dino Risi e por fim *Brutti, sporchi e cattivi* (1976, *Feios, sujos e malvados*) de Ettore Scola. Note-se que optamos por três obras de diferentes fases e, também, de diferentes cineastas, buscando compor um recorte representativo que não incorresse em recorte autoral e estilístico. Se o *corpus* definido é composto por filmes assinados por diferentes figuras, é preciso salientar que todas elas foram importantes expoentes do gênero: Monicelli, que foi “*uno dei maestri della commedia all'italiana, forse il più popolare e universale*”; Risi, que foi “*uno dei maestri del cinema italiano, e comunque il più grande regista di commedie degli anni Sessanta*”; e Scola que “*ha preso per la mano la commedia a metà anni Sessanta, l'ha aggiornata e arricchita, l'ha resa sempre più adulta e matura, le ha dato i capolavori estremi, e infine l'ha superata dall'interno, ma senza rinnegarla*” (GIACOVELLI, 1995: 206, 214, 218)²⁵⁴.

A escolha por tal recorte fílmico, para além da divisão periódica e histórica assumida para essa pesquisa, se justificou também pela própria representatividade das obras, a saber: *I soliti ignoti* (1958, *Os eternos desconhecidos*) é o filme que dá início ao gênero, ou seja, sendo considerado um marco, o carro-chefe, um filme-chave, ou ainda, nas palavras de

²⁵⁴ Monicelli, que foi “um dos mestres da *commedia all'italiana*, talvez o mais popular e universal”; Risi, que foi “um dos mestres do cinema italiano e de qualquer modo, o maior diretor de comédias dos anos 1960”; e Scola que “tomou pela mão a comédia em meados dos anos de 1960, a atualizou e enriqueceu, tornou-a cada vez mais adulta e madura, lhe deu as obras-primas extremas, e enfim, a superou a partir de seu interior, mas sem renegá-la”.

Bondanella (2001: 144), a obra representa um “*classic example of the commedia all’italiana at its best*”²⁵⁵. O filme narrou a tentativa de roubo a uma joalheria, planejada por um grupo de pequenos contraventores que desta vez planejam dar o grande golpe de suas vidas; acompanhamos todo o trâmite para se chegar ao cofre (com lições ministradas por Totò) de uma casa de penhores, onde, no momento final, acabam tendo uma surpresa.

Do segundo momento do gênero, elegemos *In nome del popolo italiano* (1971, *Este crime chamado justiça*), obra que trata das diferentes formas de justiça e dos conflitos sociais existentes na sociedade italiana daqueles tempos. Na narrativa, o honesto juiz Mariano Bonifazi (Ugo Tognazzi), ao investigar a morte de uma jovem, chega a suspeitar de que o culpado seja o empresário e industrial Lorenzo Santenocito (Vittorio Gassman), o qual a contratava como acompanhante. Após investigações e reviravoltas, o juiz tem em mãos a prova da inocência de Lorenzo, e terá de decidir se o incrimina ou não. Nessa pungente obra, Risi revela um “*gusto amaramente critico, feroce a volte, teso ad individuare i molteplici mali che pesano sulla società nazionale e sulla giustizia, una giustizia di classe invecchiata e sopraffatta*” (SCAGNETTI apud POPPI & PECORARI, 1996: 373).²⁵⁶

Por fim, o terceiro filme de nosso corpus, *Brutti, sporchi e cattivi* (1976, *Feios, sujos e malvados*) é significativo no âmbito da *commedia all’italiana*, pois é representante de uma época na qual - após ter se consolidado e se popularizado - o gênero começa a dar sinais de ocaso. Com essa obra, ambientada em uma *borgata* (periferia) de Roma, o diretor Ettore Scola retratou a história da família de Giacinto (Nino Manfredi), um pai de família egoísta cujos parentes querem arrancar dele o dinheiro ganho de uma indenização recebida por um forjado acidente de trabalho. Stefano Masi (2006: 55) considera a obra uma contundente crítica à exploração do proletariado urbano e à exitosa disseminação, em seu interior, do ideal pequeno burguês:

è un'affresco dell'anima “mostruosa” del sottoproletariato urbano dell'Italia degli anni sessanta, allo scopo di denunciare l'imbarbarimento di una classe, depredata della sua identità culturale e soffocata da improbabili ambizioni piccolo-borghesi, artificialmente indotte dalla pubblicità e dalle sirene della società del benessere.²⁵⁷

²⁵⁵ Um clássico exemplo da *commedia all’italiana* em sua melhor forma.

²⁵⁶ Revela um gosto amargamente crítico, feroz às vezes, voltado a identificar os múltiplos males que pesam sobre a sociedade nacional e sobre a justiça, uma justiça de classe envelhecida e vencida.

²⁵⁷ É um afresco da alma “monstruosa” do subproletariado urbano da Itália dos anos sessenta, com o propósito de denunciar o embrutecimento de uma classe privada de sua identidade cultural e sufocada por improváveis ambições pequeno-burguesas, induzidas com artifícios pela publicidade e pelas sirenes da sociedade do bem-estar.

Ressaltamos ainda a importância do cinema como instrumento de pesquisa, pois como nos mostrou Garito (in ARISTARCO & ARISTARCO, 1992: 160), a estudo de um registro, (como é o caso do cinema) pode nos fornecer subsídios para a compreensão de determinados aspectos de uma sociedade:

il cinema nasce come esigenza della ricerca scientifica, quindi come tecnologia nuova applicata all'indagine, alla scoperta e alla documentazione dei fenomeni. I materiali ottenuti nei film permettono ulteriori studi comparativi e possono costituire la documentazione di base per l'analisi quantitativa e qualitativa di un fenomeno, permettono di scoprire nuove conoscenze, possono confermare un'ipotesi o dimostrare nuove teorie. Questo strumento, a differenza di altri mezzi di osservazione o di misura, permette lo studio di un evento tramite la restituzione in immagine dell'evento stesso.²⁵⁸

Dessa maneira, mediante obras representativas do gênero, buscamos identificar diversas questões apresentadas por dessa produção audiovisual cômica italiana, uma vez que, como pontuou Brunetta (1996: 384), *"la commedia si rivela, sul piano formale, come il macrogenere più adatto ad accogliere un insieme di caratteri originali, come contenitore ideale di situazioni, temi, ruoli, figure, problematiche <tipicamente italiane>".*²⁵⁹

Ao abordarmos o gênero, estávamos cientes que, para uma pesquisa de mestrado, seria impraticável estudarmos os três longas-metragens na íntegra; desse modo, nos concentramos em algumas passagens que consideramos mais marcantes dessas obras. Nesse sentido, compreendendo a obra de arte como produto de uma sociedade, de determinadas condições histórico-sociais, buscamos nos filmes elementos que viabilizassem proposições, afirmações e interpretações que corroborassem a perspectiva assumida nessa pesquisa. Sabemos que as narrativas fílmicas mobilizam temas, conceitos e valores de uma determinada sociedade, podendo fazer referências diretas e/ou indiretas a situações extra-fílmicas e veiculando, assim, elementos capazes de evidenciar a realidade em que foram produzidas. Para indagar quanto à construção de um senso crítico sobre essa mesma sociedade, mediante a visão que esses filmes do gênero veiculavam, procuramos focalizar algumas questões que permearam tais narrativas, fundamentais no contexto da obra e que julgamos expressar valores e ideias críticas.

²⁵⁸ O cinema nasce como exigência da pesquisa científica, portanto, como nova tecnologia aplicada à investigação, à descoberta e a documentação dos fenômenos. Os materiais obtidos nos filmes permitem estudos comparativos adicionais e podem constituir a documentação básica para a análise quantitativa e qualitativa de um fenômeno, permitem descobrir novos conhecimentos, podem confirmar uma hipótese ou demonstrar novas teorias. Essa ferramenta, ao contrário de outros meios de observação ou de medição, permite o estudo de um evento por meio da restituição em imagem do próprio evento.

²⁵⁹ A comédia se revela, no plano formal, como o macro-gênero mais adequado para receber um conjunto de personagens originais, como recipiente ideal de situações, temas, papéis, figuras, problemáticas <tipicamente italianas>.

Com uma abordagem descritiva das obras, propusemos uma possível interpretação e intercalamos comentários (para esses, lançamos mão de elementos extra-filme) visando depreender alguns dos propósitos críticos dos autores em relação à sociedade que os cercava. Nossas investigações, naturalmente, não pretendem esgotar as possibilidades de leitura das obras tratadas, mas talvez possam sugerir caminhos para outras possíveis perspectivas sobre o mesmo tema.

5.2 - Filmes

*No mundo só uns poucos vencem,
e a mim sempre interessaram os perdedores.
Mario Monicelli*

*I soliti ignoti*²⁶⁰

Mario Monicelli concebeu *I soliti ignoti* (1958, *Os eternos desconhecidos*) como uma sátira ao famoso clássico policial francês *Du rififi chez les hommes* (1955, *Rififi*), dirigido por Jules Dassin. Havia na obra italiana uma clara intenção de sátira à produção francesa e aos demais filmes do gênero de suspense policial (que se centravam ao redor de um grande assalto praticado por gangsteres), uma vez que esse tipo de filme era bastante apreciado pelo público italiano. A sátira não se dava só em relação ao golpe - do qual presumimos a falência desde o início do filme - mas a toda falta de recurso e competência daqueles que propuseram o grande feito de suas vidas, os "eternos desconhecidos".

A base para a trama da narrativa foi o conto do escritor Italo Calvino intitulado *Furto in una pasticceria* (o qual faz parte da coletânea *Ultimo viene il corvo*²⁶¹), que inspiraram o argumento do roteiro cômico²⁶², composto coletivamente pela dupla Age e Scarpelli, Suso Cecchi D'Amico e Mario Monicelli. O sucesso foi tanto²⁶³ que no ano seguinte foi produzida uma "continuação" da obra, seguindo a mesma fórmula da original: *Audace colpo dei soliti ignoti* (1959, *O grande golpe dos eternos desconhecidos*) de direção de Nanny Loy²⁶⁴. Um bom tempo depois houve a produção de outra sequência: *I soliti ignoti vent'anni dopo* (1985, *Uma dupla irreverente*) de Amanzio Todini, ainda sobre a mesma fórmula do golpe infalível.

²⁶⁰ Ficha técnica do filme - título original: *I soliti ignoti*, país: Itália, p&b, idioma original: italiano, ano de lançamento: 1958, diretor: Mario Monicelli, argumento: Age e Scarpelli; roteiro: Age e Scarpelli, Suso Cecchi D'Amico e Mario Monicelli, atores: Vittorio Gassman (Peppe), Marcello Mastroianni (Tiberio), Totò (Dante Cruciani, Renato Salvatori (Mario), Memmo Carotenuto (Cosimo), Carlo Pisacane (Capannelle), Tiberio Murgia (Michelle, conhecido por Ferribotte), Carla Gravina (Nicoletta), Claudia Cardinale (Carmela), Rossana Rory (Norma), entre outros; produção: Franco Cristaldi, música: Piero Umiliani, fotografia: Giani Di Venanzio, cenografia: Vito Anzalone, figurino: Piero Gherardi, edição: Adriana Novelli, duração: 106 minutos.

²⁶¹ Publicado pela primeira vez pela editora Einaudi, de Turim, no ano de 1949.

²⁶² No conto do escritor Italo Calvino os ladrões usavam a técnica do buraco na parede para furtar um banco, mas acabavam em uma confeitaria.

²⁶³ Além do sucesso na península, a obra monicelliana teve êxito internacional e foi indicada ao prêmio Oscar de 1959 na categoria de melhor filme estrangeiro; além de ganhar dois 'Nastro d'Argento'.

²⁶⁴ Esse segundo filme, buscou dar seguimento à obra original, tanto temática quanto estilisticamente. Monicelli se recusou a dirigir a sequência, uma vez que já trabalhava trabalhando em outro projeto que se tonaria um enorme sucesso, *La grande guerra*. No elenco dessa continuação estavam quase todos os mesmos atores exceto Marcello Mastroianni, o qual foi substituído por Nino Manfredi; há novamente na narrativa o intento de se realizar o grande golpe ao assaltar um caminhão que carregava o dinheiro do *Totocalcio*, similar italiano de nossa loteria esportiva.

Basicamente com os mesmos personagens originais (já um tanto envelhecidos) a obra trouxe um enredo insuficiente, não obtendo êxito de público nem de crítica²⁶⁵.

Enredo da narrativa: a obra se inicia em uma rua escura e deserta de Roma²⁶⁶, onde dois homens (Cosimo e Capannelle) tentam furtar um carro. Esse início já nos dá a tônica de toda a obra, pois na ação há uma trapalhada de Cosimo que faz soar incessantemente a buzina do automóvel, chamando a atenção da vizinhança e, claro, da polícia. Capannelle, mesmo idoso, avisa Cosimo sobre a polícia²⁶⁷ e foge correndo, mas Cosimo, ao tentar fugir prende o casaco na porta do carro e é preso em flagrante²⁶⁸.

A cena seguinte é na cadeia após um mês²⁶⁹. Norma, companheira de Cosimo²⁷⁰ está acompanhada de um advogado. O preso declara não ter confessado o crime²⁷¹ e que necessita sair urgentemente da prisão pois há um *lavoretto* (trabalhinho) para realizar: conheceu uma pessoa na prisão que lhe contou sobre um golpe infalível²⁷², algo que o deixaria confortável para sempre. Cosimo pede à Norma que consiga uma *pecora* (ovelha) que se sacrifique por ele, alguém que assuma a culpa do roubo mediante o pagamento de uma quantia; Capannelle está com cem mil liras pertencentes a Cosimo e esse dinheiro servirá para encontrar alguém disposto a ficar na cadeia em seu lugar.

²⁶⁵ Além dessas duas sequências citadas, o filme de Monicelli foi inspiração explícita para outras obras como *Bottle Rocket* (1996, *Pura adrenalina*) de direção de Wes Anderson e *Small Time Crooks* (2000, *Trapaceiros*) de Woody Allen. Teve ainda dois *remakes*: *Crackers* (1984, *Alta incompetência*) de direção de Louis Malle e *Welcome to Collinwood* (2002, *Tudo por um segredo*) dos irmãos Anthony e Joe Russo; foi incentivo ainda para um musical da Broadway dirigido por Bob Fosse, intitulado *Big Deal*, em referência ao título em inglês do filme italiano (*Big Deal on Madonna Street*).

²⁶⁶ Inicialmente, sabemos que se trata de Roma pelas placas dos carros.

²⁶⁷ Capannelle grita: "*Le madame*" (As madames); o título com o qual o filme deveria ser lançado era *Le madame*, uma referência ao modo como os policiais eram conhecidos no linguajar dos contraventores de Roma. A censura, que em 1958 ainda era bastante forte, interveio no título, o qual foi alterado para *I soliti ignoti*, uma alusão ao modo como os jornais se referiam aos praticantes de pequenos delitos.

²⁶⁸ A tônica do filme já nos é dada pois vemos a inaptidão dos gatunos na primeira cena com o malogro da ação de roubar um carro, indicativo do resultado final do grande golpe que será tentado pelos rapazes.

²⁶⁹ Sabemos desse lapso temporal através do letreiro, ferramenta do cinema mudo que foi utilizada para segmentar linearmente toda a narrativa monicelliana.

²⁷⁰ Não fica explícito na narrativa se são namorados, mas têm um caso, porque Norma propõe que Cosimo a peça em casamento, ao que ele responde que não quer se livrar de uma condenação para cair em outra, no caso, a outra condenação seria o casamento com ela.

²⁷¹ Cosimo argumenta com o advogado sobre os artigos do Código Penal; através do diálogo vemos que o preso possui certo conhecimento e familiaridade com determinados artigos do Código Penal (inclusive cita a página na qual se encontra um dos artigos), ou seja, convive com a criminalidade, já foi preso outra(s) vez(es), pois na argumentação do advogado descobrimos que Cosimo é reincidente.

²⁷² O plano infalível - saberemos posteriormente - consiste em chegar no cômodo onde está o cofre da casa de penhores, através de um apartamento desabitado ao lado, furando a parede contígua.

Na cena seguinte há um plano geral de um descampado com alguns barracos: trata-se de uma região periférica de Roma²⁷³. Capannelle pede a uma senhora para chamar Otello, para que esse substitua Cosimo na cadeia, a senhora responde que Otello foi preso no dia anterior. Capannelle pergunta então para as crianças que brincam ao lado: "Conhecem um tal Mario que mora por aqui?". Um garoto responde: "Há tantos Marios!". Capannelle especifica: "Mas esse é um que... rouba". Ao que o garoto retruca: "Há tantos Marios que roubam!"

A cena subsequente é a de apresentação de Mario²⁷⁴: ele entra com um carrinho de bebê em uma loja de artigos usados e pergunta ao vendedor quanto vale, ao que este escarnece perguntando se ele agora rouba carrinhos de bebês. Mario: "é o único veículo sem sistema antifurto". Capannelle chega à loja e explica toda a situação a Mario, se justificando por não poder assumir a culpa: já o fez por três vezes e na próxima não o deixarão sair. Pede então a Mario para que seja o réu confesso, ficando no lugar de Cosimo; hesitante, Mario questiona o que dirá a sua mãe se souber que está preso²⁷⁵. Mario então sugere que procurem Michele, conhecido como Ferribotte, um amigo de Cosimo, um siciliano pequeno e magro que mantém a irmã sempre trancada à chave em casa, com medo que ela seja desonrada.

A apresentação de Ferribotte: se encontra deitado em casa lendo jornal quando a campainha toca (ele manda a irmã Carmela ir para a cozinha e não sair dali até que ele mande²⁷⁶). Capannelle e Mario propõem a Ferribotte ser a *pecora*, este não os deixa entrar em sua casa, pois sua irmã Carmelina não deve saber de seus "negócios", uma vez que é menor de idade e está noiva; saem em direção à rua²⁷⁷ enquanto Mario, curioso, tenta espiar Carmela. Ferribotte se justifica ao dizer que não pode ficar encarcerado e deixar a irmã sozinha, pois se o noivo dela souber, desistirá do casamento; o siciliano então indica Tiberio,

²⁷³ A cena nos mostra uma Roma cinza e erma. A predominância da ambientação da obra é de cenas noturnas e escuras; tal opção foi feita em busca de um realismo autêntico, em adequação à história a ser contada: a de gente popular e anônima em situação de pobreza; a escolha de Monicelli pela gravação em preto e branco também foi intencional, dado que desde o início dos anos 1950 já existia o filme colorido.

²⁷⁴ A apresentação dos personagens (os "eternos desconhecidos") é feita através da busca pela *pecora*. Vamos sendo apresentados a esses personagens em um encadeamento, onde a recusa de cada um leva à indicação de outro, desse modo chegaremos àquele que consentirá assumir a culpa no lugar de Cosimo: Peppe.

²⁷⁵ Nessa mesma cena, Mario deixa na loja o carrinho de bebê e compra três guarda-chuvas. É uma ação importante pois contém um elemento indicativo (que conheceremos no decorrer da narrativa): Mario é órfão, mas possui três "mães"; foi criado em um orfanato por três freiras, que ele considera como mães.

²⁷⁶ A relação de Ferribotte com sua irmã Carmela é de excessiva vigilância; no intuito de mantê-la "pura" e "honrada" para arranjar-lhe um bom casamento o irmão a vigia quando está em casa e quando sai a tranca à chave. Mantendo as tradições da origem, tipicamente siciliana, Ferribotte também decidirá com quem a irmã deve se casar.

²⁷⁷ No que concerne à ambientação interna, a casa de Ferribotte é bastante modesta e simples, quando o grupo sai, podemos ver que se trata de uma construção popular, de aproximadamente uns cinco andares.

o fotógrafo encencadíssimo, cuja mulher está presa por contrabando de cigarros²⁷⁸ e tem um filho para cuidar.

Segue-se a apresentação do personagem Tiberio, o qual possui um estúdio fotográfico capenga - atualmente está sem câmera fotográfica²⁷⁹ - um filho ainda bebê e os afazeres da casa para cuidar. Tiberio também se desculpa ao dizer que se for enquadrado em tentativa de furto de propriedade privada (e cita o artigo do código penal) seriam seis meses de pena e em seu caso, por ser reincidente, seriam nove meses. Nesse instante a cena cômica é de Capanelle comendo a papinha do bebê: "sei que é desdentado, mas até a papinha do bebê você ataca?" protesta Tiberio. E questiona com quem deixaria o menino. Capanelle prontamente responde: "deixe com sua senhora na cadeia, lá tratam bem as crianças, tem um belo jardim de infância, é o melhor de Roma, eu me lembro bem". Tiberio: "não, o menino irá para a prisão quando for grande, se o desejar". Eles tentam se lembrar de alguém sem antecedentes criminais²⁸⁰.

Finalmente, temos a presença do último "eterno desconhecido", o pugilista Peppe 'Pantera'; a cena é nos bastidores de uma luta de boxe, na qual vemos Peppe se aquecendo. Todos outros gatunos, além de Norma²⁸¹, tentam convencê-lo a assumir a culpa e livrar Cosimo²⁸². Peppe, se gabando que no dia seguinte será notícia nos jornais, pergunta: "mas porque eu? Sou o favorito nessa luta e se vencer posso chegar ao título". O que se segue é a cena de Peppe sendo nocauteado no primeiro golpe que leva²⁸³.

A essa altura todos "os eternos desconhecidos" já estão apresentados. A próxima ação se passa na delegacia, com Peppe se apresentando como culpado para livrar Cosimo²⁸⁴. Após

²⁷⁸ À época, o contrabando de cigarros também era uma das atividades ilícitas mais comuns, pois o preço da mercadoria era bem mais barato nos países vizinhos do que na Itália, o que compensava o tráfico ilegal.

²⁷⁹ Tiberio se justifica dizendo que foi obrigado a vender sua máquina fotográfica, pois a esposa havia sido multada em oitenta mil liras por tráfico de cigarros (à semelhança de Cosimo, Tiberio também parece conhecer o Código Penal, já que especifica que a esposa foi enquadrada no artigo 218) e teve a pena comutada em três meses, sendo que àquela altura já havia cumprido um mês e meio.

²⁸⁰ Os personagens parecem ter dificuldade em encontrar alguém "limpo", pois provavelmente todos do círculo de amigos e conhecidos deles já possuíam alguma passagem pela polícia.

²⁸¹ A personagem de Norma é única figura feminina no grupo dos gatunos; a caracterização de sua personagem é bastante vaga e imprecisa.

²⁸² Podemos notar que Peppe é meio gago, característica que dará maior comicidade não só ao personagem, mas à narrativa toda, principalmente quando ele ressalta que todo o plano e sua execução devem ser calculados cientificamente.

²⁸³ A cena do nocaute já no primeiro golpe também nos dá um indicativo da tônica geral do filme e do resultado final do grande plano..

²⁸⁴ Esse é um recurso muito utilizado para trazer comicidade à narrativa (e ao gênero *commedia all'italiana* como um todo): uma afirmação categórica de um personagem e a cena seguinte mostrando o oposto do que havia sido categoricamente afirmado na cena anterior. Como no caso de Peppe que em princípio foi taxativo, se dizendo já vencedor, afirmando que teria sucesso no pugilismo, que estaria nos jornais; na cena seguinte à luta, no entanto, ele é visto na delegacia em uma interpretação dramática para assumir o furto imputado a Cosimo.

uma encenação dramática (na verdade, mais cômica do que dramática²⁸⁵) frente ao delegado, o desfecho é a prisão dos dois. Cosimo exige que Peppe lhe devolva seu dinheiro, ao que ele contesta e pergunta: "o que faria se saísse da prisão, aqui ao menos você come de graça". Cosimo explica que se saísse da cadeia faria um trabalho que lhe renderia milhões, mas que não irá revelá-lo a Peppe, para que este não lhe roube a ideia. Posteriormente, Peppe finge ter sido condenado por três anos e menciona o desgosto de sua mãe, Cosimo, comovido, declara que ele cuidará da mãe de Peppe se seu plano der certo. Peppe diz que era uma bobagem qualquer, induzindo-o a contar o plano. Cosimo, sem se dar conta, confessa seu plano: um pedreiro que havia sido preso por ter esfaqueado o cunhado havia revelado que havia pouco tempo tinha erguido uma parede de papel - daquelas que se fura com um dedo²⁸⁶ - entre a sala de um apartamento e o cômodo de uma casa de penhores (local onde se encontra o cofre de joias). Peppe induz Cosimo a contar o plano sem que ele se dê conta, extraindo-lhe todas as informações. Peppe declara: "é um belo golpe. Gostei!". Cosimo, ao perceber que foi traído, se desespera e blasfema contra Peppe²⁸⁷.

Na verdade, já que Peppe não possui antecedentes criminais, poderá cumprir em condicional sua pena de um ano, desse modo, vai sair da cadeia. Através do letreiro "A notícia correu com a rapidez do vento", vemos que os comparsas tiveram conhecimento da soltura de Peppe. Mario procura Ferribotte em sua casa, fingindo ser o irmão de Carmela entra na residência e se depara com a moça, a qual ele achou bela (contrariando o que se comentava, que ela vivia escondida porque era feia). Assustada, Carmela foge e pede para Mario ir embora, mas após um pouco de conversa, ela comenta que sai de vez em quando para ver o túmulo da mãe; ele se sente tocado pois é órfão e surge uma empatia entre os dois. Chega Ferribotte com o noivo de Carmela, um senhor chamado Desiderio²⁸⁸; Mario, escondido, consegue escapar.

Os rapazes (acompanhados de Norma, a companheira de Cosimo) procuram Peppe para tomar-lhe de volta o dinheiro, ele, sem muitas alternativas se vê obrigado a contar o plano para todos, justificando que foi Cosimo quem lhe passou as coordenadas para realizar o golpe na agência de penhores. Peppe, com sua cômica gagueira ressalta: "devemos calcular tudo cientificamente"; dá as coordenadas para essa elaboração "científica" do golpe, declarando que "cada um vai operar conforme sua especialidade, pois é assim que se faz um

²⁸⁵ Como vimos no capítulo 4, a *commedia all'italiana* possui como essência a mescla de temas trágicos e cômicos, ou ainda, da temática trágica tratada de maneira cômica.

²⁸⁶ Essa "técnica" de fazer um buraco na parede para praticar os delitos era muito comum à época.

²⁸⁷ A traição de Peppe trará a ira de Cosimo que, mesmo estando em liberdade, não aceitou participar junto com os "eternos desconhecidos" do golpe; pretendia se vingar de Peppe, mas acabou tendo um fim trágico.

²⁸⁸ Sugestivo nome para um homem que só tem olhos para o corpo de Carmela.

trabalho científico"²⁸⁹; "Capannelle vestido assim não pode participar" emenda o tartamudo, ao que Capannelle retruca definindo seu estilo como "esportivo", "imagine esportivo, você está vestido de ladrão" conclui Peppe²⁹⁰.

Para dar seguimento ao plano, roubam uma câmera na feira de *Porta Portese*²⁹¹ para que Tiberio filme a casa de penhores e mostrem para Dante Cruciani, um conceituado conhecedor de cofres²⁹² que lhes dará uma consultoria²⁹³. A partir desse momento temos as "aulas" ministradas por Dante, que inicia discorrendo sobre os métodos para se abrir um cofre²⁹⁴ e afirma só existir um meio seguro para se abrir os cofres: a serra circular. Passam então a um exemplo prático com um cofre para exercício e demonstração. Pela prestação dos serviços Dante pede cinquenta mil liras (coube a Mario arranjar o dinheiro, que o pediu às suas três mães²⁹⁵).

Os rapazes fazem turnos para saberem quais os horários da casa de penhores, na troca de turno de vigilância do local veem uma empregada (Nicoletta) saindo do apartamento, se surpreendem pois acreditavam que o local estivesse vazio. O letreiro indica: "Foi um golpe duro, mas nossos heróis não se renderam". Ao investigarem os novos moradores, descobrem que as patroas são duas velhas solteironas que nunca saem de casa, mas todas as quintas-feiras vão para o campo e deixam a empregada cuidando da casa.

²⁸⁹ Junto à explicação do plano dada por Peppe temos a câmera acompanhando lentamente o percurso a ser feito para se chegar à casa de penhores.

²⁹⁰ O personagem de Capannelle é o mais mal trajado de todos do grupo, está com uns trapos velhos, com meias à altura do joelho, as calças enfiadas dentro das meias e um gorro, o que torna o personagem ainda mais cômico.

²⁹¹ Os rapazes não possuem armas e para conseguirem uma câmera se utilizam de um artifício clássico de furtos em grupo, o engano do vendedor por um primeiro sujeito, a subtração da mercadoria pelo segundo e a dispersão do terceiro com o fruto do roubo. A feira escolhida para o furto é a maior e mais famosa de Roma.

²⁹² A participação do personagem de Dante Cruciani, um especialista em cofres, não se fazia fundamental na trama narrativa. Na verdade, como vemos nos letreiros ao início do filme, a participação de Totò é extraordinária (são apenas algumas cenas, muitas das quais sentadas, pois Totò já tinha sessenta anos), é uma espécie de homenagem de Monicelli a Totò. Na obra, uma metáfora do professor lecionando aos alunos, do mestre transmitindo ensinamentos àqueles que seguirão sua herança no gênero cômico; Totò e os eternos desconhecidos representaram essa coexistência entre o novo e o velho no cinema italiano. Mesmo seu personagem não sendo indispensável, Totò dá a ele uma dimensão memorável.

²⁹³ Temos mais um indício de que serão incapazes de fazerem o plano dar certo: Tiberio filma o filho para testar a câmera, tenta filmar o apartamento vazio (as imagens todas tremidas e desfocadas, mas na hora crucial termina o filme). Dante Cruciani diz: "Como filme é um lixo, mas o que vi é melhor que nada". Mesmo não vendo muita coisa, Dante afirma que o cofre é uma *Commodoro*, modelo 50 e que não é dos mais difíceis.

²⁹⁴ Uma *gag* que traz comicidade à cena é quando Dante Cruciani, ao explicar o método de abertura se utilizando dinamite, declara ser aquele "utilizado pelo famoso Fu Cimin", ao que Tiberio pergunta se era chinês, e Dante corrige, "não, um veneziano. Fu quer dizer finado e Cimin era seu sobrenome."

²⁹⁵ Na cena do orfanato podemos ver a relação de Mario com as freiras que o criaram. Mesmo ele sendo já um adulto elas o tratam como se ainda fosse uma criança, com uma excessiva proteção, uma espécie de síndrome de *mammismo*. *Mammismo*, consoante o Dicionário Garzanti de língua italiana, significa: *attaccamento e senso di protezione eccessivo da parte della madre nei confronti del figlio, anche quando è adulto* (apego e sentimento de proteção excessiva por parte da mãe em relação ao filho, mesmo quando adulto).

Peppe simula uma cena com os outros rapazes para tentar seduzir a empregada Nicoletta²⁹⁶ e obter informações sobre o apartamento; ele se apresenta a ela como contador Pierluigi Capannelle, ela diz ser de Pádua e não revela que é a empregada. Nicoletta tenta fugir dizendo que encontrará o namorado, Peppe a segue e eles conversam, a certa altura ele diz para Nicoletta que gostaria dela mesmo que fosse uma empregada²⁹⁷.

No letreiro lemos: "Mas Peppe e seus amigos não tinham levado em conta que de vez em quando na Itália há uma anistia"²⁹⁸. Cosimo havia sido solto (vemos através do letreiro que ele buscava vingança, pois não admitia que Peppe e os outros usufríssem dos frutos de uma traição); "os eternos desconhecidos" lhe oferecem a possibilidade de participar do golpe, mas ele por orgulho se recusa. Sozinho, Cosimo tentará praticar alguns assaltos: em frente à casa de penhores (que está encerrando o expediente) o vemos com uma bicicleta, ao entrar com uma arma em punho declara: "Conhece essa?" O atendente pega a arma, analisa e diz ser uma Beretta, mas em péssimas condições, oferecendo a ele mil liras. Incrédulo, Cosimo pega a arma de volta e vai embora²⁹⁹. Posteriormente, Cosimo se prepara para assaltar uma senhora quando chega um rapaz para acompanhá-la e ele desiste. Avista outra senhora (que está só), tenta tomar-lhe a bolsa mas não consegue e ao tentar escapar é atropelado por um bonde³⁰⁰.

A cena seguinte é a do velório de Cosimo, no qual estão reunidos alguns dos "eternos desconhecidos", aparentemente chove³⁰¹. Vemos chegar Mario e depois Dante Cruciani; Mario decide ver Cosimo e Peppe lhe entrega flores para serem colocadas no caixão. Chega Tiberio com o bebê e Peppe avisa ser necessário deixá-lo com alguém porque o golpe será no dia seguinte, à noite. As patroas não estarão em casa e a empregada vai deixar entrar.³⁰²

²⁹⁶ A empregada Nicoletta aparentemente possui um sotaque vêneto; a narrativa apresenta uma mescla de regionalismos por meio dos personagens (como o siciliano de Ferribotte e Carmela, o bolonhês de Capannelle, o milanês de Peppe e o romanesco de outros personagens).

²⁹⁷ Nicoletta, diferentemente de Carmela - a outra figura feminina, parece ser mais liberal e independente, pois trabalha, vai ao parque de diversões, sai para dançar (no baile de Carnaval, dança com Peppe e também com outro rapaz).

²⁹⁸ A partir desse momento até a chegada do "grande dia", teremos a alternância entre duas histórias paralelas, a da relação de Peppe com Nicoletta e a do percurso trágico de Cosimo.

²⁹⁹ Nessa cena há um pequeno erro de continuidade, pois quando Cosimo está frente ao balcão, as cinzas do cigarro em sua boca caem em seu paletó, mas no enquadramento seguinte, o cigarro aparece novamente com as cinzas.

³⁰⁰ O ponto mais dramático do filme talvez seja o atropelamento e morte de Cosimo por um trem; a morte, um tema denso, é inserido, inusitadamente, na trama de uma comédia.

³⁰¹ Há na cena uma dissonância entre os figurantes e os protagonistas, os primeiros estão usando guarda-chuva mas os últimos não, mas sequer estão molhados ou se molhando.

³⁰² Eles estão do lado de fora do local do velório, emocionados com a morte de Cosimo. No entanto, o mesmo tema é relativizado por Monicelli: além de não ser mostrado o caixão nem o corpo, o diretor inverte a tônica da circunstância inserindo um momento cômico na cena, quando Dante, ao avistar a polícia, diz: "rapazes, o delegado!" e todos disfarçam e se dispersam. Resulta daí que, mesmo com certa tensão no ar, Monicelli consegue dar leveza a esse momento dramático da narrativa.

Chegou "o grande dia", informa o letreiro, Tiberio deixou o filho no presídio com a esposa Teresa (ela pede a Tiberio que, se tudo correr bem, ele lhe compre um colchão³⁰³). Em outra cena, vemos Ferribotte chegar em sua casa sem as chaves e bater à porta, Carmelina acreditando ser Mario, lhe pede um beijo, ao que Ferribotte se dá conta que eles têm um caso e que o noivo não desejará mais se casar com ela. Tomado por um sentimento de honra traída, ele saca uma faca, diz que Carmelina irá chorar lágrimas de sangue³⁰⁴ e sai à procura de Mario³⁰⁵.

É o momento em que estão todos reunidos tomando as últimas lições de Dante Cruciani³⁰⁶; o consultor ressalta que em cinco dias forneceu três kits para arrombar cofres: "graças a deus o mercado está aquecido, trabalho não falta"; pede aos rapazes para assinarem um recibo³⁰⁷ e declara que vai visitar uma tia, com a devida autorização do delegado³⁰⁸, pois não pode ficar nas proximidades quando há um arrombamento: "prudência nunca é demais, boa sorte!"

À reunião se junta Tiberio, com o braço engessado, que diz ter visto a morte de perto, pois encontrou o vendedor de quem tinham roubado a câmera fotográfica, este quebrou-lhe o braço e ainda lhe tomou de volta a câmera. Logo, chega Ferribotte com uma faca ameaçando Mario, acusando-o de ter desonrado sua casa. Mario declara ser apaixonado por Carmela e que Ferribotte pode ficar porque Mario desistirá do plano³⁰⁹.

Surpreendentemente, alguém bate à porta, é Nicoletta. Peppe manda todos se esconderem, ela entra queixando-se que há duas horas está procurando a casa dele. Com o

³⁰³ Vemos que os desejos dos pobres diabos são para suprir as necessidades mínimas, cuja satisfação lhe é interdita por sua condição social.

³⁰⁴ Conforme vimos antes, Carmelina não tem autonomia para escolher com quem quer se casar; o irmão, ao descobrir que ela estava interessada em Mario, sai a procura deste para vingar a honra da irmã.

³⁰⁵ Na cena vemos Ferribotte tirar uma faca do bolso, segurá-la na mão direita e correr para a porta, mas ao se virar (vemos por outro enquadramento) a faca não está mais em suas mãos, tanto que ele mesmo fecha a porta.

³⁰⁶ Como não conseguirão efetivamente chegar ao cofre, não terão a oportunidade de colocar em prática os métodos ensinados por Dante Cruciani.

³⁰⁷ Pela cena vemos que "os eternos desconhecidos" são analfabetos, pois quando Dante Cruciani pede para assinarem um recibo, Mario não responde, fingindo que não ouviu, para não admitir que não sabe escrever. Peppe resolve assinar, mas demora, escreve sem muita destreza. Dante analisa a assinatura e ironicamente pergunta se ele já esteve na China.

³⁰⁸ Dante provavelmente está em condicional, pois precisa de autorização para viajar e em cena anterior, quando ele está dando consultoria aos rapazes, um comissário chega para inspecionar e verificar se ele se encontra no lugar esperado.

³⁰⁹ Nesse momento Mario, com sérios planos de se casar com Carmela, decide deixar a vida de pequenos furtos (a até mesmo a oportunidade de ganhar muito dinheiro, se o golpe desse certo), optando por uma integração na sociedade, com um trabalho honesto, um *lavoruccio* (um bico) no *Cinema delle Follie*. Para poder casar e viver com Carmela, ele se adapta às normas da sociedade vigente, mesmo que isso signifique se submeter a um trabalho em que ganhe pouco (vendedor de pipoca e guloseimas no *hall* do cinema) e renunciar ao grande golpe (uma possibilidade de enriquecer). Mario talvez tenha desistido do golpe também devido à comoção em virtude da morte de Cosimo, ele parece ser o mais sentimental dos rapazes e foi um dos que entraram no velório de Cosimo.

braço quebrado, Tiberio cai em uma pilha de garrafas³¹⁰, Nicoletta o vê e Peppe o apresenta como sendo seu cunhado, dizendo pertencer a ele a casa. A empregada declara ter pedido demissão, pois as velhotas a tratavam como escrava³¹¹ e nunca estavam satisfeitas; ela tinha de limpar, lustrar, fazer compras, cuidar dos gatos: "eu vou embora" disse às patroas³¹². Nesse instante, ela se dá conta que ficou com as chaves da casa das patroas, e em seguida pede a Peppe para acompanhá-la, pois irá dormir na casa das freiras. Peppe diz que não pode acompanhá-la; Tiberio percebe a situação e sugere a Peppe que a acompanhe³¹³.

No ônibus está o casal: ela se declara dizendo possuir uma simpatia por Peppe³¹⁴. Eles se beijam e Peppe consegue pegar as chaves de sua bolsa. Nicoletta se lembra das chaves e pede a ele que as deixe com o porteiro, mas não as encontra em sua bolsa. Peppe finge procurar e as retira de seu bolso; a empregada pede a Peppe para não se esquecer de entregá-las ao porteiro e se despede. Peppe fica um tanto pensativo.

Ferribotte comparece no cinema em que Mario agora trabalha; o siciliano declara que se algo vier a acontecer a ele, Mario deverá zelar por sua irmã, com "o devido respeito". Ele lhe dá a chave de sua casa, afirmando ser ele um rapaz sério, que ama sua mãe, e mãe só temos uma (sabemos que Mario é órfão, ainda que possua três "mães", mas Ferribotte nem os outros rapazes sabem, por isso ele afirma que Mario possui sentimentos maternos: "*perchè di madre ce ne è una sola*" - porque mãe só temos uma).

Capannelle e Tiberio aguardam Peppe atrás da banca de jornal próxima do apartamento, ele chega e diz que não conseguiu pegar as chaves. Tiberio não acredita, acha que ele está brincando; Peppe diz que não conseguiu pois Nicoletta saiu correndo de repente,

³¹⁰ O local parece um depósito abandonado, precaríssimo, com pilhas de garrafas vazias e pneus pendurados.

³¹¹ Um tema importante é destacado por Monicelli, o da exploração do trabalho doméstico. Nos anos 1950 não havia muitas garantias para as empregadas domésticas; a lei dizia que deveriam descansar oito horas, ao que implicitamente, se subentendia que poderiam trabalhar até dezesseis horas por dia. Nos anos 1950 e 1960 a palavra "serva" era usada com muita desenvoltura nas famílias italianas (inclusive os personagens se referem a Nicoletta como *serva*, *servetta*); apenas em 2 de abril de 1958, sob a lei número 339 é que foram regulamentadas as relações de trabalho doméstico. Nos anos seguintes, o serviço das empregadas foi cada vez mais procurado, pois não somente os ricos as requisitavam, mas também os novos burgueses da nova classe média do *boom* econômico as queriam para cuidarem da casa e das crianças.

³¹² Nicoletta declara que as patroas mudaram os móveis de lugar, informação aparentemente desimportante, mas que levará ao fracasso do grande golpe.

³¹³ A inocência e inaptidão dos rapazes para a delinquência faz a cena se tornar cômica, pois mesmo com as chaves da casa estando com Nicoletta, eles demoram a perceber a situação.

³¹⁴ A cena de Peppe com Nicoletta no ônibus nos mostra uma simplicidade (dos personagens e da cena em si) e uma sinceridade de sentimentos (Peppe de fato possui sentimentos nobres por Nicoletta, o que fará com que ele, mesmo estando com as chaves nas mãos, as devolva ao porteiro para não comprometer a garota). André Bazin afirma que "os cineastas italianos são os únicos que conseguem fazer boas cenas em ônibus, caminhão ou vagão, precisamente porque elas reúnem uma densidade particular do cenário e dos homens, e porque sabem descrever ali uma ação sem dissociá-la de seu contexto material e sem encobrir a singularidade humana na qual ela está imbricada; a sutileza e a agilidade dos movimentos da câmera deles nesses espaços estreitos e atravancados, a naturalidade do comportamento de todos os personagens que entram no campo, fazem de tais cenas a fina flor, por excelência, do cinema italiano" (BAZIN, 1991: 254).

pulou do ônibus e foi embora. Tiberio, nervoso, pergunta quem colocou na cabeça de Peppe que as coisas devem ser ci-ci-científicas, ao que ele responde que será como tinham definido antes, entrarão pelo subsolo, pátio e pela janela. Eles iniciam a ação, mas uma série de acontecimentos obstam a operação: Tiberio está com o braço quebrado, Capannelle necessita de ajuda para pular, Ferribotte cai na água, Peppe rasga a calça nova em um prego, Tiberio derruba toda a mala de ferramentas³¹⁵.

O ritmo é de um *crescendo* de tensão à medida que se aproximam do apartamento³¹⁶: furam a parede e começa a vazar água, molhando todos: haviam furado um cano. Chega o porteiro, apagam as luzes para não serem vistos; ouvem o porteiro falar às senhoras da casa que lhe entregaram as chaves, mas que não foi Nicoletta, foi seu namorado, um moço alto. Após o porteiro sair, Ferribotte xinga Peppe, o qual justifica-se dizendo que era para ter um álibi. Tiberio percebe que Peppe está apaixonado por Nicoletta, após discutirem voltam ao "trabalho" e enquanto tentam furar a parede devaneiam sobre o que farão com o dinheiro que conseguirão³¹⁷. Tiberio sonha com uma conta bancária para o filho, já Capannelle diz querer uma bela amante, contanto que ela cozinhe³¹⁸.

Final da narrativa: Peppe pede a Capannelle que busque para ele um copo d'água na cozinha; a música vai se intensificando à medida que a parede vai cedendo³¹⁹. Quando a parede cai³²⁰ o que aparece em cena é a visão para o outro cômodo da casa, para a cozinha, na qual vemos Capannelle com um copo d'água. A câmera focaliza os rostos incrédulos de Peppe

³¹⁵ A certa altura Peppe diz: "Adiante o primeiro! Mas quem é o primeiro? Qualquer um!" Eles fingem certa inteligência e organização, querem fazer tudo de modo "científico", mas são ineptos - esse também é um elemento que concorre para a comicidade ao filme.

³¹⁶ Um dos momentos de tensão (mas ao mesmo tempo cômico) da ação é quando estão sobre uma claraboia e subitamente o local se ilumina e entra um casal discutindo, o que os obriga a ficarem imóveis acompanhando a repetitiva e irritante discussão. A câmera mostra a expressão de cada um ao aguardar a interminável contenda sem nexos.

³¹⁷ À semelhança da esposa, que sonhava com um colchão, Tiberio sonha com necessidades básicas como uma moradia (uma casinha de quatro cômodos) e a garantia de um futuro para o filho (uma conta bancária para o menino), em suma, apenas desejos de uma vida melhor e mais confortável.

³¹⁸ Capannelle representa efetivamente uma máscara da *commedia dell'arte*. Ele está sempre buscando satisfazer as necessidades mais imediatas (faminto como um *Arlecchino*, come durante todo o filme, tanto a papinha do bebê, como os biscoitos no bolso de Tiberio, um lanche que Peppe lhe toma e joga fora; ao final é quem descobre sobre o fogão uma panela com macarrão e grão de bico), ao desejar uma amante, sua exigência é que as refeições sejam responsabilidade dela.

³¹⁹ A obra toda é permeada por uma melodia bastante ritmada (a primeira cena do filme já nos mostra esse elemento), uma composição musical do tipo *jazz*.

³²⁰ Na cena seguinte ao desejo de Capannelle há um erro de continuidade: vemos a parede já cedendo, há um corte e no enquadramento seguinte vemos um primeiro plano de Peppe pedindo um copo de água a Capannelle. Quando a câmera nos mostra novamente a parede, ela ainda está começando a ceder. Outro pormenor é quando cede a parede, Capannelle já está olhando em direção à câmera, ele vira o rosto rapidamente e depois torna a olhar para a câmera, os tempos estão dessincronizados.

e Tiberio ao percebem o erro que cometeram: furaram a parede errada³²¹. Peppe propõe furar a outra parede, mas Tiberio ressalta que é necessário ao menos uma hora e quinze para furarem novamente outra parede e mais duas horas e meia com a serra circular (o relógio marca cinco e vinte da manhã). Capannelle aproveita e rouba o relógio despertador da casa³²². Peppe conclui que foi muito trabalho e muito perigo inutilmente, apesar de feito como manda o manual, tudo de modo científico. Capannelle a essa altura está vasculhando o armário da cozinha. Enquanto Peppe questiona se vão desistir logo agora, se podem tentar novamente, uma vez que é só acelerar o processo. Tiberio ressalta que "roubar é um ofício trabalhoso, uma atividade que requer gente séria, não gente como vocês, vocês, no máximo, podem ir trabalhar." Peppe acrescenta: "trabalhar, trabalhar cansa". Capannelle oferece comida para Tiberio, que recusa, mas pergunta o que é. "É macarrão e grão de bico", responde Capannelle, que em seguida, para em frente à geladeira e pergunta aos rapazes como se abre. Tiberio diz: "ah, esse é um dos arrombadores!". Capannelle ao conseguir abri-la se surpreende: "Tem até gelo aqui!"³²³. Peppe pergunta a Tiberio se pretende mesmo renunciar a tudo, com todas as despesas que tiveram. Tiberio prova a comida e declara: "sabe que não está ruim?" se referindo ao macarrão com grão de bico. "Claro, foi feito pela Nicoletta!" diz Peppe. Tiberio: "mas faltou uma gota de azeite". Peppe: "eu não acho, mas não é por ser ela que fez". Capannelle encontra mais comida na geladeira e vai ao fogão esquentá-la. Ferribotte prova e aprova a comida³²⁴. Tiberio: "estava com uma fome!"³²⁵. Capannelle encontra dificuldades para acender o fogão, deixando vazar gás e causando uma explosão na cozinha, o que os faz abandonar o apartamento, ainda mais estropiados e sujos do que antes. Já na rua, caminham em direção ao ponto do bonde; Tiberio avisa que tem que pegar o moleque na prisão e sobe no bonde. Peppe pergunta quando irão se ver novamente, ao que Tiberio responde que o quanto menos se virem será melhor, então, pega o bonde e vai embora.

³²¹ Peppe se lembra nesse instante que na noite em que pediu demissão, Nicoletta comentara que as patroas haviam mudado os móveis de lugar, fato que os confundiu, tamanha a inexperiência.

³²² Ao invés de joias e relógios do cofre da casa de penhores, um despertador usado é a única coisa que Capannelle consegue roubar. Mas nem assim as coisas funcionam: será este mesmo objeto a atrair a atenção da polícia quando estiverem na rua.

³²³ Para nós, espectadores de mais de cinquenta anos após o lançamento da obra, pode parecer banal, mas a reação de Capannelle é justificável. Aludimos à essa questão dos eletrodomésticos, em especial à geladeira, no capítulo 3, uma vez que nessa época, esse aparelho ainda era um luxo na sociedade italiana, e o gelo era causador de encanto, daí sua surpresa.

³²⁴ O siciliano Ferribotte cita um ditado de suas tradições: "*dalla nostra parte se dice femmina piccante pigliata per amante, femmina cuciniera, pigliata per mugliera*" (em nossa terra dizemos, mulher picante, pegue-a como amante, mulher cozinheira, pegue-a como esposa).

³²⁵ A única coisa que conseguem naquela noite é o jantar das ex-patroas de Nicoletta.

Ferribotte sentado à espera de seu bonde, acende um cigarro. Peppe e Capannelle continuam caminhando, este último pergunta para onde Peppe vai, ele responde: *boh*³²⁶. Capannelle diz ter entendido e que a empregadinha é mesmo bonitinha. Peppe afirma que não a deixará mais trabalhar, pois ela é muito delicada. Ao encontrarem dois policiais de bicicleta, Peppe pede compostura, e no exato momento que os guardas passam ao lado deles, o despertador que Capannelle havia roubado da casa toca altíssimo, chamando a atenção dos policiais, que decidem segui-los para averiguar³²⁷. Quando Peppe e Capannelle viram a esquina, encontram um grupo de homens e aproveitam para se esconderem em meio aos trabalhadores³²⁸, despistando os policiais. Ao descobrir que o grupo que esperava por trabalho, Capannelle e Peppe tentam sair, mas o portão é aberto e o grupo de homens os arrasta para dentro. Peppe grita: "deixem-me sair, estou de passagem", mas em vão: são involuntariamente levados. Posteriormente, vemos Capannelle sendo carregado para fora por dois homens³²⁹, indignado ele protesta: "mas olha só onde vim parar, entre trabalhadores!". E ao avistar Peppe ele grita: "Peppe, onde vai? Peppe! vão te fazer trabalhar!". Peppe abre os braços, sem muita resposta. A cena seguinte é um close em uma notícia de jornal, cuja chamada é: "*I soliti ignoti. Col sistema del buco rubano pasta e ceci*" (Os eternos desconhecidos. Com o sistema do buraco roubam macarrão e grão de bico)³³⁰; e logo abaixo, o texto completo da notícia.

Focalização: a obra mostra, mediante a história de alguns personagens, a penosa situação social da Itália pós-guerra e pré-*boom*. No centro da narrativa temos um grupo social representando toda uma coletividade, a dos desajustados socialmente, isto é, dos desempregados ou daqueles com subempregos³³¹ que praticavam pequenos furtos e delitos para viver (ou sobreviver).

³²⁶ Interjeição italiana que, consoante o Dicionário Garzanti de língua italiana, significa: *interiezione, esprime indecisione o incertezza* (interjeição, exprime indecisão ou incerteza). Poderíamos traduzir como "sei lá". Curiosamente, é a mesma expressão utilizada por Scola no final de seu filme *C'eravamo tanto amanti*. Peppe, que era o líder do grupo, acreditava que ia se dar bem com o golpe; após o fracasso ele não sabe muito bem o que pretende fazer, uma vez que a carreira de pugilista não dera certo e com futuras pretensões de continuar com Nicoletta, só lhe restava se enquadrar na sociedade.

³²⁷ Novamente como no início do filme (com Cosimo se atarantando com a buzina), é uma trapalhada que faz com que os gatunos chamem a atenção da polícia.

³²⁸ A condição de trabalho daqueles homens parecia ser bem precária, provavelmente pagavam apenas a diária trabalhada, sem nenhum tipo de registro, garantia ou direitos; eles já esperavam havia mais de duas horas para poderem trabalhar.

³²⁹ Os homens o expulsam por ele ser velho demais para o trabalho.

³³⁰ Como vimos no capítulo 4, a *commedia all'italiana* também possuía como característica o fato de ser baseada em fatos e acontecimentos do cotidiano, muitos deles noticiados em crônicas de jornal.

³³¹ A questão do desemprego ainda era premente neste período do pré-*boom*, uma vez que os efeitos do milagre econômico ainda não haviam chegado, muito menos o quase pleno emprego que Itália viveria naquele anos.

Monicelli buscou caracterizar a obra e seus personagens com uma tônica bastante realista, retratando uma época, uma situação e as condições sociais desses indivíduos; como vimos, o gênero *commedia all'italiana* possuía fortes vínculos com a realidade social da península e nos anos anteriores ao milagre econômico eram muito comuns as atividades praticadas pelas *bande del buco* (grupos de gatunos que roubavam através de buracos nas paredes), as quais os noticiários da época sempre relatavam.

Mais do que propriamente narrar uma história, a obra procurou dar ao cotidiano de personagens anônimos e marginais uma dimensão outra, a de pequenas histórias individuais refletindo questões históricas da sociedade italiana. As escolhas temáticas e o tratamento dado a elas mostram a afirmação de um posicionamento crítico dos autores acerca daquela sociedade: temas trágicos como pobreza, desemprego, fome, orfandade, delitos, cadeia e morte são abordados ao longo da narrativa³³².

A cotidianidade e a presença de gente comum fazem com que o público se reconheça nas telas, causando uma identificação muito forte. A busca feita pelos personagens são por necessidades básicas, uma reação elementar pela sobrevivência³³³: são perdedores, mas de uma inata bondade. Após o revés alguns voltam à própria realidade (como Tiberio que vai buscar seu filho no cárcere, Ferribotte que voltará para casa e Capannelle que continuará a perambular), mas outros se adequam a essa sociedade, mesmo não estando muito seguros dessa decisão (como no caso de Peppe) ou ainda, espontaneamente (como no caso de Mario) em uma tentativa desesperada de se inserir, se "ajustar" ao corpo social vigente).

³³² Há, com efeito, uma dupla natureza: temas dramáticos tratados de modo cômico.

³³³ Como matar a fome, que no final é apenas o que conseguem.

*In nome del popolo italiano*³³⁴

A obra de Dino Risi expõe o tema da justiça italiana por meio de argumento e roteiro elaborados pela dupla Age e Scarpelli. Não sendo tema incomum, já havia sido abordado por Risi no episódio *Testimone volontario* (*Testemunho voluntário*) do filme *I mostri* (1963, *Os monstros*); é possível encontrarmos paralelos entre as duas obras tanto pela atmosfera das narrativas como pela escolha dos dois atores principais, sendo que no filme houve uma inversão dos papéis (Ugo Tognazzi era testemunha no esquete e passa a ser juiz no filme, já Vittorio Gassman de advogado de defesa passa a "réu" inocente).

Enredo da narrativa: a obra se inicia em um descampado com a leitura da execução de uma sentença judicial (em decorrência da violação de uma lei urbanística), a qual condenou o proprietário de uma construtora à reclusão, ao pagamento de multa e das custas processuais, além do desmantelamento da edificação; vemos a implosão da construção e em seguida um primeiro plano de um juiz, o qual assina a execução da sentença³³⁵.

A cena seguinte é uma aproximação do Palácio de Justiça romano (o maior símbolo da magistratura italiana)³³⁶. Em outro ambiente³³⁷, à beira de um lago, vemos o juiz pescando³³⁸; o fruto de sua pescaria é um peixe morto, o qual ele devolve à água (uma gaivota, ao comer o peixe que ele havia jogado, cai morta no chão). Ao olhar o seu entorno, o juiz vê outros peixes mortos, muita sujeira e poluição, além de uma fumaça saindo de uma indústria próxima³³⁹.

³³⁴ Ficha técnica do filme - título original: *In nome del popolo italiano*, país: Itália, colorido, idioma original: italiano, ano de lançamento: 1971, diretor: Dino Risi, argumento: Age e Scarpelli, roteiro: Age e Scarpelli, atores: Ugo Tognazzi (Mariano Bonifazi), Vittorio Gassman (Lorenzo Santenocito), Ely Galleani (Silvana Lazzarini), Yvonne Furneaux (Lavinia Santenocito), Enrico Rugisa (Riziero, pai de Lorenzo), Simonetta Stefanelli (Giugi, filha de Lorenzo), Pietro Tordi (professor Rivaroli), Renato Baldini (contador Cerioni), Maria Teresa Albani (mãe de Silvana), Gianfilippo Carcano (pai de Silvana), Giò Stajano (Floriano Roncherini), Vanni Castellani (Sirio Roscioni); produção: Edmondo Amatis, música: Carlo Rustichelli, fotografia: Alessandro D'Eva, cenografia: Luigi Scaccianoce, figurino: Enrico Sabbatini, edição: Alberto Gallitti, duração: 103 minutos.

³³⁵ É daqui que deriva o título do filme, pois o artigo 101 da Constituição Italiana determina: *La giustizia è amministrata in nome del popolo. I giudici sono soggetti soltanto alla legge*. (A justiça é administrada em nome do povo. Os juízes estão sujeitos apenas à lei).

³³⁶ Nesse instante já temos a indicação sobre o tema a ser tratado ao longo da narrativa, a justiça italiana (Risi opta por nos mostrar imagens do Palácio de Justiça - sede da Corte de Cassação, a mais alta instância jurídica - em preto e branco); sabemos ainda que a narrativa se passa em Roma, local onde se situa o edifício.

³³⁷ A ambientação da obra risiana é clara, à luz do dia, com poucas cenas noturnas, diferentemente da obra monicelliana.

³³⁸ A informação dada ao espectador é de que o juiz foi promovido em seu trabalho.

³³⁹ A câmera, como se nos guiasse através do olhar do juiz, focaliza as instalações de uma indústria situada nas proximidades (o personagem então associa a morte dos peixes como sendo consequência dos resíduos industriais despejados nas águas). Ainda nessa cena, podemos ver uma placa com o nome da indústria "*Santenocito SPA Plast*". Mais adiante saberemos que Santenocito é o sobrenome do engenheiro sócio da indústria, a qual fábrica

A apresentação do outro protagonista se dá na cena seguinte: um homem muito bem vestido saindo da indústria em um carro possante³⁴⁰; o porteiro o cumprimenta (trata-se de um engenheiro) e ao continuar seu trajeto³⁴¹ encontra alguns *hippies* pedindo carona³⁴² na estrada. Em princípio, o engenheiro se recusa a parar para as garotas, posteriormente dá carona a um rapaz apenas para lhe fazer um discurso e externar sua visão de mundo, ou em suas palavras, "dizer o que penso daqueles como você, que desprezam sujeitos como eu, mas nos fazem levá-los para passear em nossos carros, que nos definem como exploradores, mas desfrutam de nós"³⁴³. O engenheiro não dá oportunidade para o rapaz falar, insulta-o insistentemente, afirmando que transformaria o *camping* que frequentam em um campo de trabalho forçado³⁴⁴.

Ao continuar seu falatório, o engenheiro se gaba alegando que sua geração, que fez a guerra, agora trabalhava duro para o bem estar do país³⁴⁵. O rapaz, já enfadado de ser afrontado diz "*I'm sorry sir, I don't understand, I'm english*" (desculpe-me senhor, eu não entendo, sou inglês). Enfurecido, o engenheiro esbraveja ao afirmar que o rapaz o deixou falar por meia hora³⁴⁶ sem compreendê-lo; expulsa-o de seu carro, ao que o rapaz retruca xingando o engenheiro de fascista (o que demonstra que o rapaz entendia italiano).

Juntamente à continuação do percurso do engenheiro Santenocito, temos a continuação de sua apresentação³⁴⁷. Ao avistar um carro funerário, ele faz o sinal da cruz³⁴⁸,

de artefatos plásticos (*Plast*) e cujo enquadramento é uma SPA (*Società per Azioni* - o que equivaleria a uma Sociedade Anônima, S.A.).

³⁴⁰ O carro do engenheiro Santenocito é um *Maserati Ghibli*; o modelo *Ghibli* era um símbolo de elegância, possuía bancos de couro e faróis retráteis. Foi produzido entre os anos de 1967 e 1973 (apenas 1.149 exemplares), pela construtora *Maserati*. Conforme vimos no capítulo 4, o carro era um dos símbolos de *status* na sociedade italiana daquele período; especificamente no gênero *commedia all'italiana* vimos que o automóvel é um elemento que auxiliava na caracterização dos personagens.

³⁴¹ Temos uma voz *off* de contextualização, a qual elenca as funções exercidas pelo engenheiro Santenocito; essa voz *off* é silenciada para dar lugar ao diálogo (ou melhor, ao monólogo) do engenheiro com o *hippie*.

³⁴² Aparentemente, a indústria de Santenocito é um pouco afastada da cidade, pois as moças *hippies* pedem carona com uma placa escrito "Roma".

³⁴³ O discurso de Santenocito nos deixa conhecer um pouco mais sobre seu caráter: Santenocito despreza o modelo de vida dos *hippies*, os quais eram adeptos dos movimentos de contracultura e de cultura alternativa. Com maior visibilidade nos anos 1960, eles contestavam os valores morais e tradicionais da sociedade, e em especial do capitalismo; rejeitavam as grandes corporações industriais, as normas da sociedade de consumo e o autoritarismo, viviam em comunidades, pregavam a não violência (principalmente o antimilitarismo, sendo que a bandeira contra a guerra era muito forte), a liberdade sexual e a liberação das drogas.

³⁴⁴ Santenocito continua seu truculento discurso ao dizer que transformaria os *campings* dos *hippies* em campos de trabalho forçado, com cercas de arame farpado e fios de alta tensão; colocaria os rapazes de menos de vinte cinco anos, com o cabelo raspado a zero, todos trabalhando duro dezesseis horas por dia, sofrendo, inclusive os que se recusam a prestar serviço militar, os anarquistas e os maoístas. O engenheiro cospe para fora do carro, como que desprezando o *hippie* e toda sua ideologia.

³⁴⁵ O engenheiro se enxerga como sujeito propulsor da economia do país, que trabalha duro, todos os dias, para obter e manter os bens que possui (ao contrário dos *hippies*), sem se importar com as consequências e danos que seus empreendimentos causam à sociedade e ao meio ambiente.

³⁴⁶ Em determinado momento da narrativa, Santenocito declarará: "*Se taccio muoio di paura*" (Se me calo, morro de medo).

³⁴⁷ Podemos ver mediante a contextualização da voz em *off* que Santenocito, além de exercer altos cargos (como presidente, conselheiro, administrador), é um multi empreendedor, atuando em vários setores como o da

mais à frente, efetua uma ultrapassagem proibida e é visto por dois policiais rodoviários, um deles tem o intento de pará-lo, mas o outro avisa que é inútil pará-lo, pois se trata do engenheiro Santenocito³⁴⁹, o qual já recebeu mais de cem multas, mas não pagou nenhuma³⁵⁰. Os guardas decidem então parar o motorista de um coletivo todo capenga e cheio de gente.

Em cena subsequente, o juiz está dormindo na cama de um quarto³⁵¹. Ao tocar o despertador, acorda e ainda de pijama vai direto à sua mesa, pega alguns processos (há uma pilha de processos a serem analisados) e ao som de uma ópera, já no banheiro, começa a folheá-los (o juiz aparentemente possui instalações modestas): "Loteamento Fraudulento - Tocaldara", "Tráfico de empregadas de Madagascar" e outro processo apenas nomeado "Silvana L."; Bonifazi seleciona este último e começa a ler: "a porteira entrou no quarto da garota às dez". A cena mostrada é a do desespero da porteira ao ver a garota morta na cama³⁵².

O juiz, agora já em seu local de trabalho, ainda está lendo o processo de Silvana (no qual começa a trabalhar³⁵³). Primeiramente, Bonifazi interroga a porteira do prédio onde morava Silvana, questionando se não havia suspeitado que a morte pudesse não ser devida a causas naturais; a seguir, há o interrogatório dos pais de Silvana, no qual eles se contradizem: a mãe afirma que viam muito a filha, já o pai declara que a viam pouco³⁵⁴. Os pais comentam

construção, o imobiliário, o viário, o cerâmico, o hoteleiro, o financeiro, o farmacêutico, o esportivo e até o cinematográfico.

³⁴⁸ Elemento que nos dá indícios de que o personagem possui certa religiosidade.

³⁴⁹ Se atentarmos aos sobrenomes dos protagonistas, veremos que também foram propositalmente escolhidos para a caracterização de seus personagens: Mais adiante, saberemos que o sobrenome do outro protagonista é Santenocito (nocivo) e Bonifazi (bom).

³⁵⁰ Nesse instante, temos a introdução de outra temática a ser tratada: o fato de a justiça não ser igual para todos, uma vez que mesmo tendo sido multado inúmeras vezes, o engenheiro Santenocito nunca é punido.

³⁵¹ No plano detalhe sobre a cama podemos ver um bloco de anotações da Procuradoria da República junto ao Tribunal de Roma, uma revista de Pesca (como vimos, o juiz tem como *hobby* a pescaria), o jornal *L'unità* (jornal do Partido Comunista Italiano, que havia sido fundado por Antonio Gramsci em 1924), além dos jornais *Il Manifesto* (um periódico também de esquerda, fundado em 1969) e *Il tempo* (jornal fundado em 1944, um dos mais vendidos nos anos 1960, quando foi lançado possuía uma linha editorial social-democrata, posteriormente, passou a ser conservador).

³⁵² Toda a narrativa do filme é feita pela fusão dos fatos da realidade com cenas imaginadas pelo juiz ao iniciar a investigação da morte de uma moça chamada Silvana Lazzarini, conforme vimos na capa do processo.

³⁵³ O juiz parte das informações contidas no relatório, no qual o consta que a porteira chamou um médico que examinou detalhadamente o cadáver, declarando inicialmente que havia sinais de contusões e escoriações no cadáver, sendo que alguém havia a agredido e não havia traços de medicamentos nos ferimentos e hematomas, ou qualquer cuidado posterior.

³⁵⁴ Talvez por estarem nervosos frente a uma autoridade judicial, os pais acabam se contradizendo; na verdade, os pais sabiam da atividade da filha - ela se prostituía - pois começam a se justificar (pelo dinheiro que recebiam de Silvana) alegando suas dificuldades financeiras. A mãe diabética é professora aposentada de música, o pai é poeta e pintor. Bonifazi pede-lhes que se atenham aos fatos e pergunta qual era o trabalho da moça e o pai responde em forma de pergunta "*Public Relation?*". O juiz, irritado, os pressiona e o pai complementa: "frequentava, recebia e era recebida, fomentava amizades com personalidades do comércio, da indústria, estrangeiros, pois Silvana sabia bem inglês; a mãe declara: "belos ambientes, gente importante, italianos de Milão, de Roma poucos, grandes hotéis, alta sociedade".

sobre um rapaz (Sirio Roscioni) por quem Silvana se apaixonou³⁵⁵, mas após de um período conturbado, acabou deixando-o³⁵⁶. Bonifazi, pergunta se os pais se lembravam do nome de algum dos homens importantes que a filha frequentava, e eles respondem que havia um senhor que lhe dera uma carta de recomendação em uma determinada ocasião: o proprietário da *Plast*, uma indústria de plástico³⁵⁷.

A cena seguinte nos mostra Bonifazi em sua motocicleta³⁵⁸ em meio a um trânsito carregado de carros e bastante caótico³⁵⁹. O juiz vai ao laboratório do professor Rivaroli em busca de informações sobre os exames no corpo de Silvana (Bonifazi entrega ao professor um saco plástico contendo uma ave morta, a gaivota morta; Rivaroli o questiona se é relativo à investigação e o juiz responde: "talvez, quem sabe"³⁶⁰). O professor lê os resultados dos exames: a morte teria sido entre a meia noite e as duas da madrugada, com golpes violentos, mas não mortais e a análise dos resíduos intestinais apontam morte por uso excessivos de opiáceos. Rivaroli afirma que talvez ela não tenha morrido em sua cama, sendo possível que alguém a tenha colocado ali³⁶¹.

O engenheiro Santenocito ao chegar em uma sala bastante ostentatória (ao final da cena saberemos que se trata do gabinete de um ministro, que irá recebê-lo) cumprimenta um padre que se encontra ali e lhe pergunta como está a coleta de assinaturas contra o divórcio, acrescentando que também assinará³⁶². A secretária de Santenocito³⁶³ lhe entrega alguns documentos para assinar, dentre elas uma convocatória para dar um testemunho à

³⁵⁵ Na visão do pai de Silvana, Sirio era sujeito que não tinha onde cair morto, por quem ela queria deixar o trabalho para se casar. Pais e filha discutiram por conta de seu relacionamento com o rapaz, mas não adiantou (e os pais, sem a ajuda da filha, passaram dias muito difíceis). Aparentemente, os pais de Silvana não aprovaram o relacionamento com o rapaz porque ele queria que ela deixasse a vida de prostituição, o que para eles seria pior do que continuarem sendo mantidos pela filha.

³⁵⁶ Bonifazi, que em princípio não sabia se os pais conheciam ou não a atividade da filha, nesse momento não só tem certeza, como percebe que os pais se aproveitam dos rendimentos ganhos pela moça.

³⁵⁷ Vem à mente do juiz a imagem da indústria *Plast* poluindo o ambiente, que ele havia visto quando de sua pescaria.

³⁵⁸ Bonifazi utiliza uma motocicleta como meio de locomoção, o que o contrapõe a Santenocito, proprietário de um automóvel, como vimos, portentoso.

³⁵⁹ Consoante ressaltado no capítulo 3, a venda de carros durante o milagre econômico foi indiscriminada, o cenário urbano não estava preparado para receber tamanho aporte de carros, consequência que pode observada nas cenas de rua, nas quais o trânsito se mostra totalmente caótico.

³⁶⁰ Aqui temos uma cena na qual o juiz tem um embate com o professor: ao que parece, o professor acredita que Bonifazi está um pouco obcecado em querer incriminar Santenocito, ao passo que o juiz não parece apreciar muito a classe médica e nem procura ser simpático.

³⁶¹ Vemos novamente cenas de Silvana, mas como salientamos, as cenas da morte da garota são aquelas reconstituídas pela imaginação do juiz, ao tentar desvendar o crime a partir das descrições contidas no processo de investigação.

³⁶² Aqui há uma referência à lei que regulamentava o divórcio na Itália. Como vimos no capítulo 3, era grande o número de opositores à lei (dentre os quais a Igreja católica e o partido da Democracia Cristã) os quais buscaram se reunir com o propósito de colherem assinaturas reivindicando um referendo que ab-rogasse a lei, o qual se deu em 1974, sendo a maioria favorável à manutenção da lei do divórcio.

³⁶³ A secretária de Santenocito é uma moça novíssima, trajada de minissaia.

Procuradoria da República de Roma, a moça afirma já ser a segunda que recebe, mas o engenheiro, sem demonstrar muita preocupação, amassa a convocação.

Bonifazi, ao chegar ao Palácio de Justiça, encontra um colega de trabalho³⁶⁴ que lhe pergunta sobre o caso de Silvana³⁶⁵. Enquanto estão discutindo energicamente, pedaços da estrutura do prédio começam a desprender e cair, inclusive a cabeça (e a mão com a balança) da estátua que simboliza a Justiça. Um close é dado na placa "Perigo", juntamente com a inscrição na base da estátua "Justiça"³⁶⁶; posteriormente, vemos dois homens carregando a cabeça da estátua (cobrindo-lhe exatamente os olhos: ela já não pode enxergar³⁶⁷) e um policial carregando sua balança. O Palácio foi interditado por tempo indeterminado e as sedes emergenciais dos escritórios judiciais passarão a funcionar em tribunais regionais, escolas e quartéis.

A cena seguinte é uma luxuosa festa à fantasia (temática) à beira de uma piscina, com muitos convidados e bebidas. Santenocito está fantasiado de soldado romano, fumando charuto e conversando em inglês com um senhor, provavelmente um cliente. Chega à festa um oficial com ordens de levar o engenheiro imediatamente diante do juiz, então Santenocito esbraveja declarando o ato como um abuso intolerável³⁶⁸.

O dia já estava amanhecendo quando chegam a um quartel no qual há várias pilhas imensas de processos espalhados pela sala e um funcionário do judiciário citando passagens do poeta italiano Gioachino Belli, que não envelhece nunca. Santenocito chega prepotente e arrogante à sala de Bonifazi e de forma verborrágica repreende o juiz, insinuando que a situação constitui um abuso de autoridade³⁶⁹. Bonifazi o manda abaixar a voz e se sentar³⁷⁰;

³⁶⁴ Saberemos pelo diálogo entre os dois que se trata de um funcionário do Ministério Público.

³⁶⁵ Aqui segue-se uma cena na qual os dois discutem ríspidamente: Bonifazi diz ao colega do Ministério Público que aguarda o suplemento de uma análise feita no corpo de Silvana, ao que o colega afirma que basta incriminar aquele rapaz que era seu noivo; eles se desentendem, o colega argumenta que estava apenas simpaticamente aconselhando e que o juiz não pode refutar sua respeitosa colaboração. Bonifazi alega que o colega (que quis aplicar uma pena de reincidência a um indivíduo que havia roubado um quilo de damascos), possui o zelo excessivo daqueles que carecem de independência moral; o juiz afirma que o colega sofre de estrabismo legislativo (o efeito cômico vem do fato do colega ser efetivamente estrábico), o qual retruca dizendo ser Bonifazi um demagogo. "Se eu sou um demagogo, o senhor o que é? Um fascista?" grita Bonifazi.

³⁶⁶ Ambos focalizados no mesmo enquadramento produzem um efeito preciso, pois aparenta ser um aviso de precaução em relação à justiça italiana.

³⁶⁷ As principais personificações da Justiça existentes são a da deusa *Iustitia* da mitologia romana e a da deusa *Dike*, da mitologia grega. A representação romana em geral possuía os olhos vendados e carregava uma balança. Já a representação grega, além da balança, possuía os olhos bem abertos, em uma metáfora de sua busca pela verdade. Risi parece optar pela representação grega, pois na cena vemos a personificação da Justiça sem a venda nos olhos. O close dado mostra dois homens cobrindo sua visão, ela já não pode mais buscar a verdade; uma representação de que a justiça italiana foi cegada pelos homens e a atual situação (simbolicamente representada pelo Palácio de Justiça) é de decadência e desmoronamento das estruturas.

³⁶⁸ Santenocito ameaça utilizar suas influências para punir o culpado pela vergonha que ele está passando.

³⁶⁹ De modo retórico, Santenocito tenta demonstrar superioridade ao dizer: "*Il prevaricazionismo implicante il maggior indice di repressività è quello fruente del massimo libito demandatogli dalla designazione collettiva,*

mostra ao engenheiro uma foto de Silvana e indaga se ele a conhecia, ao que Santenocito responde negativamente. O juiz declara se tratar de uma moça morta em circunstâncias misteriosas, para quem em 1969 Santenocito havia feito uma carta de recomendação; o engenheiro afirma diz não manter relações com todos os que lhe pedem uma recomendação³⁷¹.

A cena que se segue é de um embate entre os dois, no qual Santenocito a certa altura questiona Bonifazi se seria crime pertencer ao setor de construção civil e se deveria ser preso por esse motivo³⁷². O juiz pergunta-lhe o que estava fazendo no dia da morte da garota, e ele diz não se lembrar, uma vez que realiza um milhão de atividades todos os dias (declara que talvez estivesse em Berlim, para onde vai frequentemente); assegura não possuir um álibi para aquela noite, pois quem os tem prontamente são os bandidos. Santenocito utiliza ironiza para com o juiz ao dizer que não recebe um salário do Estado e à noite, esgotado pelas atividades profissionais, descansa com a família³⁷³, a qual ele diz adorar³⁷⁴. Dissimuladamente, Santenocito assevera ter se lembrado onde estava naquele dia: jogando carteadado com seu pai até altas horas da noite³⁷⁵.

caro signore!". Posteriormente, Santenocito avisa que vai "traduzir em vulgar": "o pior tipo de prepotência é daquele que se vale do poder concedido pela coletividade". A comicidade da cena vem também do fato de o juiz responder: "*Ho capito soltanto 'caro signore'*" ("entendi apenas 'caro senhor'").

³⁷⁰ O engenheiro, se sentindo contrariado e afrontado, começa então a discursar interiormente, dizendo que quanto mais lastimosos são os juizes, mas se dão importância e se pavoneiam. O engenheiro afirma para si mesmo poder massacrar o juiz como um piolho, pois com um telefonema ao ministro o mandará para o exílio em ilhas próximas à Sicília. Vemos que o engenheiro se sente capaz de aniquilar qualquer um (mesmo uma autoridade judiciária) que o afronte ou atrapalhe suas atividades.

³⁷¹ Santenocito está tergiversando para dispersar o juiz, ele efetivamente conhecia Silvana e ao olhar a foto da garota se utilizou de sua verbosidade para dissimular tal fato. Ao ser contestado por Bonifazi, o engenheiro diz: "*io rifiuto il piattume delle terminologie indifferenziate. Più parole, più idee. Sì! Io amo il linguaggio aderenziale e desemplicizzato*" ("eu recuso o nivelamento da terminologia indiferenciada. Mais palavras, mais ideias. Eu amo a linguagem aderencial e não simplificada"). Santenocito argumenta se vitimando, alega que o quartel é um local repressivo e limita a liberdade da testemunha; Bonifazi responde lhe atribuindo mais algumas práticas danosas ao mencionar que o Palácio de Justiça - edificado por construtores fraudulentos, com a cumplicidade de governantes desonestos - estava desmoronando.

³⁷² O engenheiro faz uma provocação em termos ideológicos a Bonifazi, pois questiona se deveria ser preso por ser do setor da construção e acrescenta: "Estamos na Rússia ou na China?".

³⁷³ Santenocito insinua que o juiz não trabalha muito e que não chega exausto em casa (essa é a visão que o engenheiro tem em relação ao funcionalismo público), ao contrário dele, que trabalha duro todos os dias para o progresso do país.

³⁷⁴ O engenheiro se vitima na tentativa de sensibilizar Bonifazi; afirma ser um empresário odiado, que se sacrifica, e o que lhe resta é apenas a família, a qual ele tanto ama. Ele mente, pois como veremos na narrativa, ele humilha sua mulher e mantém seu pai idoso preso em casa, além de ter pouco contato e diálogo com a filha.

³⁷⁵ Para causar efeito com sua declaração e não dar margem ao juiz para questioná-lo, o engenheiro declara: "vou embora". Bonifazi o impede, diz que ainda não foi liberado: então calmamente acende um cigarro e diz: "pode ir". A comicidade da cena é o fato de Bonifazi, ao liberar Santenocito, chamá-lo novamente, mas não para fazer mais perguntas, mas apenas para lembrá-lo de ter esquecido seu elmo sobre a mesa. O engenheiro fantasiado, irritado e ridicularizado pega o elmo e vai embora.

Nas belíssimas instalações³⁷⁶ da mansão de Santenocito, o encontramos de roupão lendo as notícias dos jornais; logo desce as escadas, para em uma sala com quadros de motivos religiosos³⁷⁷ e com alguns bibelôs³⁷⁸, pega uma bebida e ouve a esposa Lavinia chamá-lo³⁷⁹. A cena subsequente é uma truculenta discussão entre o casal: o engenheiro acusa a esposa de possuir falsas preocupações com o sogro, ao passo que ela o ridiculariza e o chama de covarde³⁸⁰. Santenocito garante que nada vai tirá-lo do sério, pois está de ótimo humor. Lavinia o desafia, apostando ser capaz de estragar seu humor³⁸¹.

O engenheiro se dirige ao quarto de sua filha Giugi³⁸² e lhe pergunta se ela de fato está grávida. A filha, entediada e sem esboçar muito ânimo ao ver o pai, revela ter sido uma brincadeira, mas que sua mãe havia acreditado. O pai começa a fazer um discurso à filha, ressaltando que uma garota virgem aos dezoito anos é, efetivamente, uma exceção, mas que o mundo nivelado pela perversidade necessita de uma exceção. Santenocito solicita à filha que se mantenha pura³⁸³, e sobretudo, pede para que continuem unidos³⁸⁴. Em cena posterior, o vemos no escritório de sua residência telefonando para seu advogado e relatando uma suspeita de que por detrás do juiz haja uma manobra intimidatória feita por Lercari (aparentemente algum político) em retaliação à recusa em financiar seu partido³⁸⁵.

³⁷⁶ Uma das empregadas diz ao engenheiro que diversas pessoas telefonaram procurando por ele: deputados, senadores, advogados, uma condessa e um general. Todos queriam saber o que havia ocorrido, uma vez que um oficial foi buscá-lo na festa para depor; percebemos pelo diálogo quem eram as pessoas que estavam na festa de Santenocito, as personalidades com quem ele mantém relações.

³⁷⁷ Aqui, além da suntuosidade de sua residência, vemos outro elemento de afirmação de sua religiosidade.

³⁷⁸ O engenheiro, ao atravessar a sala, passa a mão em um desses adornos (um touro). Posteriormente, através de sua esposa, saberemos que o engenheiro, além de religioso, é supersticioso.

³⁷⁹ Ao contrário do que havia dito ao juiz, que amava sua família, nessa cena podemos efetivamente verificar o tipo de relação que o engenheiro cultiva com a família, em especial com sua esposa, a quem dispensa um tratamento bastante ríspido e irônico. Ao ouvir a esposa chamá-lo, resmunga: "o que mais me prepara essa noite, Pai Eterno?". À ela declara: "Você tem vocação pra me causar desgraças cada vez que entro em casa".

³⁸⁰ Na verdade, a discussão é uma sequência de ofensas entre os dois: ele diz que a esposa é uma garota pobre com tendência à extravagância, ironizando ao dizer que a histeria dela é por conta da menopausa. Ela, para atacá-lo, o chama de supersticioso (desce as escadas descalço e faz carinho no bibelô), diz que tem medo da morte, da fome e da revolução, além de ser um porco, frequentador de prostitutas, que se casou com ela por interesse (para ser encoberto do tráfico de caminhões), sendo que sua mãe tinha razão quando quis denunciá-lo.

³⁸¹ Ela também busca atingi-lo de qualquer modo, usando como pretexto uma suposta gravidez da filha. Após conseguir provocá-lo, ela se regozija.

³⁸² A ambientação do quarto da garota, a despeito de ela ter dezoito anos, é bastante melancólico e ao mesmo tempo infantilizado, com bonecas e bibelôs; a garota está deitada na cama (na qual há uma boneca) lendo um livro (do personagem Linus, das histórias de Charlie Brown) e com fones, ouvindo música.

³⁸³ Santenocito se mostra hipócrita, pois ao mesmo tempo que pede para sua filha continuar "pura", instiga a prostituição de outras garotas, como Silvana, ao contratá-la como acompanhante em suas festas e jantares de negócios, entreando seus clientes e sócios, em benefício de seus empreendimentos.

³⁸⁴ O pai diz à filha: "continuemos assim sempre unidos"; no entanto, o que podemos constatar pela cena é que na família do engenheiro não há união, nem com sua filha e muito menos com sua esposa.

³⁸⁵ O advogado não acredita ser manobra do ministro, pois nem todos os magistrados se prestam a esse tipo de coisa; ele novamente pergunta se Santenocito não tem nada a ver com o caso de Silvana, ao que ele diz ter jurado por sua filha que não. Ao saber que Bonifazi é quem está investigando o caso, o advogado alerta seu cliente

Santenocito vai até o quarto de seu pai com o intento de conseguir um álibi. Ao tentar convencer o pai de que estavam a jogar carta no dia em que a garota morreu, o engenheiro mente dizendo ter sido o médico que prescreveu um exercício mnemônico. Posteriormente, diz ao pai que ele está pálido e lhe promete uma viagem para a África (só os dois), caso ele confirme ao juiz que estavam juntos naquela noite³⁸⁶.

Em outra cena, Bonifazi se encontra em um restaurante bastante simples (parece ser seu restaurante habitual, pois conhece os funcionários pelo nome), faz seu pedido e avisa ao garçom que espera um telefonema. A cena que se segue no restaurante é bastante inusitada e cômica: chega um senhor e pede desculpas a Bonifazi pelo atraso, senta-se e pede um café ao garçom. Saberemos, pelo do diálogo entre os dois, que se trata do senhor Cerioni, companheiro de Irma (ex-mulher de Bonifazi), que procurou o juiz para fazer-lhe uma proposta³⁸⁷. O telefone toca e Bonifazi pede ao senhor Cerioni que vá embora; a ligação é do professor Rivaroli, afirmando que encontrou nos rins e no fígado de Silvana traços de uma substância chamada Ruhenol, presente em um medicamento alemão que não é vendido na Itália³⁸⁸.

Na mansão de Santenocito, vemos uma ambulância. Acompanhado por uma enfermeira, seu pai descobre que o filho pretende interná-lo em um manicômio: ele tenta fugir mas os enfermeiros o seguram e o colocam na ambulância³⁸⁹. Santenocito se encara no

comentando que Bonifazi, quando era juiz de primeira instância e investigava abusos no instituto de menores, expediu trinta e nove ordens de prisão em apenas um dia.

³⁸⁶ Como podemos notar na cena, Santenocito raramente visita seu pai, se justificando que sempre possui muitas tarefas. O pai o chama para ouvir um violino, não muito interessado e nem um pouco comovido com a sensibilidade do pai, o filho o convida de modo interesseiro para um carteadado, "como naquele dia" (insinuando que no dia da morte da garota, também ficaram jogando até tarde). O pai afirma terem jogado até às dez horas, sendo que Santenocito saiu de casa após o jogo. O filho diz achar o pai com um aspecto muito pálido, ao que este responde que sim, pois vive sempre fechado no quarto, sem respirar ar puro. Arditamente, o engenheiro propõe uma viagem ao pai; o idoso, empolgado, imagina como seria: "só nós dois, como quando você era garotinho". O engenheiro diz só ser possível a viagem caso o pai confirme ao juiz que jogaram cartas até tarde naquele sábado. O pai, ao perceber que o filho está pedindo para que ele minta, se nega a fazê-lo, diz que não dará falso testemunho, pois da última vez quase foi parar na cadeia (aqui podemos inferir que não é a primeira vez que o filho coloca o pai em suas manobras escusas), dirá apenas a verdade; o engenheiro se enfurece e segura violentamente o pai pelo braço, dizendo ser ele um velho demente e que o colocará no asilo.

³⁸⁷ O atual companheiro de Irma, o contador Cerioni alega que ela já não é mais feliz e que mesmo depois de tantos anos ainda está ressentida; Bonifazi, incomodado, diz não querer falar de ressentimentos, pois quando deixou a ex-mulher, sentia apenas desprezo. O juiz inquirir o contador sobre seu intento: Cerioni diz que Irma ainda continua querendo ser chamada de Sr.^a Bonifazi e que eles deveriam voltar a ficar juntos, pois o "*amor omnia vincit*". Bonifazi, já enfadado, confessa que falar de amor em sua idade é um pouco repugnante. A cena se torna ainda mais cômica pois o contador pergunta a Bonifazi se não toparia nem mesmo aceitando dinheiro, ao que o juiz responde: "quem? eu? para voltar com Irma?" E senhor Cerioni diz: "não, não, eu, para continuar com ela." Quando o contador sai do restaurante, podemos ver uma mulher que o aguardava, provavelmente era Irma, que estava em concordância com o plano para conseguirem obter dinheiro do juiz Bonifazi.

³⁸⁸ Bonifazi relembra que Santenocito afirmou em seu depoimento que ia sempre a Berlim; para Bonifazi, é cada vez mais plausível a hipótese de que Santenocito tenha praticado o homicídio de uma prostituta.

³⁸⁹ Santenocito - antevendo uma visita de Bonifazi ao pai e temendo que este dissesse a verdade ao juiz - o interna em um manicômio, imputando a ele uma imagem de demente, portanto, um testemunho não fiável.

espelho do banheiro³⁹⁰, sua esposa bate à porta e questiona sobre a internação do sogro. Santenocito manda-a embora³⁹¹, mas ela o insulta, ele sai do banheiro e a agride (dando-lhe um tapa na cara), alegando ser melhor o sogro no manicômio que o marido na cadeia.

A ambulância sai da mansão e ao mesmo tempo chega um carro trazendo Bonifazi. O juiz pede para falar com o pai de Santenocito e a empregada, chorando, pede para que espere na sala³⁹². Chega Lavinia, lamentando que a cena foi terrível, que o sogro havia tido outra crise, pois estava com demência senil (Lavinia enfatiza que havia tempo pensavam em interná-lo, mas sempre adiavam porque o amavam muito). Bonifazi pede então para falar com Santenocito, mas Lavinia avisa que o marido está na cidade, já que não queria estar presente quando o pai fosse internado³⁹³. O juiz aproveita para perguntar se ela possui um analgésico chamado Ruhenol, em seguida, questiona se o engenheiro vai muito à Alemanha. O juiz se despede e sai a pé em direção a um ponto de ônibus. O engenheiro finge encontrar por acaso o juiz e lhe oferece uma carona até Roma, dizendo que em sua casa há um grande vazio, por conta da saída seu pai³⁹⁴.

Santenocito fica visivelmente desconcertado ao perceber que o juiz flagrou sua manobra³⁹⁵. Bonifazi afirma poder explicar como os fatos se sucederam³⁹⁶, ao que Santenocito alega que poderia ser uma campanha escandalosa para difamá-lo e então, pede o apoio de Bonifazi, o qual ele declara ser "um homem sólido em sua posição moral, ainda que seja hostil a mim"; Santenocito usa o artifício de tentar se vitimar³⁹⁷. Ao longo do percurso vemos uma placa "Empreendimentos de construção civil Santenocito S.A." e outra mais à frente com os dizeres: "Paraíso terrestre"³⁹⁸. O engenheiro insinua uma tentativa de corromper

³⁹⁰ Podemos ver Santenocito frente a frente consigo: mesmo sozinho ele não esboça tristeza ou pesar pelo pai; pelo contrário, afirma não enxergar piedade nem remorsos em seus olhos. Ele cita uma frase de efeito: "piedade e poder não combinam, são incompatíveis" (a qual classifica como uma "boa frase, que teve ser memorizada").

³⁹¹ Para a esposa ele finge estar consternado e chorando, o que sabemos claramente ser uma simulação.

³⁹² Neste instante, ao se dar conta de que o marido pode mesmo ser incriminado e preso, Lavinia decide então dissimular frente ao juiz.

³⁹³ Lavinia mente; o engenheiro está escondido para ouvir o diálogo de Bonifazi com sua esposa; depois, sai furtivamente de sua mansão e retorna, fingindo chegar naquele instante e encontrar o juiz casualmente.

³⁹⁴ Bonifazi percebe claramente toda a manobra do engenheiro para fingir que não estava em casa, o que faz com que ele levante mais suspeitas quanto à responsabilidade de Santenocito pela morte de Silvana.

³⁹⁵ Apesar de toda a dramatização do engenheiro para sensibilizar o juiz, temos uma comicidade na cena dentro do carro, pois este é inflexível e responde a todas as argumentações do engenheiro: Santenocito diz "serei sincero" (ao que o juiz retruca: "não há outra alternativa"), "decidi falar, por isso parei" (o juiz: "decidi escutar, por isso subi no carro"), "o senhor acha que sou um assassino? Olhe bem pra mim" (Bonifazi: "Olho, mas o senhor olhe pra frente, pois há um caminho ali").

³⁹⁶ Temos a reconstituição imaginária do crime, feita por Bonifazi; nessas cenas o assassino é Santenocito.

³⁹⁷ Buscando insistentemente convencer o juiz, Santenocito firma estar afundando, pois é objeto de suspeitas, há uma ameaça de escândalo contra ele, além de ter de lidar com sua infelicidade conjugal.

³⁹⁸ Como empreendedor imobiliário, Santenocito comenta sobre suas obras naquelas terras desoladas ("desoladas mas, estupendas", segundo ele): serão construídas casas unifamiliares, com escolas, supermercados, jardim de infância; e também modelos compactos, com ambientes únicos para os solteiros, tudo a condições extremamente

o juiz oferecendo-lhe uma das casas de seu empreendimento imobiliário; ainda no trajeto encontraram alguns *hippies* pedindo carona para Roma³⁹⁹; para uma maior aproximação do juiz, Santenocito propõe uma parada para almoçarem.

Em cena posterior há um rancho à beira-mar, no qual estão à mesa finalizando uma refeição; o juiz comenta ironicamente que Santenocito não utiliza sua linguagem aderencial⁴⁰⁰, o engenheiro admite, e se justifica dizendo ser inconstante. Santenocito tenta enternecer Bonifazi por estarem frente ao mar: "um lugar sereno em um mundo que não sabe mais sê-lo", "às vezes penso em deixar tudo e ficar pobre, ao menos teria amigos, os pobres conversam entre si". O juiz, sempre inflexível, retruca que não é difícil de Santenocito realizar um propósito como aquele.

Estão os dois na praia⁴⁰¹, que está cheia de detritos. Em uma tentativa desesperada de mostrar-se convincente de sua inocência, Santenocito não consegue ficar em silêncio⁴⁰², já Bonifazi observa ao redor a sujeira na praia e a natureza destruída pela poluição. Santenocito busca sensibilizá-lo com memórias de infância, ao lembrar o mar quando eram crianças, quando cantavam parlendas e as férias eram uma aventura (o engenheiro rememora ainda a varanda sob as estrelas, a banda de jazz, o cheiro de fritura e do perfume das senhoras). Já Bonifazi lembra de seu pai (o qual estava sempre vestido de branco) e dele mesmo quando garotinho, quando usava a franja à la Jackie Coogan⁴⁰³.

Começa a chover. Ainda na praia, eles estão sentados um próximo do outro, dividindo um guarda-chuva⁴⁰⁴. O juiz afirma que entre os adultos existem obscuras barreiras as quais

vantajosas, com créditos muito elásticos. Como vimos no capítulo 3, durante o milagre econômico se criaram inúmeras vilas de residências em enormes terrenos descampados e distantes dos centros das cidades. As construções não possuíam infraestrutura adequada como transportes, supermercados, escolas, hospitais etc. Risi acrescenta à narrativa do filme esse elemento bastante problemático surgido à época do milagre econômico.

³⁹⁹ Já sabemos qual julgamento o engenheiro faz dos *hippies*, ele os despreza (conforme vimos ao início da narrativa), mas frente ao juiz sua postura é diferente, diz que são simpáticos, que ele "está com os jovens", pois eles são o amanhã.

⁴⁰⁰ Santenocito, à medida que vai se tornando o principal suspeito da morte - pois todas as evidências convergem para isso - vai se tentando se transformar em uma figura aparentemente mais simpática, amigável, a fim de convencer Bonifazi; então abre mão de sua linguagem aderencial e procura se avizinhar do juiz.

⁴⁰¹ Dos momentos mais significativos do filme, estão as cenas quando os dois protagonistas estão à sós, face a face, em especial, nessa cena da praia.

⁴⁰² Pela fala do engenheiro é possível percebermos que percebe que não está sendo convincente: "quanto mais eu falo, mais vejo que estou perdendo terreno, não posso evitar, sou verborrágico, falar é a minha droga, para sentir-me vivo devo falar, falar, se me calo morro de medo, temo a morte e não tenho vergonha de dizer, a vida é muito breve".

⁴⁰³ É mostrada uma imagem em preto e branco, com uma família e um garotinho em destaque, parecem ser reminiscências da infância de Bonifazi.

⁴⁰⁴ Vemos um close de um braço de um manequim abandonado na praia. As imagens da degradação são potencializadas pelos closes com os quais o diretor ressalta as consequências maléficas de diversas práticas da sociedade (o close na gaiivota morta, na indústria poluindo o ambiente, nos detritos na praia etc.).

eles conseguem compreender⁴⁰⁵. "Como é verdade! Vamos quebrar essa barreira! Desmintamos a infame teoria da incomunicabilidade. Vamos conversar, devemos conversar!" enfatiza Santenocito ao se aproximar mais de Bonifazi⁴⁰⁶. Achando-se convincente, Santenocito apela ao sentimentalismo ao dizer que por eles terem se conhecido na infância, sentia essa necessidade de falar, pois havia reconhecido Bonifazi mesmo antes de o reconhecer. O juiz então desmascara a mentira, dizendo que não há uma vírgula de verdade no que o engenheiro havia dito e como agravante havia o fato de ter tentado corrompê-lo, oferecendo-lhe um imóvel⁴⁰⁷. Bonifazi lembra ainda que na conversa o engenheiro se esquecera de mencionar os dois processos penais a que respondia⁴⁰⁸. Santenocito acusa o juiz de revolver o seu passado⁴⁰⁹, ao que Bonifazi desabafa declarando-se farto (e que não era o único) de ser defensor de leis que protegem uma sociedade que dá nojo, que permite a indivíduos como o engenheiro prosperarem e proliferarem⁴¹⁰. Santenocito incita o juiz a dizer como são os indivíduos como ele; ironizando, Bonifazi diz que são cidadãos exemplares⁴¹¹. A discussão é bastante ríspida e em determinado momento o engenheiro segura o juiz pelo braço; Bonifazi exige não ser tocado, acusando o engenheiro de vil e vulgar⁴¹².

Como último recurso, Santenocito parte para acusação por perseguição política e ideológica, ao dizer que desde o primeiro momento viu no olhar do juiz uma palavra apavorante chamada ideologia, e portanto, ele não seria um bom juiz⁴¹³; o juiz vai embora da praia e pega carona em um ônibus que passava na estrada.

⁴⁰⁵ Santenocito acredita estar funcionando sua estratégia de comover o juiz, por isso ele enfatiza ainda mais seu discurso.

⁴⁰⁶ Já resabiado com a personalidade de Santenocito, Bonifazi percebe nesse instante que o engenheiro está dissimulando (isso se vê por meio do olhar do juiz) e então resolve também fingir, como se o outro estivesse conseguindo ludibriá-lo, continuando a conversa e confirmando algumas supostas lembranças de infância invocadas pelo engenheiro (as recordações que revelariam que eles haviam se conhecido quando eram crianças).

⁴⁰⁷ A partir desse momento, segue-se uma discussão bastante ríspida entre os dois: Santenocito irado por ter acreditado que estava convencendo Bonifazi de sua "humanidade" e Bonifazi enfadado por comprovar de fato que Santenocito estava dissimulando e pelo outro ter criado toda uma situação de proximidade para induzi-lo a crer em seu humanismo.

⁴⁰⁸ Processo por tráfico de armas em 1963, do qual Santenocito diz ter sido absolvido, mas o juiz ressalta que foi por insuficiência de provas; e em 1967, quando seu sócio supostamente teria se suicidado, justamente depois de o engenheiro ter tentado se livrar dele; o engenheiro retruca dizendo que fora demonstrado que o seu sócio era um paranoico.

⁴⁰⁹ Não restando muitas alternativas, o engenheiro tenta inverter a lógica da situação, acusando o juiz de preparar uma armadilha, de tê-lo convidado para almoçar para inquiri-lo e ameaçá-lo.

⁴¹⁰ Ele tem consciência de que, no fundo, boa parte da sociedade é conivente com certas práticas escusas, daí a justificativa para si mesmo em sua ação ao final do filme.

⁴¹¹ Ao utilizar-se da ironia, Bonifazi elenca inúmeras práticas: "você não frauda o fisco, não queima matas, não polui rios, não corrompe funcionários". Como vimos no capítulo 3, após o milagre econômico, se descortinaram muitas consequências danosas à sociedade, tais como aumento da especulação imobiliária, da sonegação fiscal, da corrupção etc., alguns dos fatores salientados pelo juiz ao descrever indivíduos como Santenocito.

⁴¹² Santenocito admite ser vil, mas novamente tentando inverter a lógica, diz que é por ter medo de Bonifazi.

⁴¹³ Esta é uma das cenas de maior tensão da narrativa e embate entre as duas figuras. O diálogo termina com Santenocito acusando Bonifazi de possuir um ódio ideológico e de estar predisposto contra ele.

A cena seguinte serve para indicar que havia uma ligação entre Silvana e Santenocito, a qual ele negara até aquele momento⁴¹⁴. Posteriormente, o juiz se locomove em sua moto em um trânsito totalmente caótico, e ao perceber que aquele congestionamento se devia a um desmoronamento de asfalto, ele se aproxima um pouco mais e vê uma placa: "Santenocito Estradas SPA Roma"⁴¹⁵. Ao chegar no quartel (onde Santenocito o estava aguardando) pergunta ao engenheiro se conhece o agente de relações públicas Floriano Roncherini, e Santenocito responde afirmativamente, dizendo que o empregava em operações promocionais como coletivas de imprensa e outras atividades. Bonifazi ressalta que Floriano afirmou em seu depoimento que o engenheiro conhecia Silvana e o inquire porque negou conhecê-la, visto que ele pode até ser incriminado por falso testemunho. Santenocito declara não ser fácil explicitar os motivos, mas que não é reprovável um homem de sua posição não desejar externar suas relações com uma prostituta. Acrescenta ainda que com Silvana teve apenas um encontro esporádico (o engenheiro afirma que às vezes se conclui mais negócios em um jantar do que em dez reuniões e em alguns casos essas belas garotas assumem um peso na negociação⁴¹⁶). Bonifazi chama a atenção para os artigos do código penal referentes à instigação à prostituição⁴¹⁷; Santenocito o acusa novamente de perseguição, mas o juiz ressalta que o engenheiro não estaria nessa situação se tivesse um álibi.

A seguir, Santenocito está em seu escritório conversando com seu advogado, e alega estar sendo perseguido por Bonifazi⁴¹⁸. Na cena posterior vemos uma premiação, da qual participam algumas personalidades do mundo industrial e empresarial que foram destaque no cenário italiano⁴¹⁹; o engenheiro se senta ao lado de um senhor, o comendador Del Tomaso, e lhe pergunta como se encontra sua situação financeira, ao que ele lamenta precisar de meio

⁴¹⁴ Em uma festa com diversas garotas vemos um policial infiltrado (se dizendo investidor do setor de petróleo) em busca de garotas para uma recepção de hóspedes importantes que virão do Kuwait. Há um agente (Floriano Roncherini) que lhe mostra diversas fotos, dentre as quais a de Silvana; o agente afirma que a moça está morta, então o policial o intima a depor. Em seu depoimento afirma que Santenocito conhecia muito bem Silvana (posteriormente, o juiz terá acesso à cópia de um cheque de trezentas mil libras assinado por Santenocito, endossado a Roncherini e depois repassado a Silvana, três dias antes de sua morte).

⁴¹⁵ Ao longo da narrativa Bonifazi vê repercutir em seu dia a dia as consequências das práticas de indivíduos despudorados como Santenocito, arquétipo do industrial desonesto (na pesca de peixes mortos, no desabamento de seu local de trabalho, no desmoronamento das ruas da cidade etc.).

⁴¹⁶ O papel das garotas nos jantares eram ser apresentadas aos clientes para dar a eles a impressão de terem feito uma grande conquista, estimulando a vaidade e tornando-o mais maleáveis na tratativa de negócios.

⁴¹⁷ Aqui podemos ver as perspectivas dos dois protagonistas sobre a prostituição: do ponto de vista do engenheiro ninguém instiga as garotas a se prostituírem, elas o fazem porque "a sociedade é o que é"; já do ponto de vista do juiz, elas se prsotituem "porque há quem pague por isso".

⁴¹⁸ O engenheiro, que havia jurado a seu advogado não ter ido à casa de Silvana, confessa ter ido sim à casa da garota. No entanto, diz que só se falaram por interfone, pois ela não o deixou subir, parecia estar chorando, tratou-o mal e ele foi embora. O advogado salienta que é necessário um álibi, alguém com problemas (financeiros, pois Santenocito irá pagar por um falso testemunho), mas ressalta que deve ser alguém importante.

⁴¹⁹ Há também na cerimônia de premiação uma figura religiosa sentada bem próximo a Santenocito, de quem posteriormente ele irá beijar a mão.

milhão de liras. O engenheiro lhe promete o crédito em troca de um pequeno favor e assim consegue o falso testemunho do comendador, o qual declara que daria até mesmo um braço em troca de ajuda financeira⁴²⁰.

O comendador Del Tomaso, Santenocito e seus respectivos advogados estão frente a Bonifazi prestando depoimento. Os depoentes declararam ter conversado sobre negócios naquela noite e que o comendador cozinhou para o amigo. Acreditando estar a salvo da acusação, Santenocito faz um discurso a Bonifazi declarando apreciar pessoas honestas e agradecendo-o pelo que lhe foi ensinado (ressalta que jamais esquecerá aquela manhã à beira do mar e que o recomendará aos altos círculos⁴²¹).

Bonifazi faz uma pesquisa no arquivo judiciário para saber se há ocorrências em nome do comendador, não encontra registros. Ainda sem acreditar no álibi do engenheiro, o juiz pede a reabertura do caso e solicita a um oficial que busque o mordomo do comendador (sem que este soubesse). Vemos o mordomo em uma feira (o vendedor da banca reclama que ele está sempre com notas graúdas), um guarda se aproxima dizendo que precisa falar com o mordomo, este galanteia o guarda chamando-o de príncipe e que com ele falaria uma hora.

A cena seguinte é no Palácio de Justiça, para onde voltaram os funcionários (inclusive o recitador do poeta Belli); vemos toda a papelada e as pilhas de processos de volta ao Palácio⁴²². Bonifazi interroga o mordomo sobre o fatídico dia, ao que ele declara não se lembrar; o juiz ironiza e pergunta-lhe se lembra do que fez pela manhã (ao assediar o soldado que foi buscá-lo para depor⁴²³), pois se ele disser a verdade, o juiz esquecerá do ocorrido. Com medo de ser preso, o mordomo confessa que o comendador foi dormir antes dele e que não viu Santenocito (e que ganhou cem mil liras para confirmar a mentira). Bonifazi solicita a um funcionário que expeça um mandado de prisão, baseado nos artigos 575 e 378 (por falso testemunho e favorecimento pessoal⁴²⁴). Bonifazi alerta o escrivão que será necessário fazer

⁴²⁰ Na premiação Santenocito também é agraciado por suas múltiplas atividades, assim como o comendador; segundo o apresentador da cerimônia, eles são empreendedores que tiveram "sempre em comum um objetivo idêntico: a maior incidência da atividade produtiva e incremento da economia do país e o pleno emprego". Santenocito olha o relógio, parece não se importar muito com o prêmio, está mais preocupado em conseguir seu álibi do que na produtividade do país.

⁴²¹ A seguir vemos os automóveis (nos quais estão os depoentes e seus advogados) indo embora; ao passar os carros os soldados batem continência, mas ao passar Bonifazi, que está em uma modesta motocicleta, ainda que seja ele a autoridade, o soldado (que o enquadramento permite ver) permanece parado.

⁴²² A cena se torna engraçada pois há um maneta fazendo a mudança: essa é a situação da justiça.

⁴²³ A cena do assédio não nos é mostrada, apenas a explicação do mordomo. Ele se justifica dizendo que possui uma atração e simpatia por soldados e bombeiros e que na viatura havia de fato sido um pouco impulsivo.

⁴²⁴ Ainda nessa cena vemos a inserção de um elemento que poderia mudar o rumo das investigações; trata-se dos cadernos de estudo de Silvana, que um funcionário entrega ao juiz, relatando que haviam sido deixado por um encarregado da Berlitz School, onde Silvana aprendia inglês.

horas-extras naquela tarde, pois há muito trabalho, ao que ele se queixa, alegando que mais tarde haverá a partida Itália x Inglaterra.

Em cena posterior, vemos a focalização de uma projeção de prédios, ao fundo ouvimos a voz de Santenocito declarando que ali surgirá o maior complexo hoteleiro daquela região⁴²⁵. Podemos ver três guardas se aproximando do local onde se encontra Santenocito, eles apontam para o engenheiro e vão ao seu encontro. Santenocito possui uma expressão incrédula, pois imaginava que com seu um falso álibi havia se desvencilhado das investigações de Bonifazi.

Final da narrativa: Bonifazi sai do Palácio de Justiça (de um ângulo do alto, vemos a rua completamente vazia, apenas o juiz caminhando com sua valise⁴²⁶); é possível ouvir uma transmissão do jogo da Itália x Inglaterra (que já se encontra no segundo tempo, com placar de 1x1). Bonifazi vai até um bar próximo, mas está fechado, há apenas uma placa com os dizeres "Fechado por causa da partida"; as ruas ao redor também estão vazias por conta do jogo; o juiz então resolve olhar tranquilamente os cadernos de inglês de Silvana⁴²⁷. Ao parar na rua Bonifazi vê um homem gritando na janela de um apartamento: "a Itália marcou, estamos vencendo"; continua caminhando e passa ao lado de um cego com uma placa: "Para uma Itália jovem e moderna, ajudem. Targhetti - Ottavio" (esse senhor também acompanha o jogo pelo rádio). Há uma placa atrás do cego com os dizeres "Roma também é sua, ajude-nos a mantê-la limpa", mas é possível ver que a cidade está bastante suja.

À medida que o juiz vai caminhando e lendo o caderno com declarações de Silvana, o ritmo vai se elevando, um *crescendo* de tensão juntamente com os momentos finais da partida de futebol. Todos os indícios que levavam à presunção de um homicídio são esclarecidos pelas declarações escritas no caderno: Silvana não havia sido agredida, mas havia batido o carro, machucando testa e joelho. O juiz se dá conta de que a garota havia se suicidado quando lê em seu caderno uma frase em que declarava patentemente sua intenção: "daqui a

⁴²⁵ O engenheiro explica o projeto aos investidores suíços; enfatiza que aquela concessão custou uma longa fila de zero, pois a corrupção é o único modo de agilizar os dirigentes e portanto, estimular as iniciativas: "a corrupção podemos dizer, paradoxalmente, é o próprio progresso". Aqui mais um aspecto de realidade social que assola o país até os dias de hoje, que se constituiu no mesmo compasso que o crescimento econômico e industrial da Itália.

⁴²⁶ Até aqui, como dissemos, as circunstâncias da morte e os relatórios dos médicos legistas, levavam a presumir que a morte de Silvana se devia, de fato, a um homicídio (os hematomas, as contusões e os vestígios da substância Ruhinol). Mas a partir desse momento, temos um clima crescente de tensão na narrativa.

⁴²⁷ No caderno de Silvana há - além de exercícios de inglês como conjugações verbais e frases para tradução - tarefas e declarações de cunho pessoal, que poderiam mudar toda a investigação do caso. São frases como "estou cansada de tudo", "telefonei para Sirio, foi a terceira vez, inutilmente", "tocou 20 vezes nosso disco, não aguento mais, estou sozinha e cansada", o que levaram a supor um suicídio por amor não correspondido.

um mês será meu aniversário, mas não estarei aqui", ou ainda, "15ª lição, não, essa é minha última lição, Ruhenol".

Bonifazi está com as evidências da inocência de Santenocito em suas mãos, para frente a uma lixeira, hesitante sobre o que fazer: é o ponto máximo de tensão, a dúvida se ele incriminará ou não o engenheiro. Bonifazi não toma uma atitude prontamente, titubeia, afinal, sabe da ilicitude desse ato, mas também está consciente de que as ações de Santenocito estão erradas ⁴²⁸. O juiz ouve um torcedor gritar: "ganhamos! Ganhamos da Inglaterra, conseguimos!" Os torcedores começam a sair às ruas para comemorar a vitória, com bandeiras, instrumentos, bexigas etc. Bonifazi tenta atravessar no meio deles, mas são muitas pessoas, ele então começa a enxergar Santenocito em diversas pessoas, em uma figura da igreja, em uma prostituta, em um mendigo etc.

Algumas pessoas da multidão fazem a senhora inglesa descer do carro e ateam fogo nele. Bonifazi, que ainda estava com o caderno de Silvana em mãos, vê a multidão ensandecida, todo aquele êxtase e cegueira de uma Itália com costumes corrompidos, a euforia de uma população que se une apenas para uma final de Copa do Mundo e não para combater as práticas maléficas que se disseminaram na sociedade italiana. Ao ver aquela cena, toma sua decisão, e decide jogar o caderno no fogo ⁴²⁹. Um final surpreendente uma vez que o juiz que foi honesto até esse momento, decide omitir as provas que inocentariam Santenocito para sentenciar sua culpa "*in nome del popolo italiano*", mesmo sendo o povo italiano essa turba nas ruas. Para Bonifazi, uma justiça na qual o fim justificaria os meios não tradicionais para se punir. O engenheiro até então conseguira se livrar de qualquer punição por todas as suas transgressões e todos os seus crimes, contudo, dessa vez, mesmo inocente, será condenado. A câmera se afasta e vê o juiz caminhar, se afastando do carro em chamas. Em um close vemos o caderno queimando e na página podemos ver a anotação "Ruhenol", a substância que Silvana ingeriu para se suicidar.

Focalização: a obra de Risi mostra uma Itália industrializada e desenvolvida, uma sociedade já mergulhada no "progresso" e na qual um dos protagonistas principais trabalha no

⁴²⁸ Bonifazi imagina Santenocito gritando (como ele ainda não jogou o caderno, supomos que seja sua própria consciência a relembrar) que ele não é um bom juiz, que ele já estava predisposto contra ele, que quer condená-lo pelos crimes que cometeu antes, não por esse. Grita que o juiz decidiu deliberadamente destruí-lo, pois se fosse das mesmas ideias políticas que ele, encontraria rapidamente razões para sua inocência; o engenheiro diz: "se essa sociedade te dá nojo, a mim dá mais ainda, por isso decidi ser inimigo da sociedade. Não me contarei, fique atento juiz! Amanhã estarei livre e te aniquilarei!". Posteriormente, à mente do juiz vêm imagens dele mesmo sendo cercado por jornalistas quando a notícia se torna pública: "Engenheiro Santenocito incriminado por homicídio".

⁴²⁹ Podemos inferir que a cena o faz tomar essa decisão, no entanto, isso não é explícito.

serviço público (Judiciário) e o outro é um empresário industrial (setor que muito prosperou com o milagre econômico italiano).

Bonifazi, caracterizado como protótipo de juiz honesto, se amargura ao constatar a atual situação da justiça nas esferas públicas e as práticas nefastas disseminadas e arraigadas na sociedade italiana. Práticas essas, exercidas por figuras como Santenocito (caracterizado como expoente emblemático da Itália industrializada) que lesam o Estado e a sociedade como um todo, mas que goza de impunidade graças a bons advogados e à amizade de figuras poderosas e influentes (muitas delas políticos). Por esse motivo, Bonifazi o via como inimigo público a ser vencido, como produtor dos muitos males que corrompem a sociedade; a postura de honestidade do juiz não deveria ser vista em termos ideológicos (como afirmou Santenocito), mas sim como questão de princípios.

No entanto, a perversidade do sistema que a trama apresenta está no fato de que apenas por meio de artifícios seria possível punir esses indivíduos nocivos, pois na prática (por vias legais), se praticavam manobras que mantinham tais figuras na impunidade. Na perspectiva do juiz, embora Santenocito fosse inocente do crime especificamente investigado por ele, era culpado por tantos outros, o que justificaria (ainda que dentro da ilegalidade) sua ação de fazer "justiça" contra tudo o que o engenheiro representava (as práticas da grande indústria, a desonestidade e as influências políticas, que caminhavam todas juntas). Bonifazi chegará amargamente à conclusão de que certas coisas acontecem porque as estruturas permitem e a consciência da população em geral consente.

A narrativa de Risi é audaciosa ao assinalar algumas das mazelas da sociedade italiana em seus desequilíbrios, contradições e injustiças. É uma narrativa pessimista sobre a corrupção moral e material do país⁴³⁰. Embora se trate de uma comédia, o filme se desdobra de uma perspectiva de desalento, deixando na boca um “retrogosto” amargo após o riso. Ainda mais se considerarmos que, mesmo tendo se passado mais de quarenta anos do lançamento do filme, ele continua mostrando uma temática dolorosamente atual.

A obra evidencia o paradoxo daquela sociedade por meio de seu final um tanto surpreendente e ambíguo: o juiz honesto que durante toda sua vida combateu a ilegalidade decide fazer sua própria justiça, suprimindo as provas para que, mesmo que de modo torto, um sujeito pernicioso venha a ser punido. Uma das questões colocadas é: deve um juiz incriminar um inimigo da sociedade, ainda que possua evidências para inocentá-lo?

⁴³⁰ A obra é de 1971, mas preanunciava algumas das práticas que se instalariam e se disseminariam na sociedade italiana, as quais resultaram (em 1992, após duas décadas) em um dos maiores escândalos da história política da Itália, o qual ficou conhecido como *Tangentopoli* (Propinópolis), que envolveu diversas figuras políticas como senadores, deputados, ministros, empreendedores etc.

*Brutti, Sporchi e Cattivi*⁴³¹

A obra teve argumento e roteiro elaborados por Ruggero Maccari e Ettore Scola. Há referências e influências incontestáveis de Pier Paolo Pasolini em relação à temática abordada e a focalização da população das favelas romanas; a interlocução pode ser estabelecida principalmente com seu primeiro longa-metragem, *Accattone* (1961, *Accattone - Desajuste Social*). Scola também teve a colaboração, como consultor para os diálogos, de Sergio Citti, o qual já havia assessorado (juntamente com o irmão Franco Citti) Pasolini em seus romances e filmes. De fato, o filme de Scola⁴³² deveria ter sido precedido de um prólogo de Pasolini, mas ele acabou assassinado antes do final das gravações⁴³³.

Enredo da narrativa: a obra se inicia com o som de respirações, roncos, pingos d'água, choro de uma criança (que vemos ser passada de mão em mão), close em alguns restos de comida (pão e macarrão) espalhados⁴³⁴. A câmera mostra um rapaz procurando algo (que

⁴³¹ Ficha técnica do filme - título original: *Brutti, Sporchi e Cattivi*, país: Itália, colorido, idioma original: italiano, ano de lançamento: 1976, diretor: Ettore Scola, argumento: Ruggero Maccari e Ettore Scola, roteiro: Ruggero Maccari, Ettore Scola e Sergio Citti (consultor para os diálogos), atores: Nino Manfredi (Giacinto Mazzatella), Linda Moretti (Matilde), Maria Luisa Santella (Iside), Francesco Anniballi (Domizio), Marina Fasoli (Maria Libera), Adriana Russo (Dora), Giselda Castrini (Lisetta), Luciano Pagliuca (Romolo), Alfredo D'Ippolito (Plínio), Franco Merli (Fernando), Clarisse Monaco (Tommasina), Maria Bosco (Gaetana), Mario Santella (Adolfo), Ettore Garofolo (Camillo), Giovanni Rovini (Antonecchia), Giuseppe Paravati (Tato), Giancarlo Fanelli (Paride), Aristide Piersanti (Cesaretto), Marco Marsili (Vittoriano), Marcella Battisti (Marcella Celhoio), Assunta Stacconi (Assunta Celhoio), Franco Marino (o patriarca da família Santandrea) Zoe Incrocci (mãe de Tommasina); produção: Carlo Ponti, música: Armando Trovajoli, fotografia: Dario di Palma, cenografia: Luciano Ricceri e Franco Velchi, figurino: Danda Ortona, edição: Raimondo Crociani, duração: 110 minutos.

⁴³² Com essa obra, Scola ganhou a Palma de Ouro pela melhor direção no Festival de Cannes de 1976.

⁴³³ Stefano Masi (2006: 56) explica que "em 1961 Pasolini havia lançado uma denúncia similar em *Accattone*, através da narrativa da paixão e morte de um morador de uma favela romana. Dez anos mais tarde, Scola manifestou a Pasolini sua intenção de retomar aquele discurso sobre o proletariado dos subúrbios romanos, mas em chave narrativa diferente, grotesca, para sublinhar a miséria humana e moral desses abandonados pela sociedade do bem-estar, condenados a desejar os mesmos símbolos de status sonhados pelos burgueses, sem ter ainda as possibilidades de adquiri-los, a não ser por meio de furto, violência e abusos. Pasolini aprovou o projeto, ao qual incorporou seu braço direito Sergio Citti na qualidade de consultor para os diálogos. O poeta aceitou o pedido de Scola que pretendia lhe delegar, na sequência de abertura do filme, uma reflexão política sobre a evolução do subproletariado romano. O diretor imaginava que Pasolini vaguearia entre os barracos providenciados por Ricceri (o cenógrafo) antes da entrada em cena dos personagens, e olhando para a câmera explicaria ao público o que acontecera entre a época de *Accattone* e meados dos anos setenta. O poeta friulano havia aceito a ideia. Havia pedido, ainda, para gravar esse prefácio só depois de ter visto o copião. Scola estava de acordo com o pedido, achando legítimo que o autor do prefácio de qualquer romance devesse pelo menos ler antes os esboços. Mas aqueles esboços Pasolini nunca pode lê-los, porque foi assassinado em Ostia em dois de novembro de 1975, há uns vinte quilômetros do set de Torvaianica, onde estava trabalhando o elenco de "Feios, sujos e malvados", empenhado nas gravações externas no litoral romano".

⁴³⁴ A câmera vai percorrendo o ambiente e nos mostrando as diversas pessoas que estão dormindo todas aglomeradas em um mesmo cômodo.

ainda não sabemos o que é), então surge uma espingarda apontada para ele; o homem armado se deita abraçado à sua espingarda⁴³⁵. O galo canta, já é de manhã.

Na cena seguinte⁴³⁶, uma garota ainda pré-adolescente⁴³⁷ sai de um barraco (de situações bem precárias), calçando galochas e carregando baldes nas mãos saindo; se dirige à bica para pegar água. De volta ao barraco, aparece um close em um quadro pendurado na parede (acima da cama) no qual se lê "amor e fidelidade"⁴³⁸, no mesmo instante, ouvimos a voz de um homem⁴³⁹ afirmando que mais uma vez essa noite tentaram roubá-lo⁴⁴⁰; ele ainda está deitado blasfemando contra seus familiares⁴⁴¹. A família está acordando: a câmera volta a se deslocar para mostrar o cômodo e os familiares (vemos que há ainda mais gente no barraco); o patriarca continua a ofendê-los⁴⁴² e sua esposa, Matilde, lhe entrega uma garrafa⁴⁴³. Ouvimos um dos moradores pedir dinheiro emprestado a Gaetana, para que possa procurar trabalho⁴⁴⁴. Na cena ainda é possível vermos um pernetta de muletas, um casal se agredindo⁴⁴⁵, um rapaz atravessando o cômodo com uma *vespa*⁴⁴⁶. O patriarca resmunga que

⁴³⁵ Aqui já temos uma indicação do tema no qual será centrada a narrativa o interesse que a família de Giacinto tem no dinheiro que ele possui e que defende com uma arma.

⁴³⁶ Pela cena externa podemos ver uma ambientação acinzentada; essa será a tônica de toda a obra, podendo ser vista como uma metáfora da tristeza da vida daquela família, da amargura de suas existência.

⁴³⁷ Ao longo da narrativa, saberemos que o nome dessa garota, ironicamente, é Maria Libera (livre - relativo à liberdade); assim como o nome de outra criança é Vittoriano (relativo à vitória).

⁴³⁸ Um elemento ironicamente focalizado na cena, pois amor, como veremos, é inexistente nessa família e fidelidade muito menos, pois será a traição de Giacinto Mazzatella, o patriarca da família (ao levar uma prostituta para morar com sua esposa e família) que desencadeará o plano para assassiná-lo.

⁴³⁹ Giacinto Mazzatella é o personagem sobre o qual se centrará a trama. O patriarca aparentemente possui um sotaque *pugliese* (apuliense), ou seja, é oriundo da *Puglia* (Apúlia), sul da Itália.

⁴⁴⁰ Giacinto possui um milhão de liras, dinheiro recebido do seguro por ter perdido um olho, no qual caiu cal virgem. Para despistar seus parentes, ele vive a esconder esse montante em diferentes lugares.

⁴⁴¹ Ele os insulta de ladrões, malandros, desonestos, declara que se for preciso utilizará a espingarda para defender o "seu" dinheiro.

⁴⁴² Giacinto cita um provérbio italiano: *I parenti sono come gli stivali, più sono stretti più fanno male* (os parentes são como botas, quanto mais estreitas, mais machucam). Afirma ser seu o barraco (feito com suas próprias mãos) e que seus familiares o utilizam como hotel, de graça, sem pagar nada a ele, portanto, os vê como exploradores e aproveitadores e ameaça expulsá-los do barraco. O patriarca sugere que seus parentes procurem um poço com cal virgem se quiserem dinheiro (com essa afirmação podemos inferir que Giacinto não sofreu um acidente, mas sim o provocou deliberadamente, visando ganhar o dinheiro do seguro).

⁴⁴³ Giacinto, ainda deitado na cama, começa a beber; veremos ao longo da narrativa que ele é um alcoólatra, pois em diversos momentos o vemos bebendo ou então já bêbado.

⁴⁴⁴ A câmera para e no primeiro plano temos uma velhinha afirmando que o rapaz procura trabalho mas reza pra não encontrar. Essa senhora, como saberemos mais tarde, é mãe de Giacinto, a *nonna* Antonecchia, uma idosa paralítica que passa os dias diante da televisão assistindo um curso didático de inglês; curiosamente o papel da velhinha é interpretado por um homem.

⁴⁴⁵ Outro elemento recorrente ao longo da narrativa é a violência (não só física) entre os membros da família, uma violência que já é naturalizada e não surpreende os moradores do barraco.

⁴⁴⁶ Conforme vimos no capítulo 3, as *vespas* e as *lambrettas* foram veículos muito difundidos durante os anos do milagre econômico. Além dos carros utilitários, esse tipo de veículo dominou as paisagens urbanas daqueles anos e algum tempo depois, tamanha a disseminação, os moradores das regiões periféricas puderam tê-las (não se descartando a possibilidade de algumas serem fruto de furto).

um dos moradores não é seu filho, mas sua esposa Matilde contesta, então ele a ofende, chamando-a de vadia⁴⁴⁷.

No exterior da favela⁴⁴⁸ avistamos diversos barracos, além de um grupo de rapazes com *vespas* e motos; uma senhora pede silêncio pois sua filha Tommasina (que voltou tarde da noite) ainda dorme⁴⁴⁹. Os rapazes, após importunarem os próprios moradores da favela, dizem "vamos trabalhar" e partem em suas *vespas*⁴⁵⁰.

A garota pré-adolescente, Maria Libera, reúne todas as crianças da favela em um cercado⁴⁵¹: o enquadramento permite ver a cidade ao fundo⁴⁵². Outra cena nos mostra o grupo dos rapazes de *vespa*, dentre eles está Romulo (dando carona à sua cunhada Dora); ele se desvia do grupo em direção a um lugar desabitado com o propósito de transar com Dora⁴⁵³.

⁴⁴⁷ Por esse primeiro diálogo entre o casal podemos perceber o tipo de relação que Giacinto tem com a esposa Matilde; ele contesta o fato de o rapaz ser seu filho pois ele estava preso (aqui temos a inserção de uma nova informação, Giacinto já cumpriu pena de dois anos de prisão, é um ex-detento) quando Matilde engravidou; a esposa retruca dizendo que o filho nasceu de sete meses.

⁴⁴⁸ Na favela, além de cachorros, temos galinhas e bodes. A certa altura a câmera focalizará um cachorro sem uma das patas. Giacinto não tinha um olho, um dos parentes não tinha a perna e nem os animais escapavam daquela situação de "carência vital" em que viviam.

⁴⁴⁹ O diálogo entre os rapazes de *vespa* e a mãe de Tommasina dá a entender que a filha é garota de programa, o que ela contesta, dizendo que a filha se despe por exigência do trabalho, já que é modelo fotográfica. A mãe mostra aos rapazes uma revista (chamada *Playlesboy*) na qual Tommasina saiu em uma página inteira; na foto a filha está nua.

⁴⁵⁰ O "trabalhar", dito por um dos rapazes, se referia aos furtos e delitos cometidos por eles no centro da cidade, ao descerem o morro. Na realidade, nas condições de pobreza e miséria que viviam, ou se resignavam com subempregos (nos quais se trabalhava muito e se ganhava pouco - como veremos mais adiante com os empregos das personagens femininas do núcleo familiar de Giacinto) ou se vivia dessas práticas: os rapazes, em grande parte praticavam furtos (como roubar bolsas de senhoras) e as garotas, em geral, se prostituíam. Em uma das cenas seguintes acompanhamos um diálogo entre Tommasina (a prostituta) e Maria Libera (que trabalha de empregada em uma residência na cidade), a moça relata à garotinha que também já trabalhou em casa de família, mas que é melhor trabalhar se despindo (Maria Libera acredita que Tommasina é modelo fotográfica). No caso da personagens Tommasina, ela tenta a possibilidade de uma ascensão social através da exploração do próprio corpo, visto que trabalhando como empregada em casa de família, não lhe foi possível ascender.

⁴⁵¹ Ao lado dos barracos há uma espécie de cercado de tela, onde ficam confinadas as crianças da favela (ao invés de estarem na escola). Cabe a Maria Libera juntar diariamente as crianças e trancá-las no cercado (com cadeado). A certa altura, quando Maria Libera os tranca, a câmera focaliza a medonha cabeça de uma boneca pendurada na porta. Posteriormente, focaliza a expressão das crianças (uma com um olhar triste, uma machucada no olho, outras brincando); há ainda, ao lado desse bizarro cercado, um grupo de velhos sentados em uma mureta.

⁴⁵² Do alto do morro (posteriormente saberemos que o local se chama *Monte Ciocci*) em diversos momentos poderemos avistar distante no horizonte a cúpula da Basílica de São Pedro (nesse momento sabemos se tratar de Roma). Propositamente, a cúpula é mostrada de modo imponente, se destacando na paisagem juntamente com alguns prédios de classe média, em evidente contraste com a favela; ao ressaltar esse contraste, Scola propõe uma metáfora: é como se eles a olhassem de fora, como se a cidade não fizesse parte da vida dos "feios, sujos e malvados" (a não ser quando desciam o morro para o trabalho), pois estavam à margem e toda a vida deles se passava ali na favela (a obra oferece uma perspectiva do interior da favela como espaço de vivência, uma vez que existem poucas cenas externas a ela).

⁴⁵³ Para além da violência (o assédio sexual cometido contra a cunhada), ele se revolta e a insulta pelo fato de se recusar a transar com ele (Romolo chega até a lhe oferecer dinheiro). Dora argumenta que não se deve fazer isso entre cunhados e que contará ao irmão dele (marido dela), e Romolo responde que se o irmão souber, quem irá apanhar será ela. Ao longo da narrativa, Dora sofrerá diversos abusos sexuais, vindos de diferentes personagens.

Giacinto⁴⁵⁴ bebe na vendinha das irmãs Celhoio⁴⁵⁵; o patriarca tenta beijar uma delas, Assuntina⁴⁵⁶ e posteriormente, quando a outra irmã (Marcella) chega para servi-lo, também tenta assediá-la, mas quando lhe cobram o dinheiro devido, Giacinto as chama de agiotas. Chega na favela um caminhão de produtos de um senhor chamado Cesaretto⁴⁵⁷; ao ouvi-lo anunciar a venda de diversas mercadorias, Giacinto deixa a vendinha⁴⁵⁸ e se dirige para casa, no caminho encontra Cesaretto, que o cumprimenta, mas Giacinto não demonstra muita simpatia pelo vendedor⁴⁵⁹.

Na cena subsequente há um close em algumas capas de revista⁴⁶⁰: quem as lê é Vittoriano⁴⁶¹, neto de Giacinto (sua avó está ao lado preparando comida). Giacinto entra em casa e interroga quem esteve ali, ao que a esposa responde que ninguém; nesse momento vemos também em cena a mãe de Giacinto (de cadeira de rodas) assistindo televisão⁴⁶². O patriarca encontra uma escova de banheiro e pergunta a Matilde quem a trouxe: ela declara ter

⁴⁵⁴ Na família de imigrantes todos são feios, mas a construção do personagem Giacinto Mazzatella, com os detalhes faciais estão potencializados; o patriarca (interpretado por um irreconhecível Nino Manfredi) possui um aspecto asqueroso e repugnante, ele possui poder sobre a família porque possui dinheiro. À família ele não economiza violência (como vimos, ele já bateu em um neto e ainda irá desferir uma facada no braço da mulher e atirar em um dos filhos).

⁴⁵⁵ Giacinto, ao acordar, já estava bebendo, ainda deitado. Depois, havia pedido ao neto para lhe comprar vinho na venda e agora está a beber sentado na vendinha.

⁴⁵⁶ Nessa obra Scola optou por um elenco formado por apenas um ator conhecido, Nino Manfredi. Para alguns personagens, o diretor escolheu atores desconhecidos e para o restante (visando uma contribuição realista ao filme) preferiu intérpretes da vida real, bem ao estilo pasoliniano.

⁴⁵⁷ Cesaretto é um vendedor ambulante, traz inúmeros produtos e bugigangas em seu caminhão, os vende em grande parte para as donas de casa da favela, para não terem que descer e subir o morro a cada vez que precisarem de algum produto ou mercadoria.

⁴⁵⁸ As irmãs Celhoio, a despeito da idade, ainda praticam atividades diversificadas para sobreviver. Possuem a vendinha (que tem um restaurante) compram mercadorias por baixos preço (produtos roubados pelos rapazes que praticam delitos no centro da cidade; dentre eles um dos filhos de Giacinto que em determinada cena vai oferecer às senhoras um relógio com um anjo dourado) e até alugam o segundo andar do estabelecimento para encontros amorosos entre casais.

⁴⁵⁹ Giacinto passa bêbado ao lado do caminhão de Cesaretto; ele desconfia que o vendedor tenha um caso com sua esposa, por isso, ao ouvi-lo chegar na favela, foi direto da vendinha para casa.

⁴⁶⁰ O close nos permite ver que há nas capas das revistas o desenho de uma mulher, talvez a personagens principal das histórias; ela está seminua, o que nos leva a crer que sejam revistas de conteúdo erótico (ou semierótico).

⁴⁶¹ Vittoriano aparenta ter no máximo uns cinco anos, no entanto, além de ver revistas erotizadas já sabe contar dinheiro, pois em uma cena anterior o avô havia tentado enganá-lo lhe dando menos dinheiro para comprar vinho na vendinha das irmãs Celhoio, mas o garotinho percebeu e contestou o avô, que bateu no garoto dizendo que o neto estava sempre a contradizê-lo.

⁴⁶² Como salientamos no Capítulo 3, a televisão foi um aparelho que se disseminou rapidamente na sociedade italiana nos anos do milagre econômico e nos anos seguintes, sendo um elemento sempre presente nas casas das famílias. No filme sempre vemos a mãe de Giacinto em frente à televisão (em determinada cena o aparelho está ligado mesmo não havendo programação, apenas com um zumbido pois os canais estão fora do ar). Segundo Mafai (1997: 82), *anche sulle baracche c'è l'antenna della tv. [...] La rata di 10.000 lire al mese al mese (da pagare per oltre due anni) era il biglietto d'ingresso che consentiva anche ai più poveri, anche ai senzatetto, di entrare in comunicazione con un altro mondo, socialmente lontano eppure fisicamente vicino* (também nos barracos havia antena de tv. [...] A prestação de 10.000 liras por mês (a se pagar por mais de dois anos) era o bilhete de entrada que permitia também aos mais pobres - mesmo os sem-teto - entrarem em comunicação com um outro mundo, socialmente distante no entanto, fisicamente próximo).

sido um presente de Cesaretto; o marido enfurecido quebra a escova e arrasta a esposa pelo cabelo⁴⁶³. Giacinto começa a golpeá-la, o neto Vittoriano, sem esboçar muita reação e menos ainda surpresa com a briga⁴⁶⁴ apenas entrega uma faca à avó, para que ela se defenda. Antonecchia, a mãe de Giacinto, pede a Matilde que acerte o olho bom desse "filho de uma velha puta e paralítica", mas ele toma a faca da esposa e a golpeia no braço; Vittoriano junta as revistas, as guarda e pega água para lavar o ferimento da avó⁴⁶⁵.

Ao barraco chega de carro um rapaz travestido, é Nando (quando entra em casa vê Vittoriano correr segurando um rato⁴⁶⁶). Nando, ao arrumar sua peruca no espelho acima da pia onde Dora lava seus cabelos, passa a abusar da moça; com os olhos fechados Dora não percebe quem se aproximou e então pergunta se é Romolo, Plinio ou Domizio⁴⁶⁷.

Em uma panorâmica a câmera nos mostra Maria Libera "liberando" as crianças do cercado e levando-as para suas casas (provavelmente após o expediente); próximo, há um grupo de pessoas tentando apartar uma briga⁴⁶⁸. A panorâmica termina em frente ao barraco, de onde Giacinto vê sair Nando (e aproveita para insultá-lo). À noite, enquanto todos dormem, Giacinto (que estava sempre com sua espingarda) se levanta da cama, chama Dora, e a leva até o banheiro, do lado de fora do barraco. Primeiramente, Giacinto a insulta, depois a agride apertando seu pescoço⁴⁶⁹ e em um discurso para "o bem da casa" dá um conselho de "pai para filha" ao dizer que não contará nada ao marido dela, contanto que ela consinta que ele abuse dela também.

⁴⁶³ Na lógica de Giacinto, se Cesaretto presenteou sua esposa, ela também deve tê-lo presenteado com algo.

⁴⁶⁴ Certamente, as discussões, as brigas físicas e as cenas de violência são tão constantes no barraco que já não surpreendem as crianças; tanto que Vittoriano continua a leitura das revistas.

⁴⁶⁵ Nesse instante chega Plinio, um dos filhos e tenta falar diretamente com Giacinto, que o empurra. Ao ver a mãe ferida, em vez de ajudá-la ou se indignar, pergunta à mãe o que ela fez ao pai e se ele está furioso (posteriormente, vemos que sua intenção era pedir dinheiro ao pai para abrir uma barbearia, mas ao ter o pedido negado, o filho finge se indignar pelo fato de o pai ter machucado sua mãe, mas Giacinto o agride também). O enquadramento dessa cena também destaca a cúpula da Basílica de São Pedro, a qual permeia toda a obra.

⁴⁶⁶ As condições de vida e de higiene dos moradores do barraco são das mais precárias (no início do filme vimos restos de comida espalhados na casa), portanto, era comum a presença de ratos e outros insetos, tanto que entre os produtos vendidos por Cesaretto estavam inseticida, pesticida e raticida (que ele venderá a Matilde ao final da trama).

⁴⁶⁷ Com essa pergunta, podemos inferir que todos esses rapazes citados se aproveitam sexualmente de Dora, como fará Nando (que, mesmo possuindo estímulos sexuais masculinos, se traveste provavelmente para ganhar dinheiro) e posteriormente Giacinto (ao ver Nando abusando de Dora, Giacinto primeiro se surpreende, depois se empolga e aproveita para à noite também abusar dela, em troca de manter em segredo e não contar ao marido dela o abuso praticado por Nando).

⁴⁶⁸ Pelo enquadramento dessa cena podemos ver, de modo mais contundente, o céu cinza. Como havíamos comentado, há uma predominante carência de dias ensolarados, claros e de céu azul.

⁴⁶⁹ Na visão de Giacinto, Dora é a culpada pelo assédio de Nando. Ela diz não ter sido sua culpa, pois teve de se submeter à violência; Giacinto manda Dora ficar mais atenta, para "o bem dela", pois ela provoca todos os homens e atíça seus desejos.

Na próxima cena, já no dia seguinte, Dora está trabalhando em uma oficina de reciclagem de papel: em seu ambiente de trabalho também é assediada por um homem⁴⁷⁰. Vemos outra personagem feminina, Lisetta, em seu local de trabalho (um hospital administrado por freiras): está limpando o chão quando uma das freiras solicita-lhe que dê comida aos doentes. Lisetta leva um bandeja a um senhor deitado, que está chorando; comovida, ela procura conversar com o idoso, perguntando-lhe o porquê do choro⁴⁷¹: essa personagem feminina também era assediada em seu local de trabalho.

A terceira personagem feminina focalizada em seu local de trabalho é Gaetana (como Lisetta, ela também é filha de Giacinto e Matilde): está lavando e empilhando caixas de madeira. Ao conversar com uma colega, a filha menciona que deveriam internar o pai, ao que a colega indaga se ele já não esteve internado no manicômio *Santa Maria della Pietà*. Gaetana conta que o pai esteve por três anos nesse manicômio, mas por ter abusado de uma monja, o mandaram diretamente para a prisão Regina Coeli⁴⁷².

A cena subsequente é de Giacinto bebendo na vendinha das irmãs Celhoio; em seguida, avistamos imagens de seus familiares, cada um com suas necessidades ou com seu(s) objeto(s) de desejo: Gaetana com uma empilhadeira, Matilde com um secador de cabelo e com um aspirador de pó, Camillo em um colchão macio, Antonecchia com uma cadeira de rodas motorizada (com televisão embutida), Plinio com uma barbearia (*Chez Plinio*), Nando elegantemente travestido, Romolo em uma moto moderna e possante, Lisetta vestida de noiva⁴⁷³, Dora em uma banheira (lavando seus cabelos), Domizio com os ornamentos da *Associazione Sportiva Roma*, Maria Libera e as crianças da favela com uniformes entrando em um ônibus escolar, Adolfo regendo como maestro, Tato com vestimentas refinadas e uma perna mecânica⁴⁷⁴. Posteriormente, é possível ver que se tratava de um pesadelo de Giacinto, imaginando que seus parentes haviam gasto todo seu dinheiro.

⁴⁷⁰ Dora, ao reclamar do atrevimento do homem (pelas vestimentas, provavelmente não é um funcionário, mas sim um patrão), ironicamente o ouve dizer que se ela não quer que a toquem, que fique em casa.

⁴⁷¹ A cena é tragicômica: o idoso, ao revelar a Lisetta seu sonho ("que estava a fazer amor"), diz a ela que lhe "veio uma vontade, pois com a idade só aumenta". Lisetta tenta desconversar e ele chora mais ainda, justificando que ninguém gosta dele, e ressalta que lhe pede isso "como a uma filha"; com piedade do velho, Lisetta consente, mas ressalta que é a última vez que atenderá a súplica (ou seja, por essa fala de Lisetta podemos inferir que isso era um pedido frequente do velho moribundo). A freira chega no quarto e pede que Lisetta ajude na cozinha, pois ela mesma cuidará do velhinho, ao que ele rapidamente se levanta e o close na expressão de seu rosto é impagável.

⁴⁷² Aqui Gaetana faz uma referência à principal prisão de Roma, o famoso Cárcere de Regina Coeli, situado na Via della Lungara, número 29.

⁴⁷³ O matrimônio era algo muito caro aos italianos, pois conforme nos mostrou Lanaro (1992: 493), em pesquisa feita pelo instituto Doxa em 1962, o casamento foi eleito por 82% dos italianos como o acontecimento mais importante na vida.

⁴⁷⁴ Há uma voz de fundo no sonho de Giacinto que diz: "eletrodomésticos, um mundo a cores em sua casa, todos os seus sonhos, livre, ágil, compre, compre, gaste e será feliz". Como vimos no capítulo 3, nos anos do milagre

Ele se levanta da cama para se certificar de que o dinheiro está onde supostamente havia deixado, no entanto, não o encontra. Giacinto ameaça os familiares exigindo que lhe devolvam seu dinheiro, pois do contrário, haverá uma tragédia no barraco; ao tentarem contê-lo, Giacinto atira no filho Camillo⁴⁷⁵. Já na delegacia, na qual havia uma pilha de processos respondidos por Giacinto e sua família⁴⁷⁶ - o delegado ordena que ele não apareça mais (nem como acusado nem como acusador). Nesse instante, Giacinto percebe que havia se enganado em relação ao esconderijo do dinheiro e volta apressadamente para o barraco; a família toda revista o barraco em busca do milhão, no entanto, chega o patriarca e se dirige ao banheiro (onde havia escondido o dinheiro) e logo sai para beber⁴⁷⁷. Ao lado de Giacinto, passa correndo um de seus netos com uma carta⁴⁷⁸: é a aposentadoria da avó Antonecchia. Juntos, os familiares retiram o valor para depois dividi-lo⁴⁷⁹; Antonecchia acreditava que estavam indo para um asilo, com o propósito de interná-la.

Maria Libera novamente busca água em baldes⁴⁸⁰. Em outra cena, Giacinto (ao caminhar um pouco sem rumo) encontra Iside, uma corpulenta prostituta⁴⁸¹, encostada em uma estrutura de *outdoor*. Giacinto lhe aponta a cidade, Iside sorri um pouco sem graça, um pouco envergonhada; sem se falarem, simpaticamente se entreolham. Na sequência, os vemos deitados: Giacinto fuma encostado no regaço de Iside (de seios salientes). Então é que ele pergunta o nome dela; a câmera se afasta e ao fundo podemos ver a cidade. Mais adiante, os vemos brindando no restaurante da vendinha das irmãs Celhoio (comem com as mãos e se regozijam, dando comida um na boca do outro). Giacinto se queixa que em sua casa ninguém o entende ("aqueles não são parentes, são inimigos meus") e propõe um brinde à sua saúde e à de Iside; o patriarca, já bêbado, leva Iside para o barraco; ela, um pouco hesitante, indaga que tipo de mulher é Matilde, pois não gostaria de ser ofendida⁴⁸². Giacinto acorda Matilde com

econômico buscou-se o incentivo ao consumo; essa conduta apregoada de modo indistinto, mesmo algum tempo depois ainda ressoava no pensamento dos pobres, como sendo símbolo da felicidade.

⁴⁷⁵ A comicidade da cena, apesar de trágica, é trazida pela fala da mãe de Giacinto, que pede aos parentes para lhe tirarem a espingarda, porque ele vai quebrar o televisor (ela havia acabado de atirar em um filho).

⁴⁷⁶ Dentre as quais constavam acusações de sequestro de menores para fins libidinosos, bebedeira e lesões graves à parceira, posse ilegítima de arma de fogo e tentativa de homicídio do próprio filho.

⁴⁷⁷ Giacinto, ao sair de casa para beber, tenta chutar o próprio neto, em que ele já batera quando ele havia tentado enganá-lo com o dinheiro do vinho.

⁴⁷⁸ Nessa cena vemos que muitos são os membros da família que nem sequer sabem ler.

⁴⁷⁹ Esse momento é uma das poucas exceções de cenas externas à favela. A vida da família se concentra no barraco e as interações com o mundo externo ou é para trabalharem (ou praticar delitos) ou para ações pontuais como retirar a aposentadoria da avó e ir ao batizado (ou à delegacia), não há interação social de outro modo.

⁴⁸⁰ A despeito de cuidar das crianças e trabalhar, Maria Libera também ainda é uma criança, isso fica claro quando a vemos brincar de equilíbrio na mureta ao lado do barraco. À cena de Maria Libera segue uma focalização no rosto das crianças, com acompanhamento de uma música bastante melancólica (o acompanhamento musical da obra ficou a cargo de Armando Trovajoli).

⁴⁸¹ A prostituta napolitana é a única pessoa a quem Giacinto se afeiçoará durante a trama.

⁴⁸² Giacinto, ao descrever o perfil da esposa, diz que ela é compreensiva, bastando apenas algumas porradas.

um tapa na cara e lhe apresenta Iside, dizendo que ela, a partir daquele momento, dormirá na cama do casal; Matilde, enfurecida, acorda os filhos para comunicar que o pai trouxe uma prostituta para casa⁴⁸³. Plínio, filho de Giacinto, se aproveita da distração dos pais brigando e abusa de Iside, ao que ela replica que não lhe parece correto tal ato. Logo, chega Adolfo e sua esposa Gaetana, ela vai dormir e ele, ao ver Iside na cama dos sogros, se aproxima para também abusar da prostituta, que ao acordar pergunta quem é ele, ao que Adolfo responde: "dorme, sou da casa, dorme bela, dorme".

Na manhã seguinte, vemos Maria Libera saindo busca de água⁴⁸⁴. Giacinto, Matilde e Iside ainda estão na cama; ele declara que sairá com Iside para fazer compras, lhe dará um vestido e um par de sapatos novos. Iside, um tanto incomodada pela situação, recusa⁴⁸⁵. Giacinto faz exigências para a esposa sobre o que gostaria de comer no almoço⁴⁸⁶ e aproveita para novamente insultar os familiares⁴⁸⁷. O marido manda Matilde lhe trazer o vinho, mas a esposa saiu de casa: foi em busca de uma feiticeira para realizar um trabalho contra Giacinto⁴⁸⁸. Ao retornar, convoca uma reunião com todos os familiares para tomarem uma decisão sobre Giacinto⁴⁸⁹. Matilde - ao pendurar um pedaço de carne do qual gotejava sangue - propõe matar o marido⁴⁹⁰; a mãe de Giacinto, ao ouvir a proposta, se indigna e indaga quando pretendem matá-lo⁴⁹¹. Matilde afirma que a afronta foi a todos⁴⁹² e um dos filhos ressalta que é necessário a unanimidade na decisão (Lisetta se diz contrária e a mãe,

⁴⁸³ A comicidade da cena é que os filhos, em vez de acordarem e apoiarem a mãe, continuam dormindo, e um apenas responde: "obrigada, mas agora não quero. Vou dormir".

⁴⁸⁴ Maria Libera se espanta ao ver dois policiais arrastarem um rapaz para a viatura, um grupo de pessoas tenta impedi-los, mas em vão, pois os guardas o levam.

⁴⁸⁵ Giacinto, que até aquele momento não dispendia um centavo com sua família, na presença da esposa, anuncia a Iside: "compro tudo para você, tudo o que quiser!".

⁴⁸⁶ A indignação de Matilde cresce à medida em que vê o tratamento dispensado pelo marido a Iside, e sua revolta se transforma em desejo de vingança.

⁴⁸⁷ Giacinto compara os familiares a ratos, diz que se assemelham. Na cena podemos ver a revolta no olhar dos parentes, que também se sentiram aviltados - assim como a mãe - com o fato de o pai trazer uma prostituta para morar no barraco, e ainda por cima, gastar dinheiro com ela.

⁴⁸⁸ Matilde parece estar envergonhada mais pela situação frente aos possíveis comentários da favela dos ratos de *Monte Ciocci* do que pela traição em si do marido.

⁴⁸⁹ Notamos que os filhos não cogitavam a possibilidade de assassinar o pai, uma vez que um propõe denunciá-lo, outro recomenda interná-lo no manicômio e a filha sugere interditá-lo e tirar-lhe a guarda dos filhos.

⁴⁹⁰ A partir desse momento, com a proposta de Matilde, temos um *crescendo* de tensão na narrativa (que também é proporcionado pelas notas musicais de fundo e pela focalização da expressão facial de cada filho) que culminará no envenenamento de Giacinto.

⁴⁹¹ Apesar da tensão existente na cena, a comicidade aparece quando Matilde responde que devem matá-lo antes que ele gaste todo o dinheiro com a prostituta, quando a velha responde: "então é pra já!".

⁴⁹² Nesse instante, os familiares começam a cogitar a ideia de assassinar Giacinto. Plínio e Adolfo apoiam pois querem se vingar da avareza de Giacinto, Dora declara que Giacinto a desrespeitou, mas quando questionada pelo marido, ela recua e diz apenas que o sogro lhe disse palavrões e que é sempre desbocado.

revoltada, a chama de ingrata); estando todos de acordo⁴⁹³, Matilde diz ser necessário decidir como e quando o matarão⁴⁹⁴.

Estão todos reunidos para o batismo do filho de Paride (batizado com o mesmo nome do avô); na igreja o padre profere alguns preceitos religiosos e quando Giacinto, abertamente bígamo, ouve o padre perguntar "renuncia às seduções do mal para não se deixar dominar pelo pecado? Renuncia a Satanás, origem e causa de todo o pecado?", fica hesitante em responder⁴⁹⁵, e ao ver o neto colocar um barquinho de papel na pia batismal, lhe dá um tapa na cabeça⁴⁹⁶.

Matilde relata o ocorrido ao filho Paride⁴⁹⁷ e o questiona se está de acordo com o plano (matar Giacinto com veneno de rato em sua comida), mas de antemão a mãe afirma estar tudo decidido: será no almoço do batizado. Posteriormente, os vemos à bordo do caminhão de Cesaretto indo ao almoço de batismo⁴⁹⁸. Um close é dado no prato de macarronada servido a Giacinto⁴⁹⁹; ele está contente por estarem todos juntos (pede a Matilde e Iside que se beijem para fazer as pazes, se reconcilia com Cesaretto, dizendo não guardar rancores). A tensão é novamente introduzida pelo acompanhamento musical e quando Giacinto tenta dar a primeira garfada, uma das crianças (auxiliada por Maria Libera) declama uma poesia sobre o neto batizado⁵⁰⁰; a criança ainda está com a mão esticada e o avô lhe oferece uma garfada de macarrão, ao que a mãe da criança, desesperada, a puxa dizendo ele não estar bem da barriga.

⁴⁹³ Há a apresentação de Paride, outro filho que não havia sido mencionado até então (ele não mora no barraco); é necessário ouvir ainda o parecer de Paride, também filho

⁴⁹⁴ É dado um close em um coração de boi, no qual Matilde dá uma facada.

⁴⁹⁵ O padre elenca uma série de perguntas: "crê em Deus Pai Onipotente, criador do céu e da terra?", renuncia aos pecados para viver na liberdade dos filhos de Deus?". Visivelmente temos o conflito de dois mundos completamente diferentes (o religioso e o real): para Giacinto aquelas frases do padre não possuem muito sentido prático em sua vida, os rituais sociais e a cerimônia religiosa do batizado são simples convenções que nada tem a ver com a realidade que vive, a de exclusão social e de sobrevivência em condições as mais degradantes.

⁴⁹⁶ Para além da cena cômica de Giacinto repetindo os preceitos da Igreja Católica, vemos um de seus filhos ajoelhado ao lado da urna de oferta da igreja, disfarçando para tentar pegar o dinheiro doado pelos fiéis.

⁴⁹⁷ O filho parece não ter muito respeito pela mãe, pois diz achar Iside melhor que ela, então a mãe o acusa de ser ainda mais libertino que o pai.

⁴⁹⁸ A câmera acompanha o caminhão e ao fundo podemos ver inúmeros barracos e casebres; nesse momento o acompanhamento musical é de tônica mais festiva.

⁴⁹⁹ Matilde acrescentou no prato de macarronada de Giacinto meio quilo de veneno para rato. O close no prato permite ver o tipo de massa, esse detalhe possibilita perceber um erro de continuidade no filme, pois quando Giacinto vomita, temos um close em uma porção de *spaghetti*.

⁵⁰⁰ Nesse instante Giacinto expressa uma emotividade chegando até a chorar. A cena dramática rapidamente se torna cômica pois a criança, ao terminar a poesia, estende a mão esperando alguma recompensa.

Final da narrativa: Finalmente, Giacinto começa a comer o macarrão⁵⁰¹; Cesaretto e Matilde se entreolham⁵⁰² e ele pergunta a Matilde se o veneno de rato que lhe vendeu tem funcionado. Giacinto, ainda sem perceber que fora envenenado, comenta que achou a comida com um sabor estranho e pergunta à esposa como foi o preparo do macarrão⁵⁰³.

Já passando mal, o patriarca constata que sua mãe lhe falara a verdade: sua família, efetivamente, o envenenara⁵⁰⁴. Ao se contorcer, desce a escada e cai no chão, chamando-os de assassinos; ao se levantar, vai até a beira do mar de bicicleta, enquanto Iside e Matilde se agriem. Giacinto está inconsciente, ao acordar, se salva do envenenamento provocando um vômito com a bomba de bicicleta, injetando água suja no estômago (fazendo uma rudimentar lavagem estomacal).

É noite e para se vingar de sua família, Giacinto atea fogo no barraco, ironizando ao dizer que agora possuíam até aquecimento. De uma árvore próxima, Giacinto acompanha o desespero dos parentes, os quais percebem que o patriarca não havia morrido envenenado⁵⁰⁵.

No dia seguinte, o barraco ainda possui um pouco de fumaça. Por meio de um binóculo Giacinto constata que todos os seus parentes se salvaram, planejando então outra vingança: sem que a família soubesse, vendeu o barraco a uma família de migrantes, tão numerosa quanto a sua. Em cena subsequente, avistamos a numerosa família subindo o monte com seus pertences; o homem declara que o barraco agora pertence à sua família⁵⁰⁶; os parentes de Giacinto contestam a venda da casa, ao que surge uma briga generalizada entre as duas famílias. Com dinheiro da venda do barraco Giacinto compra um carro conversível para passear com Iside, mas como não sabe dirigir, ao se aproximar da favela, bate o carro em seu barraco, destruindo-o ainda mais e machucando seu braço.

A cena que se segue é semelhante à do início do filme: a câmera segue os corpos empilhados no barraco, todos dormem. No entanto, além de toda a família de Giacinto temos

⁵⁰¹ A câmera vai se deslocando e mostrando a expressão facial de cada um dos familiares ao redor da mesa, os quais estão na expectativa da morte de Giacinto.

⁵⁰² Até esse momento, não sabíamos se Matilde tinha efetivamente um caso com Cesaretto ou se era apenas uma impressão de Giacinto. Contudo, com a troca de olhares entre os dois e o fato de Cesaretto compactuar com o assassinato de Giacinto (consentindo com o ato e vendendo o veneno), nos leva a crer que eles tinham um caso.

⁵⁰³ A mãe de Giacinto faz a revelação de que Matilde colocou veneno de rato no prato do filho, mas como todos caem na gargalhada, Giacinto (ainda sem perceber) achou que se tratava de uma piada.

⁵⁰⁴ Nesse instante, após um comentário de um dos personagens sobre um vento frio ("o véu da morte"), temos uma ventania e uma sombra a cobrir a mesa onde estão todos reunidos (pelo enquadramento é possível ver sombra apenas na mesa, e sol em todo o restante da cena).

⁵⁰⁵ A cena é cômica porque ao tentarem apagar o fogo, percebem que esqueceram de salvar a avó parálitica. Nando entra no barraco (aparentemente para buscá-la), mas volta apenas com sua peruca; alguém percebe que se a avó morrer eles perdem a pensão, Camillo então decide resgatá-la.

⁵⁰⁶ Aparentemente parecem ser migrantes calabreses, ou seja, provenientes da Calábria, região sul da Itália.

a numerosa família de calabreses a morar no barraco também⁵⁰⁷. Iside, Giacinto e Matilde estão juntos na mesma cama; Iside é acordada ao ser tocada pelo braço engessado de Giacinto que dormia tranquilo, sem sua espingarda. Ela lhe pergunta quando tirará o gesso, pois afinal já haviam se passado seis meses, ao que ele responde que nunca tirará porque engessou o braço juntamente com o seu dinheiro⁵⁰⁸. Giacinto começa a insultar não apenas os parentes, mas agora também os inquilinos.

Vemos Maria Libera se levantando, pegando os baldes para buscar água na bica⁵⁰⁹. O detalhe - que em um primeiro momento não nos é mostrado, mas nos damos conta assim que Maria Libera sai do barraco⁵¹⁰ - é que ela está grávida⁵¹¹.

Focalização: A narrativa focaliza o cotidiano de uma numerosa família de migrantes⁵¹² em seu pequeno barraco na periferia de Roma, buscando salientar as condições degradantes de vivência desses indivíduos que, para além das agruras materiais, possuem também as morais. Ao abordar miséria, exclusão, violência, egoísmo, abusos sexuais, relações incestuosas, adultérios e gravidez precoce, entre outros, o autor faz saltar aos olhos a banalização da degradante condição humana, a qual parece ter se naturalizado e ser familiar para aqueles sujeitos.

Na obra, Scola, ao retratar o cotidiano da família da favela, lança mão do grotesco. O artifício suscita estranhamento, desconforto e repulsa no público; ao aturdir o espectador por meios de imagens bizarras e situações repugnantes, essa abordagem visa a propiciar uma observação sobre aquela realidade e, desse modo, problematizar e chamar o espectador à reflexão.

⁵⁰⁷ Isso é comprovado pela placa no precário portão do casebre, na qual constam dois sobrenomes: Mazzatella e Santandrea.

⁵⁰⁸ A câmera (que estava parada) em um movimento de *zoom out* deixa de nos mostrar Giacinto gargalhando e continua a nos mostrar o amontoado de corpos.

⁵⁰⁹ Junto com Maria Libera vemos acordar também uma outra garota (aparentemente com a mesma idade dela) que pertence à família de calabreses. Scola parece querer nos mostrar que a situação exposta no filme não é única e que há inúmeras histórias bastante semelhantes à da família de Giacinto.

⁵¹⁰ A câmera para, enquadrando uma imagem congelada de Maria Libera e ao fundo, vemos novamente a Cúpula da Basílica de São Pedro, bem no centro da cena. A cena final do filme de Scola remete à cena final de *Roma, città aperta* (1945, *Roma, cidade aberta*) de Roberto Rossellini, na qual temos o enquadramento de um grupo de crianças juntamente com a mesma cúpula; no entanto, o prisma é distinto, pois se na obra neorrealista tínhamos as crianças simbolizando esperança e futuro para a sociedade italiana, na obra de Scola, a cena da garota grávida representa uma ausência de esperança e de perspectivas.

⁵¹¹ Maria Libera está grávida, provavelmente de algum parente. A cena final da obra (em semelhança à inicial) mostra novamente os corpos amontoados e nos dá a dimensão de um movimento cíclico em relação à condição de vida daquelas famílias e da população que elas representam; é um círculo vicioso no qual não há esperança para aquelas famílias, muito menos para Maria Libera.

⁵¹² O milagre econômico havia se mostrado extremamente efêmero, o que agravava a situação da população que outrora havia migrado em busca de condições mais dignas de vida e que agora se via desamparada nas regiões periféricas dos grandes centros.

A crítica de Scola não parece ser direcionada aos pobres, mas sim contra aqueles que provocaram essa situação de degradação (ou que com ela são coniventes) e que os levaram a esse estado de sub-existência e miséria, consequência da desigualdade social e da injusta estrutura do sistema econômico que acometem as classes mais vulneráveis e marginalizadas. Escancarando essas danosas consequências, o diretor procura evidenciar o indivíduo como produto dessas circunstâncias econômicas que o submete e o aprisiona às mais desumanas condições (o autor propõe uma dimensão na qual a esfera individual reflete a econômica e a política). A exacerbação dessas condições os levou à perda dos resquícios de valores morais e de civilidade que ainda havia em sua convivência.

Os desajustados de Scola são vítimas e produto do brutal sistema, indivíduos cujo embrutecimento foi exacerbado. A representação da figura dos pobres proposta na obra não é mais como antes, quando eram "belos" e "bons"; os *poveri ma belli* de ontem deram lugar aos "feios, sujos e malvados" de hoje. Na caracterização desses sujeitos não há lugar para sentimentos nobres, apenas para o egoísmo e a busca pela satisfação das necessidades mais prementes. Eles respondem aos estímulos e às pulsões de sobrevivência, à satisfação dos impulsos mais primitivos, estando à margem de regramentos sociais que determinem uma convivência respeitosa.

A perspectiva proposta pelo autor é diferente da visão pasoliniana; faz um retrato da periferia romana vinte anos após Pasolini - não a vendo esperançosamente, mas sim com um tom pessimista - na qual os indivíduos tiveram os valores morais completamente destruídos. Na periferia a esperança e a fantasia de outrora deram lugar à violência, o anseio de reconstruir o país deu lugar a uma alienação totalizante, e a solidariedade deu lugar à luta egoísta por sobrevivência.

Outro elemento a ser considerado é a ótica pela qual são vistas as crianças; diferentemente da visão neorrealista da infância, não se vislumbra esperança em seus futuros (tal ponto de vista é patente na última cena, a da garota grávida), ao contrário, fazem parte desse círculo vicioso ao qual estão condenados; é um retrato que não remete nem a uma esperança tampouco a uma redenção.

Além da crítica à sociedade italiana do período (às consequências danosas que o sistema criou), Scola fomenta uma crítica à religião católica (ao evidenciar no mesmo enquadramento os barracos do morro, seus moradores e, de modo onipresente, a cúpula de um dos símbolos máximos da Igreja Católica - a Basílica de São Pedro), conivente com muitas das práticas políticas que se deram naquele período.

Scola buscou não apenas denunciar a pobreza e a miséria na Itália daqueles anos, mas também questionar as práticas do sistema como um todo, que originam situações como a que ele ilustra no filme, em um clima desesperançado.

5.3 - Desdobramentos - *Commedia all'italiana* no Brasil

Ao empreendermos uma pesquisa sobre um gênero cinematográfico estrangeiro, é importante termos em mente qual foi seu vínculo com os espectadores de nosso país. É notório que, assim como na Itália, a *commedia all'italiana* foi bastante popular nos cinemas nacionais, rendendo excepcionais bilheterias.

No entanto, a abordagem dessa questão específica (a recepção do gênero em relação ao público brasileiro), demandaria uma pesquisa aprofundada em busca de dados históricos dos cinemas à época, como bilheterias, a quantidade de semanas que os filmes ficaram em cartaz, o julgamento por parte dos espectadores etc. A recepção da *commedia all'italiana* no Brasil não se constituiu como objeto de nossa pesquisa, contudo, cientes da relevância que o gênero teve para o público nacional e também das reverberações suscitadas por essa cinematografia, optamos por mostrar em nosso trabalho final a crítica jornalística brasileira dos três filmes apresentados nesse último capítulo.

Era comum que muitas obras tardassem a ser distribuídas no Brasil, por vezes demorando anos após seu lançamento na Itália; as críticas jornalísticas obtidas foram aquelas que se referem à sua distribuição em nosso país, extraídas dos jornais: OESP - O Estado de S. Paulo, a Folha de São Paulo (a qual antes de 1960 se chamava Folha da Manhã/Folha da Noite) e o JB - Jornal do Brasil.

Na reprodução de cada reportagem há destaque para as opiniões e qualificativos utilizados pelos autores, os fragmentos mais descritivos dos filmes foram suprimidos; no entanto, o fac-símile de cada reportagem mostra o texto original na íntegra.

Filme: *I soliti ignoti* (*Os eternos desconhecidos*)

* O Estado de S. Paulo (27 de outubro de 1959, página 7): "Fita engraçada e inteligente".

"Uma das agradáveis surpresas da Semana do Cinema Italiano, a fita é Monicelli, que durante vários anos realizou filmes de nível apenas comercial. [...] A dupla Steno e Monicelli salientou-se em 1950 [...] depois disso separaram-se e pôde se verificar que Monicelli era mais diretor que Steno. [...] Com *Eternos desconhecidos* e *La grande guerra*, Monicelli se coloca na primeira linha dos diretores italianos. O que seduz é a graça inteligente com que a história foi narrada. [...] As aulas de Totò são admiráveis de graça e pitoresco [...]. Toda a trama se desenrola [...] sempre numa escala de farsa realmente sedutora. A morte e o enterro de Cosimo, com os bandidos diante da igreja e a frase de Totò: 'ele parece dormir', são da melhor qualidade como comédia crítica. Este filme redime, em grande parte, a pobreza da linha cômica atual do cinema italiano, aferrando ao clichê da comédia de costumes. Cabe salientar a excelente fotografia de Gianni di Venanzo, o bom aproveitamento dos exteriores, o comentário musical de Piero Umiliani e a atuação dos intérpretes".⁵¹³

⁵¹³ A reportagem não é assinada, mas os qualificativos dados pelo jornal já no título ("engraçada" e "inteligente") exaltam a obra de Monicelli. Ao longo do texto podemos comprovar diversas outras adjetivações positivas como "uma das agradáveis surpresas", "graça inteligente" e "melhor qualidade como comédia crítica", além do fato de a resenha enaltecer a fotografia, a música e a atuação dos atores.

Fita engraçada e inteligente

(“Os Eternos Desconhecidos”)

“Os Eternos Desconhecidos” (“I Soliti Ignoti”), apresentado na Semana do Cinema Italiano, promovida pela Unitalia no ano findo, no Cine Marrocos, constituiu uma das agradáveis surpresas dessa Semana. Ontem o Cine Coral iniciou a sua exibição regular em São Paulo.

A fita é de Mario Monicelli, que durante varios anos realizou filmes de nível apenas comercial, em colaboração com Flavio Steno e também com Steno forneceu histórias, adaptações e roteiros para vários diretores, como Riccardo Freda, Goffredo Alessandrini, Mario Camerini, Mario Costa e Duilio Coletti, a maioria baseada em episódios históricos ou adaptações de obras literárias.

A dupla Steno & Monicelli salientou-se em 1950 com o “Vita da Cani”, interpretada por Fabrizi e Lollobrigida, confirmado no ano seguinte com “Guardie e Ladri”, tendo Fabrizi e Totó nos principais papeis.

Depois disso separaram-se e pôde-se verificar que Monicelli era mais diretor que Steno, pois este foi o autor de um mediocre “O Homem, a Besta e a Virtude” e um malogrado “Casanova” e Monicelli demonstrou qualidades na direção de “Donatella”. Agora com este filme “Os Eternos Desconhecidos” e este ano com “A Grande Guerra”, que obteve o premio maximo em Veneza, Monicelli se coloca na primeira linha dos diretores italianos.

O que seduz neste “Os Eternos Desconhecidos” é a graça inteligente com que a historia foi narrada. Baseada numa historia de Age & Scarpelli a fita adquire as características de uma parodia do “Rififi”, de Dassin, apresentando canhestros e inexperientes arrombadores que preparam e levam a cabo um assalto,

para, melancolicamente, falhar no instante final.

O filme se inicia apresentando um ladrão decadente, Cosimo, interpretado por Memmo Carotenuto, no momento em que procurava roubar um automovel. Cosimo é preso, mas como era o autor do plano de assalto a uma casa de penhores na rua das Madonas, os seus asseclas convencem um “boxeur”, Peppe (Vittorio Gassman), a confessar-se culpado do roubo do automovel, para libertar Cosimo. Peppe é preso por algum tempo, mas Cosimo permanece detido. E é Peppe que lidera o assalto auxiliado por Tiberio, um fotografo (Marcello Mastroiani) e Mario, um marceneiro (Renato Salvatori). Recebem aulas de um ex-ladrão e grande arrombador, Dante Crociani, vivido por Totó. As aulas de Totó são admiráveis de graça e pitoresco, principalmente a aula pratica, no teto de um cortiço, interrompidas pelo grito dos moleques advertindo o bandido aposentado da chegada da policia.

O assalto constitui a parte final do filme. Toda a trama se desenrola alimentada pelos obstaculos que se apresentam á realização do feito e sempre numa escala de farsa realmente sedutora.

A morte e o enterro de Cosimo, com os bandidos diante da igreja e a frase de Totó: “Ele parece dormir”, são da melhor qualidade como comedia critica.

Este filme redime, em grande parte, a pobreza da linha cômica atual do cinema italiano, aferrado ao clichê da comedia de costumes.

Cabe salientar a excelente fotografia de Gianni di Venanzo, o bom aproveitamento dos exteriores, o comentario musical de Piero Umiliani e a atuação dos interpretes.

Figura 7 - Fac-símile do artigo publicado em O Estado de S. Paulo (27 de outubro de 1959, página 7)

* Folha da Manhã (31 de outubro de 1959, 2º Caderno, página 4): "Os eternos desconhecidos".

"Em verdade, essa *Os eternos desconhecidos*, conforme se propalou, não é bem uma sátira à "série noir" francesa [...] mas uma caçoada constante à fita policial e uma farsa absoluta, calcada por vezes em *Rififi*, de fato, de cuja linha narrativa se vale muitas vezes de suas sequências. Com tais intenções Monicelli conseguiu realizar uma peça inteligente, a sair fora de todos os padrões ultimamente adotados na comédia italiana, em geral sem outra consequência senão a de fazer rir por uns momentos e logo esquecida ao sair-se da sala de espetáculos. Em *I soliti ignoti* há um pouco de tudo; o gangsterismo do cinema norte-americano, a 'pègre' do cinema policial francês, os 'banditi' italianos, e envolvendo-os a todos, o clima do neo-realismo peninsular, a sua fotografia crua, os seus cortiços, a sua gente humilde e gesticulante, gente boa e sempre disposta a gargalhada espontânea, apesar dos apertos em que vivem e das provações por que passam. Os próprios marginais da fita, esses eternos desconhecidos são, no fundo, uns sujeitos sentimentais, incapazes de comprometer uma criadinha, ou a iludir a menina do vizinho, confiante e amorosa. Algumas das sequências dessa farsa policial-realista são da melhor qualidade [...]. Com esta *I soliti ignoti* uma vez mais se prova o quanto vale um aprendizado longo nos vários setores da criação do cinema, antes de lançar-se aquele que pretende expressar-se no posto da direção. Mario Monicelli galgou um a um todos os escalões da hierarquia cinematográfica, do documentário e da assistência técnica até o posto supremo da realização. Muitas fitas faria assim, ora em parceria com Steno, ora sozinho nessas peças se caracterizando suas preferências dramáticas, um patético grotesco se aproveitando de princípios gerais do realismo cinematográfico que tanto impulso adquiriu logo após a queda do fascismo na Itália".⁵¹⁴

⁵¹⁴ B.J. Duarte, autor que assina a crítica, classifica a obra não como uma paródia, mas como uma "caçoada", conceituando-a como "inteligente", ao "a sair fora de todos os padrões ultimamente adotados na comédia italiana". Duarte ressalta ainda a importância do aprendizado obtido por Monicelli antes de se lançar como diretor. Nessa crítica, a segunda coluna de texto se encontra ilegível.

C i n e m a

B. J. Duarte

"OS ETERNOS DESCONHECIDOS"

EM verdade, es a "Os Eternos Desconhecidos", de Mario Monicelli, conforme se propagou, não é bem uma sátira a "serie noire" francesa, que obtive o seu ponto mais alto com "Du Rififi chez les Hommes", de Jules Dassin, mas uma cascada constante a fila policial e uma farra absoluta, cascada por vezes em "Rififi", de talo, de cuja linha narrativa se vale em muitas de suas sequências. Com tais intenções, Mario Monicelli conseguiu realizar uma peça inteligente, a sair fora de todos os padrões ultimamente adotados na comédia italiana, em geral sem outra consequência sendo a de fazer rir por uns momentos e logo esquecida ao sair-se da sala de espetáculos. Em "I Soliti Ignoti", há um pouco de tudo: o gangsterismo do cinema norte-americano, a "pegre" do cinema policial francês, os "banditi" italianos e, enroscando-os a todos, o clima do chamado neo-realismo penitenciar, a sua fotografia crua, os seus cortiços, a sua gente humilde e gesticulante, gente boa e sempre disposta a gargalhada e pontânea, apesar dos apertos em que vive e das provas por que passa. Os próprios marginais da fila, esses eternos desconhecidos, são, no fundo, uns sujeitos sentimentais, incapazes de comprometer uma criadinha, ou a iludir a menina do vizinho, confiante e amorosa. Algumas sequências dessa farra policial-realista são da melhor qualidade: o empenho de um revolver, no monte de socorro, o velório de "Cosimo" com todos os comparsas do bando, do lado de fora da capela mortuária, ornamentada de muitas coroas, por entre as quais se relembra a vida aventureira do morto, "que parece dormir"... o furto de uma máquina cinematográfica, a descrição geográfica do apartamento em que se ira praticar o assalto, as lições práticas sobre o melhor método de se abrir um cofre, conforme o seu tipo e o seu ano de fabricação...

Com esta "I Soliti Ignoti", uma vez mais se prova o quanto vale um aprendizado longo nos vários setores da criação do cinema, antes de lançar-se aquele que pretende expressar-se no posto da direção. Mario Monicelli galgou um a um todos os escalões da hierarquia cinematográfica, do documentário e da assistência técnica até o posto supremo da realização. Muitas filas faria assim, ora em parceria com Stefano Vanzina (Steno), ora sozinho, nessas peças se caracterizando suas preferências dramáticas,

Vittorio Gassman e Rossana Rossellini, numa cena de "Os Eternos Desconhecidos".

um patético grotesco se aproveitando dos princípios gerais do realismo cinematográfico. O tanto impulso adquiriu logo após a queda do fascismo na Itália. De suas peças anteriores, salientam-se "Le Infedeli" e "Pier Paolo", nas quais essas características, de caráter social, fadas, se constituíram em lineamentos da obra. "I Soliti Ignoti" não foge dessa linha de coerência co-narrativa. Mais do que uma comédia inteligente e uma sátira amável, é antes um documentário de costumes, colado nas condições humildes da sociedade italiana e contado na forma preferida de Monicelli: o patético grotesco.

"OS ETERNOS DESCONHECIDOS" (I Soliti Ignoti) — Direção de Mario Monicelli, conforme um argumento de Ago & Scarpelli — Fotografia de Gianni di Venanzo — Elenco: Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Memmo Carotenuto, Renato Salvatori, Totò e outros.

Figura 8 - Fac-símile do artigo publicado na Folha da Manhã (31 de outubro de 1959, 2º Caderno, página 4)

* Jornal do Brasil (26 de agosto de 1959, 2º Caderno, página 3): "Eternos desconhecidos foi o filme mais premiado deste ano".

"Também chamado *Rufufu*, por parecer uma paródia de Rififi, foi o filme do cinema italiano mais premiado deste ano. O filme tem qualidades excepcionais porque sendo o favorito da crítica internacional, também o é do grande público, pois na própria Itália o filme

é campeão absoluto de bilheteria competindo com qualquer outro grande filme de qualquer procedência. O fato assinalado só acontece uma vez com cada cem filmes, pois, geralmente um filme elogiado pela crítica não é bem aceito pelo público e vice-versa. Com "Eternos desconhecidos", o fato é de se destacar por ser do agrado de todos. Mas, parece que isso se conseguiu por ser uma divertidíssima comédia com argumento ainda não explorado. Trata-se de uma história de ladrões modestos, aos quais, no Brasil, chamaríamos de ladrão de galinhas".⁵¹⁵

"Eternos desconhecidos", foi o filme mais premiado deste ano

"Eternos Desconhecidos" (I soliti ignoti), também chamado "Rufufu", por parecer uma paródia de "Rififi", foi o filme do cinema italiano mais premiado deste ano. O filme tem qualidades excepcionais porque sendo o favorito da crítica internacional, também o é do grande público, pois na própria Itália o filme é campeão absoluto de bilheteria competindo com qualquer outro grande filme de qualquer procedência. O fato assinalado só acontece uma vez com cada cem filmes, pois, geralmente um filme elogiado pela crítica não é bem aceito pelo público e vice-versa. Com "Eternos Desconhecidos", o fato é de destacar por ser do agrado de todos. Mas, parece que isso se conseguiu por ser uma divertidíssima comédia com argumento ainda não explorado. Trata-se de uma história de ladrões modestos, aos quais, no Brasil, chamaríamos de ladrão de galinhas.

Totó, Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Renato Salvatori, Rossana Rossy, Carla Gravina, Memmo Garotenuto são alguns dos nomes deste filme da Seleção Film que veremos na quinta-feira (amanhã), no Cine Florida, com exclusividade em sessões contínuas a partir de 2 horas.

FLÓRIDA
R. SIQUEIRA CAMPOS 314 COPACABANA
Livro 800/54 - 2-4-6-8-10

O MAIOR "ASSALTO" DA HISTÓRIA PROVOCA EMOÇÕES E GARGALHOS!
NUNCA PERCA UM FILME ELOGIADO PELA CRÍTICA, VOCE É QUEM PERDE!

Seleção Filmes

ETERNOS DESCONHECIDOS
(RUFUFU)

VITTORIO GASSMAN
TOTO
MARCELLO MASTROIANNI
RENATO SALVATORI
ROSSANA ROSSY
CARLA GRAVINA

O FILME SURPRESA DO ANO!
PRÊMIO "OSCAR"
PRÊMIO "VELO D'ORO"
PRÊMIO "NASTRO D'ARGENTO"
PRÊMIO "FESTIVAL DE LOCARNO"

AMANHÃ (C 24.903)

Figura 9 - Fac-símile do artigo publicado no Jornal do Brasil (26 de agosto de 1959, 2º Caderno, página 3)

⁵¹⁵ A matéria não possui autor, mas, assim como as reportagens anteriores, exibe um conceito positivo da obra ("qualidades excepcionais" e "divertidíssima comédia"). Aprecia o fato de ser sucesso junto ao público e à crítica ("filme mais premiado deste ano" e "do agrado de todos"); além de ressaltar o sucesso internacional.

Filme: *In nome del popolo italiano (Este crime chamado justiça)*

* O Estado de S. Paulo (11 de dezembro de 1975, página 12): "No filme, um debate franco de problemas contemporâneos".

"*In nome del popolo italiano* - a que o tradutor talvez por excesso de zelo interpretativo resolveu chamar de *Este crime chamado justiça* - é um filme que debate sem medo e seriamente os problemas de uma sociedade aflita, que deseja discutir abertamente o seu destino. [...] Risi pretendeu e foi muito mais longe. Ele nos mostra que o enfrentamento burocrático entre os dois homens é apenas a aparência sob a qual ocultam-se antagonismos mais profundos. Na verdade o atrito pré-existe ao crime, pois é social e político. [...] Dino Risi quebra nossa expectativa retirando do juiz a veste barroca, a conduta formal, a verborragia de estilo. Transfere tudo isso ao empresário de quem normalmente deveríamos esperar o sentido do prático e da objetividade máxima. Certamente o diretor faz menção ao comportamento extravagante dos novos príncipes do capitalismo italiano, descendentes de famílias aristocráticas que não escondem sua nostalgia do fascismo. Em algumas tomadas intercaladas na montagem, o imponente empresário aparece como um jovem 'camisa-negra'. (O final) é um momento de alta tensão polêmica [...] E mais uma vez é o cenário da batalha que vai decidir a situação. A conduta irresponsável e socialmente intolerante (do bando de torcedores) traz a marca das cruzadas nacionais em nome de valores abstratos que o juiz conhece bem e pode avaliar até onde podem chegar. E inscreve o seu suspeito naquele contexto, promovendo-o a inimigo irreconciliável. [...] Gassman se defronta com um inimigo à altura. É um homem que sabe desmontar os mecanismos da especulação imobiliária, do tráfico de influências, do poder que se exerce sem prestar contas de seus atos. E mais uma vez, a direção perfeita, a 'mão leve' de Risi que é capaz de tratar dos assuntos mais sérios com a comicidade exata, fazendo fluir suas ideias e seus valores".⁵¹⁶

⁵¹⁶ Tom Figueiredo, mais do que qualificar a obra, procura em seu texto descrever algumas impressões, tais como "é um filme que debate sem medo e seriamente os problemas de uma sociedade aflita, que deseja discutir abertamente o seu destino", "Risi nos mostra que o enfrentamento burocrático entre os dois homens é apenas a aparência sob a qual ocultam-se antagonismos mais profundos" e "quebra nossa expectativa retirando do juiz a veste barroca, a conduta formal, a verborragia de estilo". Em relação a Santenocito, Figueiredo avalia: "certamente o diretor faz menção ao comportamento extravagante dos novos príncipes do capitalismo italiano"; e conclui com um parecer favorável: "e mais uma vez, a direção perfeita, a 'mão leve' de Risi que é capaz de tratar dos assuntos mais sérios com a comicidade exata, fazendo fluir suas ideias e seus valores".

No filme, um debate franco de problemas contemporâneos

TOM FIGUEIREDO

ESTE CRIME CHAMADO JUSTIÇA ("In nome del Popolo Italiano") — Italia, 1971, 101 minutos. Produção: Internacional Apollo Film. Distribuição: Artis Filmes. Produtor: Edmondo Amati. Direção: Dino Risi. Roteiro: Agenor Scarpelli. Fotografia: Sandro D'Eva. Em Eastmancolor. Elenco: Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman, Yvonne Furneaux, Ela Galleani, Michele Cimara, Casciatelli, Checco Durante. Cine Belas Artes (Sala Mario de Andrade).

Pequeno, circunspeto, econômico e incisivo nas palavras, e terno simples e discreto, com uma velha pasta de documentos sempre na mão. Estas são as características gerais do juiz de instrução criado por Dino Risi. No papel, Ugo Tognazzi. Este homem comum, sem nenhuma solenidade na aparência e nos gestos deverá enfrentar um gigante falastrão, rico, multinacional e multipotente, extrovertido e autoritário. Evidentemente que tal personagem é interpretada por Vittorio Gassman. Ele é o dono de um cartel de várias empresas, cujas atividades vão do detergente à indústria imobiliária.

"In nome del Popolo Italiano" — a que o tradutor talvez por excesso de zelo interpretativo resolveu chamar de "Este Crime chamado justiça" — é um filme que debate sem medo e seriamente os problemas de uma sociedade aflita, que deseja discutir abertamente o seu destino. Roma é a arena onde vivem e encontram-se um dia Davi e Golias. O combate origina-se quando o juiz coloca o industrial sob suspeição de assassinato de uma jovem frequentadora do grande mundo dos negócios. Mas o filme não se detém neste episódio, por si só deflagrador de uma trama escandalosa. Dino Risi pretendeu e foi muito mais longe. Ele nos mostra que o enfrentamento burocrático entre os dois homens é apenas a aparência sob a qual esculam-se antagonismos mais profundos. Na verdade o atrito existe ao crime, pois é social e político.

Na primeira sequência do filme vemos, na presença do juiz e em nome do povo italiano, ser executada uma insolita sentença: o esqueleto de um edifício em construção é dinamitado por não preencher os requisitos de segurança. O condenado é uma obra da Construtora Santocito (dirigida por

Vittorio Gassman). Logo depois o juiz, pescando em um rio, constata que o peixe contém uma carga de veneno capaz de matar uma gaivota em pleno voo. A fábrica poluidora pertence também ao Grupo Santocito. Quem é o homem que está por trás desta empresa poderosa que se faz presente no cotidiano das pessoas?

Vittorio Gassman surge dentro de um carro esporte que realizaria o sonho do consumidor mais ambicioso. Ele é uma caricatura do empresário dinâmico e chega, a inventar um vocabulário próprio, ininteligível, para designar as mais corriqueiras atividades e operações comerciais. Ou seja, o jargão tecnocrático é mais um recurso que utiliza para afastar-se do mundo e burlar as regras do jogo social franco, limpo e sem subterfúgios. Ugo Tognazzi dispõe de uma poderosa arma para enfrentar este ser que se esconde na velocidade de seu carro ou detrás da solenidade de sua mansão. Dispõe do senso comum, das palavras simples e diretas, de perguntas sem ambiguidade que exigem definições.

Dessa forma, Dino Risi quebra a nossa expectativa retirando do juiz a veste barroca, a conduta formal, a verbosidade de estilo. Transfere tudo isso para o empresário, de quem normalmente deveríamos esperar o sentido do prático e da objetividade máxima. Certamente o diretor faz menção ao comportamento extravagante dos novos príncipes do capitalismo italiano, descendentes de famílias aristocráticas que não escondem sua nostalgia do fascismo. Em algumas tomadas intercaladas na montagem, o imponente empresário aparece como um jovem "camisa-negra".

Do passado político do juiz ficamos sabendo pouco. Mas não é difícil imaginar o que pensa um homem que anda de motoneta cercado por um mar de carros e buzinas. Apegado à letra das leis até o último momento, mostra-se incorruptível. Dino Risi interfere na ação quando o juiz decide abrir mão dos procedimentos formais da instrução do processo, incriminando definitivamente o industrial. É um momento de alta tensão polêmica, uma opção difícil e dolorosa para quem vive habituado a aplicar apenas as normas legais. E mais uma vez é o cenário da batalha que vai decidir a situação. O resultado de um jogo de futebol, em que a Itália vence a Inglaterra pela final da Copa, lança nas ruas

os costumeiros bandos de torcedores. Sua conduta irresponsável e socialmente intolerante traz a marca das cruzadas nacionais em nome de valores abstratos que o juiz conhece bem e pode avaliar até onde podem chegar. E inscreve o seu suspeito naquele contexto, promovendo-o a inimigo irreconciliável.

Citando-se com muita felicidade, Dino Risi coloca dentro do carro esporte Ugo Tognazzi e Vittorio Gassman. Em "Aquele que Sabe Viver" ("Il Sorpasso") Gassman massacrava o atônito Trintignant graças à sua superioridade avassaladora. Só que desta vez Gassman se defronta com um inimigo à altura. É um homem que sabe desmontar os mecanismos da especulação imobiliária, do tráfico de influências, do poder que se exerce sem prestar contas de seus atos. É mais uma vez, a direção perfeita, a "mão leve" de Risi que é capaz de tratar dos assuntos mais sérios com a comicidade exata, fazendo fluir suas idéias e seus valores.

Figura 10 - Fac-símile do artigo publicado em O Estado de S. Paulo (11 de dezembro de 1975, página 12)

* Folha de São Paulo (06 de dezembro de 1975, Caderno Ilustrada, página 31): "Duelo entre poder e justiça".

"Ver desmoronar as instituições sempre diverte os italianos. Cada dia uma delas cai, até mesmo a Justiça, que deveria manter-se de pé", afirma Dino Risi a propósito de uma cena que sintetiza, em termos, as suas propostas contidas no argumento do filme. Uma grande estátua da Justiça, que embeleza a entrada da Corte, desmorona rapidamente, dando a entender que Risi foi mais rápido que a realidade: ele desmoronou a justiça em um só golpe num filme que, aparentemente, foge de seu estilo habitual e engaja-se no elenco das obras que o cinema italiano nos tem dado nos últimos anos, a respeito das crises em que se debatem as instituições e seus representantes. [...] Descobria-se uma popularidade não conhecida antes nos filmes que, cingindo o espetáculo com a observação - ou mesmo a crítica política contundente - serviam ao público uma espécie de evasão consciente. Surgiriam daí obras sobre conflitos entre comissários e procuradores, juízes e inspetores, chefes de polícia e subalternos, todos eles fazendo, cada um a seu modo, despertar a ótica popular para determinados tipos de questões diretamente relacionadas com a ambiguidade da lei, da ordem, da moral.

E Dino Risi, embora engajado com seu cinema muito mais num plano humano do que social ou ideológico, fatalmente não fugiria à regra estabelecida por Elio Petri. Contudo, não o limita. Apenas utiliza uma ideia - a crise das instituições - e faz dela um filme que, na essência, possui absorvente sentido político, levando-se em conta o fato de que é, basicamente um duelo entre o poder econômico e a Justiça. Duelo, diga-se, que já expressivo nas intenções, assume uma dimensão dramática e crítica maior ainda em função do duelo, também, entre Vittorio Gassman, de um lado, e Ugo Tognazzi de outro. [...] Obra excelente, renova o vigor com que Risi trabalha e expõe suas ideias. O argumento, de fato, não pode ser circunscrito aos limites geográficos de uma Itália, nem ao comportamento de uma única sociedade, a italiana. É universal a partir do fato de que o confronto entre poderosos e justos, leais e desleais, ricos e pobres, inocentes e culpados, existe em toda a civilização e é um denominador comum estabelecido pela própria História, assim, embora relacionando sua crítica aos italianos, 'nesse país tudo pode ser criticado' diz Risi, ele construiu, de fato, um argumento sem fronteiras.

Obra política? Pode ser. Política no sentido da maleabilidade do poder, com dois personagens que o utilizam cada um a seu modo: o engenheiro, corrompendo; o juiz sentenciando, julgando acima do dever, absorvendo a capa dura da lei em nome de uma crença pessoal que repudia qualquer delito, e tornando-se também um cínico. Mas o filme

talvez seja muito mais uma fábula política: afinal, o que impõe rigor ao filme é a implacável perseguição de um representante da Justiça contra um representante da decadência moral. [...] Risi é neutro, não demonstra simpatias por nenhum dos personagens. Coloca-os em choque e, durante todo o filme, deixa que as ações falem por si próprias, permite que o acusado e acusador se dimensionem em função do embate verbal que estabelecem.

E, mais uma vez, dá provas de um olho clínico para entregar os papéis: escolheu dois dos mais notáveis intérpretes do cinema italiano, Gassman e Tognazzi. A eles cabe boa parte da expressividade dessa obra onde gato e rato acabam juntos em um mesmo balaio".⁵¹⁷

O duelo entre poder e justiça

ORLANDO L. FASSOLI

"Ver desmoronar as instituições sempre diverte os italianos. Cada dia uma delas cai, até mesmo a Justiça, que deveria manter-se de pé", afirma o diretor Dino Risi a propósito de uma cena que sintetiza, em termos, as suas propostas contidas no argumento de *Este Crime Chamado Justiça* (In Nome del Popolo Italiano, na sala Mário de Andrade do cine Belas Artes). Uma grande estátua da Justiça, que embelezava a entrada da Corte, desmorona rapidamente, dando a entender que Risi foi mais rápido do que a realidade: ele desmoronou a Justiça de um só golpe num filme que, aparentemente, foge do seu estilo habitual e engaja-se no elenco das obras que o cinema italiano nos tem dado, nos últimos anos, a respeito das crises em que se debatem as instituições e seus representantes.

Depois do sucesso de "Investigação Sobre Um Cidadão Acima de Qualquer Suspeita", de Elio Petri, vários realizadores europeus — não só italianos — tra-

taram de imitá-lo febrilmente. Descobria-se uma popularidade não reconhecida antes nos filmes que, cingindo o espetáculo com a observação — ou mesmo a crítica política contundente — serviam ao público uma espécie de evasão consciente. Surgiram, daí, obras sobre conflitos entre comissários e procuradores, juízes e inspetores, chefes de polícia e subalternos, todos eles fazendo, cada um a seu modo, despertar a ótica popular para determinados tipos de questões diretamente relacionadas com a ambiguidade da lei, da ordem, da moral.

E Dino Risi, embora engajado com seu cinema muito mais num plano humano do que social ou ideológico, fatalmente não fugiria à regra estabelecida por Elio Petri. Contudo, não o imita. Apenas utiliza uma ideia — a crise das instituições — e faz dela um filme que, na essência, possui um absorvente sentido político, levando-se em conta o fato de que é, basicamente, um duelo entre o poder econômico e a Justiça.

Duelo, diga-se, que, já ex-

Tognazzi, Gassman: duelando por fora.

pressivo nas intenções, assume uma dimensão dramática e crítica maior ainda em função do duelo, também, entre Vittorio Gassman, de um lado, e Ugo Tognazzi, do outro. Um, criado dentro da tipologia dos poderosos, dos arrogantes — o engenheiro e industrial Santenocito (Gassman) — dos que manipulam a grandeza e fazem da corrupção um meio de permanecer no poder; o outro, oriundo da tipologia dos crédulos, dos servidores justos que colocam sua moral, e a moral da Justiça, acima de tudo, inclusive da própria lei.

Entre Santenocito, o engenheiro que com suas indústrias polui as águas, e com suas construções empana visualmente o brilho das cidades, e o juiz Bonifazi, magistrado honesto que vive

do ordenado, que Dino Risi estabelece as linhas de um combate verbal altamente expressivo e habilidoso. Tudo porque, ao iniciar um inquérito sobre aparente suicídio de uma jovem, descobre que há qualquer relação entre a vítima e o poderoso Santenocito.

Apoiado nos artigos legais, Bonifazi vai, aos poucos, utilizando a Justiça para levar o engenheiro ao Tribunal. Acumula provas, investiga, acusa seu inimigo e, sobre ele lança seu próprio ódio. O ódio de um honesto contra um corrupto, de um cultivador da moral contra um devasso, de um oficial simplório contra um arrogante que, a seu ver, é responsável pelos males que ele sente e vê, desde o envenenamento lento do ar até o

abuso nas construções urbanas e a destruição da vida animal e vegetal.

O caso da garota é, de fato, o que menos importa. A fra de Bonifazi tem uma vítima consciente: aquela ou não, inocente ou culpada, o poder terá de se curvar ante o que o juiz considera justo. Mas a Justiça, feita pelo homem, está sujeita aos erros, aos equívocos, aos abusos e aos desmandos. É quando Bonifazi executa, num último ato, sua sentença contra Santenocito, é ele próprio quem está cometendo o erro de ser um injusto. Em nome, como diz o título original da obra, do povo italiano, que, segundo Dino Risi, sofre da doença da levandade e da falta de seriedade para enfrentar os verdadeiros problemas. Não é sem razão que, na sequência de encerramento, o juiz se vê em meio a uma multidão que comemora, com fanfarrônicas, histerismo e violência, a vitória da Itália sobre a Inglaterra, durante a última Copa do Mundo, enquanto, intimamente, ele procura razões tanto para seus atos e sua parcialidade quanto para a inconsciência social diante da realidade.

Obra excelente, "Este Crime Chamado Justiça" renova o vigor com que Risi trabalha expõe suas ideias. O argumento, de fato, não pode ser reencusado aos limites geográficos de uma Itália, nem ao comportamento de uma única sociedade, a italiana. É universal a partir do fato de que o confronto entre poderosos e justos, leais e desleais, ricos e pobres, inocentes e culpados, existe

em toda a civilização e é um denominador comum estabelecido pela própria história. Assim, embora relacionando sua crítica aos italianos — "nesse país tudo pode ser criticado", diz Risi — ele construiu, de fato, um argumento sem fronteiras.

Obra política? Pode ser. Política no sentido da maleabilidade do poder, com dois personagens que o utilizam cada um a seu modo: o engenheiro, corrompendo; o juiz, sentenciando, julgando acima do dever, absorvendo a capa dura da lei em nome de uma crença pessoal que repudia qualquer delito, e tornando-se também um clínico. Mas "Este Crime Chamado Justiça" talvez seja, muito mais, uma fábula política: afinal, o que impõe rigor ao filme é a implacável perseguição de um representante da Justiça contra um representante da decadência moral.

História semelhante à fábula do gato e do rato. Risi é neutro, não demonstra simpatias por nenhum dos personagens. Coloca-os em choque e, durante todo o filme, deixa que as ações falem por si próprias, permite que acusado e acusador se dimensionem em função do embate verbal que estabelecem.

E, mais uma vez, dá provas de um olho clínico para entregar os papéis: escolheu dois dos mais notáveis intérpretes do cinema italiano, Gassman e Tognazzi. A eles cabe boa parte da expressividade dessa obra onde gato e rato acabam juntos num mesmo balaio.

Figura 11 - Fac-símile do artigo publicado na Folha de São Paulo (06 de dezembro de 1975, Caderno Ilustrada, página 31)

⁵¹⁷ Orlando Fassoni classifica a obra de Risi como um "filme que, aparentemente, foge de seu estilo habitual e engaja-se no elenco das obras que o cinema italiano nos tem dado nos últimos anos, a respeito das crises em que se debatem as instituições e seus representantes". O autor ressalta a não limitação de Risi, que "apenas utiliza uma ideia - a crise das instituições - e faz dela um filme que, na essência, possui absorvente sentido político, levando-se em conta o fato de que é, basicamente um duelo entre o poder econômico e a Justiça", sendo então um argumento "universal", "sem fronteiras", pois "o confronto entre poderosos e justos" "existe em toda a civilização". Fassoni salienta ainda para o fato da obra parecer ser uma "fábula política: afinal, o que impõe rigor ao filme é a implacável perseguição de um representante da Justiça contra um representante da decadência moral"; o jornalista vê uma neutralidade por parte do diretor ("não demonstra simpatias por nenhum dos personagens") ao deixar que "as ações falem por si próprias", permitindo "que o acusado e acusador se dimensionem em função do embate verbal que estabelecem".

* Jornal do Brasil (25 de maio de 1976, Caderno B, página 2): "Em nome do povo italiano".

"Como de hábito, o veterano realizador Dino Risi foge ao panfletarismo emboscado no roteiro de Age e Scarpelli. Embora suas simpatias estejam com Bonifazi, *In nome del popolo italiano* envolve em sua visão irônica dos poderes em questão - empresariado capitalista e poder judiciário - seu próprio herói. [...] Não se passam muitas sequências sem que os conhecedores de Risi, Gassman e Tognazzi sintam que o filme não se situa à altura destes talentos. [...] O roteiro não solicita o melhor de Risi, nem dos atores. A história é excessivamente armada para o estilo descontraído de Risi. Ela conta com elementos de interesse e a direção é inteligente. Mas uma ponta de frieza, de excessivo didatismo acompanha a maioria das sequências. Há uma sobrecarga de defeitos pessoais e públicos nos ombros de Santenocito. [...] Age e Scarpelli tomaram o partido do magistrado puritano, de visão maniqueísta, quase quixotesca. Esqueceram a periculosidade da autoridade que manuseia álibis, evidências e eventuais dados de prova como se estivesse sentada na mão direita de Deus. No final Bonifazi pode ser colhido em erro pelo espectador, mas não perde sua condição de encarnação do Bem. Como se a salvação das massas possa ser providenciada com a margem de arbítrio de um juiz de instrução. [...] A construção do filme quase santifica o sofrimento da moça (Silvana), que não abandonou a prostituição por causa das solicitações de ajuda dos pais. Tudo isso é muito piegas para um filme que se intitula *Em nome do povo italiano*".⁵¹⁸

⁵¹⁸ Ely Azeredo considera que Risi, "como de hábito, foge ao panfletarismo emboscado no roteiro de Age e Scarpelli". Mas o autor deixa sua avaliação ao declarar que "o filme não se situa à altura destes talentos" (Risi, Gassman e Tognazzi) e "que não solicita o melhor" deles. Ao se justificar ele declara ser a história "excessivamente armada para o estilo descontraído de Risi" e que "uma ponta de frieza, de excessivo didatismo acompanha a maioria das sequências". O autor considera que os roteiristas tomaram partido do juiz (a "encarnação do Bem"), sobrecarregando o engenheiro de "defeitos pessoais e públicos" e "santificando o sofrimento da moça". Azeredo conclui: "muito piegas para um filme que se intitula *Em nome do povo italiano*". Não nos esqueçamos que, nesse período, nosso país ainda vivia sob a ditadura militar, portanto, a censura ainda era muito forte.

L DO BRASIL □ Rio de Janeiro, terça-feira, 25 de maio de 1976

Cinema

VITTORIO GASSMAN EM ESTE CRIME CHAMADO JUSTIÇA

EM NOME DO POVO ITALIANO

Ely Azere

Em Nome do Povo Italiano (que seria o título, em tradução) ganhou no Brasil um rótulo arbitrário. Este Crime Chamado Justiça. Nem a sequência final, onde pela primeira vez o Juiz Bonifazi (Ugo Tognazzi), um dos protagonistas, pratica uma arbitrariedade, coonestando esse rótulo. Como de hábito, o veterano realizador Dino Risi foge ao panfletarismo emboscado no roteiro de Age e Scarpelli. Embora suas simpatias estejam com Bonifazi, *In Nome del Popolo Italiano* envolve em sua visão irônica dos poderes em questão — empresariado capitalista e poder judiciário — seu próprio herói. No momento em que, chocado com a bestialidade da multidão que comemora nas ruas uma vitória do selecionado italiano de futebol, o juiz de instrução resolve queimar uma prova de inocência, arvorando-se em salvador da massa alienada, ele manifesta um abuso de poder tão condenável quanto os atos anti-sociais do industrial Santenocito (Vittorio Gassman). Mas é um gesto isolado: o réu do filme não é a justiça e sim o empresariado corrupto.

Não se passam muitas sequências sem que os conhecedores de Risi, Gassman e Tognazzi sintam que o filme não se situa à altura destes talentos. Tognazzi é um gênio do grotesco, do desproporcional, da reveladora deformação de comportamento. Gassman, escolha excelente para encarnar qualquer tipo de prepotência exacerbada, de ambição desmedida. Risi, admirável diretor de atores, capaz de extrair de qualquer tipo de comportamento um dado desortinador — sempre com humor vigoroso. No entanto, o roteiro não solteia o melhor de Risi, nem dos atores. A história é excessivamente armada para o estilo descontraído de Risi. Ela conta com elementos de interesse e a direção é inteligente. Mas uma ponta de frieza, de excessivo didatismo acompanha a maioria das sequências.

Há uma sobrecarga de defeitos pessoais e públicos nos ombros de

Santenocito. Seu excepcional mau caráter o leva inclusive a internar em asilo, como vítima de perturbações mentais devidas à idade, o pai, que se recusa a coonestar o alibi que fundamentaria sua inocência no caso da morte de uma *call girl*. Raramente o roteiro fornece a Gassman luz verde para delitar e rolar em seu campo predileto, que é o da irrefreável irreverência. Ele é literalmente perseguido como o vilão da história: poluidor da atmosfera e de um rio (a ponto de gavota cair em pleno voo, segundos após engolir peixe); contumaz explorador de *call girls* como curingas em suas jogadas econômico-financeiras; responsável pela construção de edifícios sem garantias de segurança; eclético em reações de intolerância e preconceito. Há uma sequência que caracteriza este personagem segundo o estilo de Risi: a que o conduz do baile à fantasia até o escritório do magistrado, envergando um traje de guerreiro do Império Romano. Tanto este recurso como o jargão que utiliza para dilatar fatos e argumentações racionais (por exemplo: *dessimplificar* em vez de complicar ou *sofismar*) registram com talento o espírito fascista de Santenocito. Infelizmente o roteiro não é pródigo em invenções do gênero.

No pólo oposto, Bonifazi é homem íntegro, pobre, de maneiras sóbrias, reações impecáveis. Com uma exceção: vê em Santenocito a besta apocalíptica da corrupção e, ao enfocar sua *culpabilidade* no caso da *call girl*, vai ficando obcecado com a idéia de uma punição exemplar. A quase religiosidade burocrática de Bonifazi não chega a ser explorada pelo roteiro com o desejável comportamento de realismo satírico. Enfim, Age e Scarpelli tomaram o partido do magistrado puritano, de visão maniqueísta, quase quixotesca. Esqueceram a periculosidade da autoridade que manuseia alibis, evidências e eventuais dados de prova como se estivesse sentada na mão direita de Deus. No final Bonifazi pode ser colhido em erro pelo espectador, mas não perde sua condição de encarnação do Bem. Como se a salvação das massas possa ser providenciada com a margem de arbitrio de um juiz de instrução.

A figura da *call girl* que morre vira foco de sentimentalismo. De pouco vale vincular os *flashbacks* que mostram seu drama ao ponto-de-vista de Bonifazi, o puritano, o bom coração. A construção do filme quase santifica o sofrimento da moça, que não abandonou a prostituição por causa das solicitações de ajuda dos pais. Tudo isso é muito piegas para um filme que se intitula *Em Nome do Povo Italiano*.

GO TOGNAZI NO FILME DE DINO RISI

ESTE CRIME CHAMADO JUSTIÇA (In Nome del Popolo Italiano) — Elenco: Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman, Yvonne Fourneau, Elsa Gellani, Michele Cimarosa, Checco Durante e outros. Direção: Dino Risi. Roteiro: Age e Scarpelli. Fotografia (Estancolor): Sandro d'Eva. Produtor: Edmondo Amati. Produção: Internacional Apollo Film, Itália, 1971. Distribuição: Art Filmes.

Filme: *Brutti, sporchi e cattivi* (Feios, sujos e malvados)

* O Estado de S. Paulo (21 de abril de 1981, página 16): "Talento para fazer rir de coisas muito sérias".

"[...] Não é difícil apontar Ettore Scola como o diretor mais importante da nova geração de cineastas italianos. Temos mais uma confirmação disso com o lançamento de "Feios, sujos e malvados" (que inaugura o cine Ritz) que em 1976 lhe deu o prêmio de direção no Festival de Cannes. [...] Scola consegue fazer filmes políticos nada sectários. Em "Feios, sujos e malvados" ele começou a fazer uma pesquisa sobre a vida nas favelas de Roma, pensando num semidocumentário. Inclusive Pasolini que conhecia bem aquela região [...] deveria ter feito uma espécie de prefácio a este filme. Mesmo assim sua influência é visível na ideia do "genocídio cultural", isto é, a única mensagem que essas pessoas marginalizadas recebem é nível de consumo. Eles não têm nem o necessário para viver e no entanto lutam pelo supérfluo. Só que para consegui-lo têm de recorrer ao roubo, à prostituição, ao homicídio.

Scola considera os favelados como colonizados, só que defende a tese de que o corrompido nunca é culpado, o responsável é sempre o corruptor (ou seja, a sociedade). Por isso, em momento nenhum faz um julgamento moral, nem sequer procura provar qualquer teoria. Ele simplesmente coloca os personagens da forma mais humana possível, retratando-os sem vergonha ou condescendência. [...] O extraordinário é que Scola consegue reunir algumas das figuras mais grotescas que o cinema já mostrou. Só que o público ri com elas e não delas. Um toque de humanidade que só é conseguido por uma excepcional direção de atores (confirmando mais uma vez que qualquer homem do povo italiano é sempre um ator extraordinário) conduzido pela figura sempre digna de Nino Manfredi (talvez o único dos comediantes italianos capaz de dar ressonância de tragédia shakespeariana a seus papéis). [...] Para o crítico Jean Gili, o fascinante é que aquele universo no fundo não passe de uma caricatura - sem falsas aparências - de nossa maneira de viver, uma sociedade totalmente fundamentada na exploração a todos os níveis do homem pelo homem. Só que isso é mostrado - é importante insistir - sem moralismos, discursos ou filosofadas. [...]".⁵¹⁹

⁵¹⁹ Para Rubens Ewald Filho, o diretor Scola - "o mais importante da nova geração de cineastas italianos" - "consegue fazer filmes políticos nada sectários". Rubens assegura que o diretor defende a tese de que o corrompido nunca é culpado, o responsável é sempre o corruptor", não efetuando um "julgamento moral" e nem mesmo procurando "provar qualquer teoria". Há ainda, segundo o autor do artigo, um toque de humanidade na obra, e o retrato dessa sociedade é mostrado "sem moralismos, discursos ou filosofadas".

Talento para fazer rir de coisas muito sérias

RUBENS EWALD FILHO

Depois de "Nós que nos Amávamos Tanto" e "Um Dia Muito Especial", não é difícil apontar Ettore Scola como o diretor mais importante da nova geração de cineastas italianos. Temos mais uma confirmação disso com o lançamento de "Feitos, Sujos e Malvados" (que inaugura o cine Ritz) que em 1976 lhe deu o prêmio de direção no Festival de Cannes. Ex-roteirista para Dino Risi (Il Sorpasso), Pietrangeli (Adua), Nanny Loy (Made in Italy), membro ativo do Partido Comunista Italiano, Scola consegue fazer filmes políticos nada sectários.

Em "Feitos, Sujos e Malvados" ele começou a fazer uma pesquisa sobre a vida nas favelas de Roma, pensando num semidocumentário. Inclusive Pasolini que conhecia bem aquela região (que mostrou em "Accatone", "Mama Roma" e aonde viria a ser assassinado) deveria ter feito uma espécie de prefácio a este filme. Mesmo assim sua influência é visível na idéia do "genocídio cultural", isto é, a única mensagem que essas pessoas marginalizadas recebem é nível do consumo. Eles não têm nem o necessário para viver e no entanto lutam pelo supérfluo. Só que para consegui-lo têm de recorrer ao roubo, à prostituição, ao homicídio.

Scola considera os favelados como colonizados, só que defende a tese de que o corrompido nunca é culpado, o responsável é sempre o corruptor (ou seja a sociedade). Por isso, em momento nenhum faz um julgamento moral, nem sequer procura prover qualquer teoria. Ele simplesmente coloca os personagens da forma mais humana possível, retratando-os sem vergonha ou condescendência.

A subcultura das favelas é um mundo muito particular onde mais de

vinte pessoas dormem num mesmo cômodo, onde se aceita o adultério, o homossexualismo, o roubo e até mesmo o assassinio do velho pai que esconde uma fortuna. Pela sobrevivência, vale tudo. O extraordinário é que Scola consegue reunir algumas das figuras mais grotescas que o cinema já mostrou. Só que o público ri com elas e não delas. Um toque de humanidade que só é conseguido por uma excepcional direção de atores (confirmando mais uma vez que qualquer homem do povo italiano é sempre um ator extraordinário) conduzido pela figura sempre digna de Nino Manfredi (talvez o único dos comediantes italianos capaz de dar ressonâncias de tragédia shakespeariana a seus papéis).

Na verdade é difícil explicar as qualidades do filme de Scola. Uma fita sobre a miséria sem solução deveria assustar. No entanto, ele consegue nos cativar, fazer participar de todas as situações, pontilhando a ação de brilhantes achados humorísticos (a velha que aprende inglês pela tevê, a amante que vai dormir no leito de casal) principalmente de humor negro. Para o crítico Jean Gill, o fascinante é que aquele universo no fundo não passe de uma caricatura — sem falsas aparências — de nossa maneira de viver, uma sociedade totalmente fundamentada na exploração a todos os níveis do homem pelo homem. Só que isso é mostrado — é importante insistir — sem moralismos, discursos ou filosofadas. Porque melhor que ninguém, Ettore Scola é mestre na arte de fazer rir das coisas sérias. O título "Feitos, Sujos e Malvados" é apenas o julgamento que a sociedade faz deles. Para Scola e para o público que sairá do filme envolvido por sua irresistível comicità, eles serão mais do que na fita de Redford, apenas gente como a gente.

Figura 13 - Fac-símile do artigo publicado em O Estado de S. Paulo (21 de abril de 1981, página 16)

* Folha de São Paulo (16 de abril de 1981, Caderno Ilustrada, página 25): "A grotesca face da miséria".

"O cinema ainda não alcançou a criação de um filme definitivo sobre a vida e o comportamento dos favelados, mas chegou muito próximo disso [...] com o trabalho que o italiano Ettore Scola realizou em 1976, 'Feios, sujos e malvados', que inaugura o cine Ritz, na avenida São João. A galeria de figuras humanas [...] adquire uma dimensão muito mais grotesca nesta obra de Scola, profunda e pessimista, uma das mais absorventes e expressivas que o cinema italiano nos dá nos últimos anos. [...] É um desenho realista de um universo completamente à parte do que se conhece como segmentos sociais, ou seja, o mundo de violência, vícios e aberrações em que se situam os favelados. [...] Scola alcançou com um comum sentido de humor negro a dosagem entre o riso cruel e a tragédia, construindo uma parábola que nos atrai, principalmente, pelo maquiavelismo com que agem todos os personagens. [...] Dentro dessa atmosfera [...] Scola constrói seu painel escancaradamente bruto, cruel e até escatológico em alguns momentos, impondo à narrativa uma proximidade com os conflitos que se desenvolvem na divisão de grandes heranças e com as tramas de bastidores políticos. Há, em cada ato, em cada movimento, uma inequívoca sensação de golpe de Estado. [...] O filme ganha a condição de um microcosmo de problemas sociais que são deflagrados não apenas entre o universo dos marginalizados, mas em todas as camadas sociais onde se luta pela conquista dos bens materiais e do poder. [...] Scola, afinal, transpôs para esse mundo monstruoso [...] quase toda a problemática da sociedade contemporânea, principalmente a questão burguesa da propriedade. Como resultado, nos dá um filme rico em observações psicológicas, em reações de humor e ódio, dividido entre rancores, crueldades, humilhações e, evidentemente, o que é típico da tragicomédia italiana, o humor aos limites do caos, o grotesco invadindo cada ação de um patriarca tão sádico quanto seus súditos. E, como resposta às questões que procura analisar, nos dá uma indicação: o processo de marginalização é ininterrupto - isso está evidente na imagem da garota inocente engravidada - e se os seres miseráveis desse universo constrangedor buscam a opção de coabitar os barracos em grupos de dez ou vinte, é porque os poucos metros quadrados onde vivem lhes dão a chance de desafogar seus inconfessáveis instintos. [...] Manfredi, um ator notável para um

filme que incomoda no riso e na tragédia, no seu pessimismo e na sua moral: a de que o mundo seria bem melhor se não existissem os pobres".⁵²⁰

⁵²⁰ Orlando Fassoni adjetiva a obra de Scola como "profunda e pessimista", ou ainda, como um "painel escancaradamente bruto, cruel e até escatológico em alguns momentos". Na legenda da reportagem o autor salienta "um ótimo filme"; afirma que Scola consegue alcançar "a dosagem entre o riso cruel e a tragédia". Ainda nesse sentido, o autor declara ser um filme rico em "observações psicológicas" e no que é "típico da tragicomédia italiana, o humor aos limites do caos, o grotesco invadindo cada ação". Em seu julgamento, a obra pode ser classificada como "uma das mais absorventes e expressivas obras que o cinema italiano nos dá nos últimos anos", ainda que ao mesmo tempo possa ser enxergada como "um filme que incomoda no riso e na tragédia, no seu pessimismo e na sua moral".

Cinema/Crítica

A grotesca face da miséria

ORLANDO L. FASSONI

O cinema ainda não alcançou a criação de um filme definitivo sobre a vida e o comportamento dos favelados, mas chegou muito próximo disso com duas obras de Akira Kurosawa, "Ralé" e "Dodeskaden", ambas notáveis, e com o trabalho que o italiano Ettore Scola realizou em 1976, "Felos, Sujos e Malvados" (Brutti, Sporchi e Cattivi), que inaugura hoje o cine Ritz, na avenida São João.

Se a galeria de figuras humanas desenhada por Kurosawa em seus estudos da situação dramática dos miseráveis seres humanos que habitam os cortiços foi rigorosa e intensamente trágica, ela adquire uma dimensão muito mais grotesca nesta obra de Scola, profunda e pessimista, uma das mais absorventes e expressivas que o cinema italiano nos dá nos últimos anos.

Sem dúvida, o filme de Scola, que depois faria o excelente "Um Dia Muito Especial", retomando o tema do fascismo, é um desenho realista de um universo completamente à parte do que se conhece como segmentos sociais, ou seja, o mundo de violência, vícios e aberrações em que se situam os favelados. Tratando a sua narrativa a partir de um roteiro elaborado em conjunto com Ruggero Maccari, Scola alcançou com um incomum sentido de humor negro a dosagem entre o riso cruel e a tragédia, construindo uma parábola que nos atrai, principalmente, pelo maquiavelismo com que agem todos os personagens, todos "felos, sujos e malvados", como diz o título, coabitando um miserável barraco de favela romana bem próxima à cúpula de São Pedro, que poderíamos ver, de forma alegórica, como um elemento de contraste entre uma religião cuja missão é lutar contra a pobreza, cada vez mais alarmante, e os pobres que se movem quase sempre sem muito interesse por um apelo religioso e moral. Não há, porém, este tipo de interferência na obra de Scola, que se fixa basicamente numa disputa: nesse sentido, há na narrativa um evidente clima de complô, semelhante, em outro nível, ao de um "Macbeth", de Shakespeare.

Concentrando sua história e seus personagens dentro do barraco, Scola, que por poucas vezes retira as câmeras desse cenário, nos dá uma trama que aborda o conflito entre um patriarca, Giacinto (Nino Manfredi) e todos os seus agregados: a mulher, os filhos, as noras e os netos — sem contar os amigos, que o odeiam. Como ponto nevralgico, a luta pela posse do milhão de liras que o avaro favelado recebera como indenização ao cegar a si próprio com cal. O grotesco já parte dessa situação, aumentando à medida que todos os parentes se unem contra o patriarca, tentando, cada um, sangrar o velho, enquanto este, que protege com rigor o seu dinheiro, sente em cada um uma ameaça, respira um clima constante de complô familiar, tem pesadelos, monólogos sobre o caráter do ser humano e vive segundo a filosofia de que os parentes são como os sapatos: quanto mais estreitos mais machucam.

Dentro dessa atmosfera de traições, bêbados, vícios, taras, prostitutas, mendigos e aberrações sexuais, Ettore Scola constrói o seu painel escancaradamente bruto, cruel e até escatológico em alguns momentos, impondo à narrativa uma proximidade com os conflitos que se desenvolvem na divisão de grandes heranças e com as tramas de bastidores políticos. Há, em cada ato, em cada movimento, uma inequívoca sensação de golpe de Estado, e esse clima é ampliado quando

Os favelados de Scola, felos, sujos e malvados, num ótimo filme.

Manfredi, um patriarca contra a família.

Giacinto, que trata a todos com repúdio, ironia e maldade, virtuoso no seu humor grosso, adota uma feliniana prostituta como amante, chegando ao extremo de dormir, na mesma cama, entre a concubina e a esposa. Esta, então, tenta se vingar da humilhação e, como em qualquer complô que se preze, reúne o clã e elabora o plano final, utilizando a violência e a mandinga para destruir o marido velhaco.

Embora centralizado nessas figuras humanas — mãe humilhada, filhos cheios de ódio pelo pai, inclusive um que é travesti, uma nona ausente à situação do conflito, consumida por imagens de um aparelho de TV, uma nora seduzida pelo patriarca e outros tipos miseráveis — o filme ganha a condição de um microcosmo de problemas sociais que são deflagrados não apenas entre o universo dos marginalizados, mas em todas as camadas sociais onde se luta pela conquista dos bens materiais e do poder. Originalmente, Scola e Maccari situaram a narrativa num cenário onde a dimensão de grossura, brutalidade, anarquia e pessimismo, jamais com a delicadeza que envolve tramas semelhantes na classe média, por exemplo, ou acima dela, entre os abastados.

Explorou maravilhosamente esse

palco sujo de uma conspiração familiar que assume um ritmo teatralizado proposital: as imagens são serenas, as situações, elaboradas sem qualquer pressa em se alcançar o desfecho, e este é um dos momentos mais altos obtidos pela direção, aliás premiada no Festival de Cannes de 1976, com todos os méritos. Scola, afinal, transpôs para esse mundo monstruoso, povoado de seres desagradáveis, incômodos, cativos, provocadores, capazes de quebrar qualquer harmonia social, quase toda a problemática da sociedade contemporânea, principalmente a questão burguesa da propriedade. Como resultado, nos dá um filme rico em observações psicológicas, em reações de humor e ódio, dividido entre rancores, crueldades, humilhações e, evidentemente, o que é típico da tragicomédia italiana, o humor aos limites do caos, o grotesco invadindo cada ação de um patriarca tão sádico quanto seus súditos. E, como resposta às questões que procura analisar, nos dá uma indicação: o processo de marginalização é ininterrupto — isso está evidente na imagem da garota inocente engravidada — e se os seres miseráveis desse universo constrangedor buscam a opção de coabitar os barracos em grupos de dez ou vinte, é porque os poucos metros quadrados onde vivem lhes dão a chance de desafogar seus inconfessáveis instintos.

Esta obra notável, eficiente em seu humor cheio de mordacidade, recebe um extraordinário apelo do ator Nino Manfredi. Ele vive o papel do avaro Giacinto com uma espantosa naturalidade, recolhido ora na sua solidão, à espera dos golpes, ora na sua alegria, extravasada, principalmente, a partir do momento em que se une à prostituta Iside (Maria Luisa Santela), mulher expressiva que parece ter saído dos esboços de um Fellini. Todo o elenco, constituído por rostos desconhecidos do nosso público, dá uma excelente colaboração aos objetivos de Scola, mas é de Manfredi que o diretor recebe a mais vigorosa ajuda. Um ator notável para um filme que incomoda no riso e na tragédia, no seu pessimismo e na sua moral: a de que o mundo seria bem melhor se não existissem os pobres.

* Jornal do Brasil (07 de outubro de 1981, Caderno B, página 6): "Estratégias de sobrevivência".

"Neste filme, Ettore Scola revela pela primeira vez a sua capacidade de desenvolver um tema impregnado de situações dramáticas em espaços e tempos reduzidos. [...] O cortiço recriado pelo roteiro de Scola e Ruggero Maccari em nada assemelha-se ao ambiente do subproletariado urbano de Pasolini em 'Accattone' e 'Mamma Roma' (ambos situados na periferia da capital italiana), onde há, ainda que tenuemente, possibilidade de catarse dos personagens ou envolvimento poético no discurso audiovisual. [...] De modo geral, o filme tem um esquema de representação afetado e que explora as potencialidades dos atores com um modelo de atuação ora extremamente naturalista, ora com simplicidade no arranjo da cena e sem rebuscamentos no uso da iluminação ou dos objetos cenográficos. [...] O mundo de 'Feios, sujos e malvados' é uma exposição naturalista de algumas tendências vagamente neo-realistas que o cinema italiano ainda hoje continua a desenvolver [...], como na abordagem de fatos cotidianos de acordo com Scola. Para ele, os fatos cotidianos também são determinados pelas relações de poder entre as pessoas. E elas podem ser estratégias de sobrevivência".⁵²¹

⁵²¹ A matéria assinada por Rogério Bitarelli afirma a capacidade do diretor em expor "situações dramáticas em espaços e tempos reduzidos". O autor enfaticamente assinala que a favela de Scola "em nada assemelha-se ao ambiente do subproletariado urbano de Pasolini", pois nesse último haveria uma "possibilidade de catarse dos personagens". Bitarelli conceitua a obra como sendo "uma exposição naturalista de algumas tendências vagamente neo-realistas que o cinema italiano ainda hoje continua a desenvolver", retratando "fatos cotidianos determinados pelas relações de poder". O autor pontua que essas relações de poder podem também se constituírem como "estratégias de sobrevivência" nessa sociedade.

ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA

Rogério Bitarelli

NESTE filme, Ettore Scola revela pela primeira vez a sua capacidade de desenvolver um tema impregnado de situações dramáticas em espaço e tempo reduzidos. Em *Feios, Sujos e Malvados*, tudo se passa num cortiço de Roma e áreas próximas, tendo ao fundo a presença quase constante da cúpula da Catedral de São Pedro, no Vaticano, vista ao longe sobre a silhueta dos edifícios. Mais do que um detalhe cenográfico, trata-se de um símbolo que enfatiza um pequeno mundo de pessoas que vivem isoladas de qualquer perspectiva espiritual e material.

Dois anos depois, em *Um Dia Muito Especial* (que já foi lançado no mercado brasileiro), a habilidade de Scola na construção de roteiros, evidenciava-se ao situar uma série de acontecimentos em um edifício de apartamentos durante o dia da visita de Hitler a Roma, em pleno apogeu do fascismo, e em criar uma gama de sentimentos conflitantes entre dois personagens básicos e marginalizados pelo Poder vigente: uma dona-de-casa e um homossexual. A atmosfera aqui era diferente do humor de *Nós Que Nos Amávamos Tanto*/ *C'eravamo Tanti Amato*, produzido em 1974, ou, para ir um pouco mais atrás, de *Clumes à Italiana*/ *Drama Della Gelosia*, de 1970.

O cortiço recriado pelo roteiro de Scola e Ruggero Maccari em nada assemelha-se ao ambiente do subproletariado urbano de Pasolini em *Accattone* e *Mamma Roma* (ambos situados na periferia da Capital italiana), onde há, ainda que tenuemente, possibilidade de catarse dos personagens ou envolvimento poético no discurso audiovisual. Nele vive Giacinto, um velho cego de uma vista e mais um grupo de 15 pessoas — uma grotesca paródia do patriarcalismo. A trama gira em torno do conflito provocado pelo dinheiro — 1 milhão de liras — recebido por Giacinto como indenização pela perda do olho esquerdo e as constantes tentativas de sua mulher e filhos de tentar obtê-lo sem sucesso. O velho consegue manter o maço de notas sempre ao seu alcance ou escondido num buraco de parede camuflado.

Como um personagem de Bu-

Nino Manfredi (E) em *Feios, Sujos e Malvados*: conflitos familiares num cortiço

fuel, Giacinto Mazzatella pretende sonhar e transferir para o inconsciente a liberdade que falta no plano consciente, pois o dinheiro — ou a alienação provocada por ele — não permite. Mas nos sonhos surgem imagens colapsadas, não há também oportunidade de resgate. Todos os seus parentes surgem desfrutando de suas ambições pessoais, mas com o dinheiro que ele tão obsessivamente esconde. Portanto, não há possibilidade de sonhar e o pesadelo é como uma continuação da realidade, só que com o acréscimo de cores mais vivas e sem as sombras do cortiço. O pesadelo pode ser visto nas estratégias de sobrevivência dos jovens que vagueiam pelas ruas de moto e praticam pequenos furtos contra pessoas incautas. Até mesmo o homossexualismo transforma-se em meio de sobrevivência.

De modo geral, o filme tem um esquema de representação afetado e que explora as potencialidades dos atores com um modelo de atuação ora extremamente naturalista, ora com simplicidade no arranjo da cena e sem rebuscamentos no uso da iluminação ou dos objetos cenográficos. No primeiro caso, há momentos significativos, como aquele

em que um menino sai correndo do cortiço conduzindo uma ratazana e assustando um grupo de mulheres, ou ainda a enfática descrição do ambiente sujo e desordenado do quarto. No segundo caso, funcionam como exemplo o encontro de Giacinto com Iside, uma gorda prostituta felliniana sob um cartaz publicitário, as ovelhas que entram lentamente na imagem, pouco depois do encontro, as brincadeiras das crianças dentro de uma cerca que funciona como área de lazer ou réplica grosseira e improvisada de uma escola.

O mundo de *Feios, Sujos e Malvados* é uma exposição naturalista de algumas tendências vagamente neo-realistas que o cinema italiano ainda hoje continua a desenvolver, tanto no estilo histórico de *Novecentos*, de Bertolucci (quando se mesclam atores profissionais com anônimos figurantes, numa alusão ao esquema semidocumental do movimento), como na abordagem de fatos cotidianos de acordo com Scola. Para ele, os fatos cotidianos — antecipando *Um Dia Muito Especial* — também são determinados pelas relações de poder entre as pessoas. E elas podem ser estratégias de sobrevivência.

6 - Conclusão

À guisa de conclusão, depois de percorrido esse longo percurso de surgimento, consolidação e ocaso do gênero e visto como ele se inseriu no cenário cômico e quais as questões principais que se propôs a abordar, podemos verificar que foram inúmeras as questões que a *commedia all'italiana* nos colocou. Evidentemente, não pretendíamos abordá-las em sua totalidade nesse trabalho, mas desejamos ao menos comentar alguns aspectos mais relevantes.

Como vimos, a *commedia all'italiana* só pôde surgir e se constituir após o gênero cômico cinematográfico italiano ter percorrido diversas etapas evolutivas ao longo de sua história e certamente tais fases, de um modo ou de outro, influenciaram os elementos e as figuras que compuseram a *commedia all'italiana*, deixando nela marcas determinantes. Esse gênero cinematográfico - cujo desenvolvimento contou, como vimos, com o aporte da experiência dos semanários satíricos que inauguraram um período produtivo, tanto em termos de qualidade como de quantidade - foi um dos mais populares da história do cinema italiano. Anteriormente à *commedia all'italiana*, foram produzidos muitos filmes que utilizavam a fantasia para esconder a visão da realidade; os autores da *commedia* que haviam convivido com os filmes dos “*telefoni bianchi*”, não passaram incólumes também pelo neorealismo: tinham no riso um novo mote para a construção dos argumentos de seus filmes, mas agora, na busca de um cinema cômico (baseado no tempo e no espaço da realidade) capaz de trazer um regozijo junto com o riso causado pela exposição imediata das mazelas daquela sociedade. A *commedia all'italiana* empenhava-se para falar a mesma língua de seu público, para abordar abertamente sua realidade, mesmo que por intermédio de considerações desencantadas e, por vezes, incômodas; o gênero não pretendeu “dourar a pílula” para o espectador.

Ao analisá-la, pudemos notar que a *commedia all'italiana* promoveu uma renovação do gênero cômico do cinema italiano, constituindo um excelente dispositivo para questionar - a partir do riso - o poder, a autoridade e as instituições vigentes na sociedade. Ao apontar problemáticas (colocadas nas telas por autores, diretores, e como vimos, em especial, por roteiristas), o gênero se firmou no âmbito de uma reflexão que, mediante a arte do cinema, alcançou certa relevância para a história da cinematografia italiana. Tal fato se deveu não só à habilidade ao lançar mão do cômico (cativando assim o público), mas também por uma crítica social e aos costumes, feita em uma fase de tantas mudanças e de redefinição da composição social do país.

Com efeito, a *commedia all'italiana* foi capaz de mostrar nas telas - de modo quase instantâneo - os aspectos fundamentais da vida cotidiana de sua coletividade, fossem eles econômicos, políticos, ideológicos ou sentimentais. Ao longo das narrativas o gênero pôde tecer algumas críticas e nem poderia ser diferente, uma vez que o cômico é parte da tradição cultural italiana. A *commedia all'italiana* representaria, desse ponto de vista, uma linha de continuidade dessa tradição, ainda que em outra esfera artística, a esfera do cinema, a arte por excelência do século XX.

Ainda que a *commedia all'italiana* tenha tido algumas variáveis e exceções⁵²², podemos entendê-la, em seu conjunto, como um gênero que buscou uma representação não conformista da condição italiana, ao contrário do movimento anterior a ela, o neorrealismo rosa. A abordagem de proposição à reflexão sobre temas não raro incômodos para a sociedade italiana testaram os limites do gênero, uma vez que fazia quase rir nos momentos trágicos, mas também quase chorar nas diversas situações cômicas, em uma comicidade que se tornava bastante dramática.

Portanto, ela não se constituiu tão e somente como um entretenimento, impôs-se como algo mais. Provocar o riso em si, seria uma tarefa simples, mas embutir críticas e reflexões sobre comportamentos sociais é uma incumbência muito mais complexa, e dessarte, a comicidade proposta na *commedia all'italiana* deve ser entendida como instrumento de transgressão das normas vigentes. Lembremo-nos da fala do personagem Enrico, interpretado por Jean - Louis Trintignant no filme *La terrazza* (1980, *O terraço*) de Ettore Scola, na qual ele externa um dilema essencial (diferenciando duas tradicionais interpretações para a comédia) ao perguntar: *Risata come trasgressione o come consenso?*, ou seja, *Riso como transgressão ou como consenso?*. Talvez esse questionamento condense a verdadeira essência do humor no âmbito italiano, e nesse sentido, o riso da *commedia all'italiana* foi, de transgressão, uma vez que o discurso por ela propalado não esteve em conformidade e aquiescência com as instâncias de poder e normas vigentes da sociedade, pelo contrário, decerto o gênero teve um caráter problematizador.

A bem da verdade, à *commedia all'italiana* foram dirigidas acusações de ter abusado de estereótipos e exagerado na representação dos vícios e defeitos dos italianos; sabemos, no entanto, que o artifício do exagero é intrínseco à natureza do gênero cômico em si, sendo

⁵²² De acordo com a Tabela 2 - Filmografia: as diferentes comédias da *commedia all'italiana*, o gênero apresentou, ao longo de sua duração, uma gama de variantes, passando pela comédia de costumes, pelas obras mais autorais, com tônicas mais ideológicas, por adaptações literárias, comédias históricas, comédias femininas, policiais, de viagem etc.; as exceções também existiram no gênero, sendo categorizadas na tabela como inclassificáveis.

essencial para sua apreensão. Portanto, não podemos atribuir a ela esse desacerto, uma vez que o destaque e dimensionamento dados a certos aspectos eram justamente para criticá-los.

Através dessas obras pudemos depreender muitas características sociais e culturais do italiano médio, além de podermos fazer uma releitura da história da Itália, desde a metade do século passando, revisitando o milagre econômico, a conjuntura e as crises dos anos de 1970 e 1980. Esse é um dos méritos do gênero, que, com esse estudo, tentamos reafirmar. Como declarou o roteirista Ennio Flaiano (apud DE SANTI, 1987: 44), *i nostri comici bene o male rappresentano l'Italia, sono l'Italia*, ou seja, os nossos comicos, bem ou mal, representam a Itália, são a Itália.

A sátira e a ironia são instrumentos incontestáveis para se efetuar uma crítica, capaz, às vezes, de revelar a seus espectadores muito mais do que pode parecer à primeira vista, trazendo à baila aspectos latentes e obscuros que envolvem as relações entre os indivíduos de uma mesma sociedade. A *commedia all'italiana* se serviu desse expediente e, com acuidade, apontou para aspectos recônditos daquela sociedade, aspectos que é muito mais fácil ignorar do que descortinar.

A *commedia all'italiana* foi um gênero da realidade, porque, como afirma Monicelli (PRUDENZI & RESEGOTTI, 2006: 20), "fazer rir não significa deixar de olhar em volta, deixar de refletir sobre a sociedade; aliás, às vezes, é exatamente o contrário disso". Através dessas palavras do diretor, podemos também aludir a um pensamento do poeta francês Jean de Santeul, sintetizado no provérbio latino *Castigat ridendo mores (Pelo riso se corrige os costumes)*, a saber, um bom modo de corrigir algo é apontar para seu lado ridículo e dele rir. Essa é a essência da comédia, que por meio da ironia sobre as imperfeições e as falhas dos indivíduos, podem auxiliar na transformação das práticas obsoletas de uma sociedade.

Por fim, sabemos que em uma pesquisa de mestrado seria impossível abarcarmos todos os aspectos que um objeto é capaz de sugerir, por isso, preterimos o aprofundamento ou o destaque de alguns pontos, mas isso não significa que os tenhamos considerado irrelevantes no âmbito da *commedia all'italiana*. Esperamos, simplesmente, ter contribuído para uma reavaliação do gênero dentro dos estudos de italianística e de cinema italiano, e quem sabe possamos prosseguir nossa pesquisa em outra oportunidade (e quiçá motivar futuros trabalhos), ampliando aspectos que nos intrigaram ao longo desse trabalho.

Bibliografia

Livros:

AGE. *Scriviamo un film. Manuale di sceneggiatura*. Milano: Il Saggiatore, 2009.

ALONGE, Roberto; BONINO, Guido (orgs.). *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Volume 1, Torino: Einaudi, 2000.

AMENGUAL, Barthélemy. *Chaves do Cinema*. Tradução Joel Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

APRÀ, Adriano; PISTAGNESI, Patrizia. *Comedy Italian Style: 1950 - 1980*. Torino: ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1986.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ARISTARCO, Guido; ARISTARCO Teresa (orgs.). *Il cinema: Verso il centenario*. Bari: Dedalo, 1992.

ARGENTIERI, Mino (org.). *Risate di regime: La commedia italiana 1930-1944*. Venezia: Marsilio, 1991.

ATTOLINI, Vito. *Sotto il segno del film (cinema italiano 1968-76)*. Bari: Mario Adda Editore, 1983.

_____. *Dal romanzo al set (cinema italiano dalle origini ad oggi)*. Bari: Dedalo, 1988.

AULENTI, Lino. *Storia del cinema italiano*. Padova: Libreria Universitaria Edizioni, 2011.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2ª edição, 2006.

BARNI, Roberta, Introdução. In: SCALA, F. *A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte*. São Paulo: Iluminuras - FAPESP, 2003.

BAZIN, André. *O cinema: Ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELL, Melanie; WILLIAMS, Melanie. *British Women's Cinema*. Abingdon: Routledge. 2010.

BENDER, Ivo. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/EDPUCRS, 1996.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERNARDINI, Aldo. *Cinema muto italiano: arte, divismo e mercato (1910 - 1914)*. Volume III, Roma-Bari: Laterza, 1980.

_____; GILI, Jean (orgs). *Le Cinéma italien: de La Prise de Rome (1905) à Rome ville ouverte (1945)*. Paris: Éditions du Centre George Pompidou, 1986.

BONDANELLA, Peter. *Italian cinema: from neorealism to the present*. New York • London: Continuum, 3rd ed., 2004.

BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano (dalle origini alla seconda guerra mondiale)*. Bari: Laterza, Sesta edizione, 2004.

_____. *Cent'anni di cinema italiano (2. Dal 1945 ai giorni nostri)*. Bari: Laterza, 1995.

_____. *Storia del cinema italiano: il cinema muto (1895 - 1929)*. Roma: Riuniti, 2001.

_____. *Storia del cinema italiano: dal 1945 agli anni ottanta*. Roma: Editori Riuniti, 1982.

_____. (org.). *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano: dal 1945 al miracolo economico*. Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996.

_____ (org.). *Storia del cinema mondiale*. Volume 3, Tomo I - L'Europa. Torino: Einaudi, 2000.

BULLARO, Grace Russo. *Beyond "Life is Beautiful": comedy and tragedy in the cinema of Roberto Benigni*. Leicester: Troubador Publishing, 2005.

CALDIRON, Orio. *Totò*. Roma: Gremese, 2001.

_____; HOCHKOFER, Matilde (orgs.). *Scrivere il cinema: Suso Cecchi d'Amico*. Bari: Edizioni Dedalo, 1988.

CAPRARA, Valerio. *Mordi e fuggi: la commedia secondo Dino Risi*. Venezia: Marsilio, 1993.

CASTRONOV, Valerio (org.). *L'Italia Contemporanea: 1945-1975*. Torino: Einaudi, 1976.

CHITI, Roberto; LANCIA, Enrico; *Dizionario del cinema italiano: i film dal 1960 al 1969*. Volume 3, prefazione di Orio Caldiron. Roma: Gremese, 1993.

COMAND, Mariapia. *Commedia all'italiana*. Milano: Il Castoro, 2010.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Tradução de Nilson Moulin Louzada, 2ª edição, São Paulo: Globo, 2003.

D'AMICO, Masolino. *La commedia all'italiana: il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*. Milano: Il Saggiatore, 2008.

DE FRANCESCHI, Leonardo. *Lo sguardo eclettico: il cinema di Mario Monicelli*. Venezia: Marsilio, 2001.

DE SANTI, Pier Marco; VITTORI, Rossano. *I film di Ettore Scola*. Roma: Gremese, 1987.

DI GIAMMATTEO, Fernaldo. *Dizionario del cinema italiano dagli inizi del secolo a oggi: i film che hanno segnato la storia del nostro cinema*. Em colaboração com Cristina Bragaglia. Roma: Editori Riuniti, 1995.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*. Tradução de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão, 13ª Edição. Lisboa: Editorial Presença, 2007.

FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano: uma leitura*. São Paulo: EDUSP - FAPESP, 1996.

_____. "Cinematografia futurista: esboço para uma história". In: Fabris, Mariarosaria et al. (orgs). *Estudos Socine de Cinema: ano V*. São Paulo: Editora Panorama - Fapesp, 2004, p. 283-290.

_____. "Neo-realismo italiano". In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006, p. 191-219.

_____. "O riso farto da alegria?". In: FONSECA, Raphael (org.). *Commedia all'italiana*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011, p. 84-106.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução e notas de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FOFI, Goffredo; VOLPI, Gianni. *Federico Fellini. L'arte della visione: conversazioni con Goffredo Fofi e Gianni Volpi*. Roma: Donzelli, 2009.

FONSECA, Raphael (org.). *Commedia all'italiana*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.

GARBOGGINI, João André Brito. "Indecisões e tendências na *commedia all'italiana*". In: FONSECA, Raphael (org.). *Commedia all'italiana*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011, p. 144-154.

GARITO, Maria Amata. "Strumento per la ricerca scientifica". In: ARISTARCO, Guido; ARISTARCO, Teresa (orgs.). *Il cinema: verso il centenario*. Bari: Edizioni Dedalo, 1992, p. 160-166.

GIACOVELLI, Enrico. *La commedia all'italiana: La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*. Roma: Gremese, 2ª edizione, 1995.

_____. *Non ci resta che ridere: una storia del cinema comico italiano*. Torino: Lindau, 1999.

GILI, Jean Antoine. *La comedie Italienne*. Paris: Henry Veyrier, 1983.

GRANDE, Maurizio. *La commedia all'italiana*. Roma: Bulzoni, 2003.

HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LANARO, Silvio. *Storia dell'Italia repubblicana: l'economia, la politica, la cultura, la società dal dopoguerra agli anni '90*. Venezia: Marsilio, 1992.

LANCIA, Enrico; POPPI, Roberto. *Dizionario del cinema italiano. Gli attori*. Vol. 2. M-Z. Roma: Gremese, 2003.

LANDY, Marcia. *Italian film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

LANZONI, Rémi Fournier. *Comedy Italian Style: the golden age of italian film comedies*. New York - London: Continuum, 2008.

LAURA, Ernesto G. *Comedy Italian Style*. Roma: A.N.I.C.A., 1980.

LIZZANI, Carlo. *Il cinema italiano 1895-1979*. Roma: Riuniti, 1979.

LORENZI, Paola; CHOMEL, Luisetta. *Italia: Civiltà e Cultura*. Lanham: University Press of America, 2009.

MAERINI, Oriana; SABATINI, Mariano. *Intervista a Mario Monicelli: la sostenibile leggerezza del cinema*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2001.

MAFAI, Miriam. *Il sorpasso. Gli straordinari anni del miracolo: 1958-1963*. Milano: Mondadori, 1997.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivros, 2005.

MASI, Stefano. *Ettore Scola. Uno sguardo acuto e ironico sull'Italia e gli italiani degli ultimi quarant'anni*. Roma: Gremese, 2006.

MEREGHETTI, Paolo. *Dizionario dei film (2004) Il Mereghetti*. Milano: Baldini Castoldi Dalai Editore, 2003.

MICCICHÉ, Lino. *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*. Venezia: Marsilio, 1995.

MONDADORI, Sebastiano. *La commedia umana. Conversazioni con Mario Monicelli*. Milano: Il Saggiatore, 2005.

NAPOLITANO, Riccardo. *Commedia all'italiana: angolazioni controcampi*. Roma: Gangemi, 1986.

NAZÁRIO, Luiz. *Pier Paolo Pasolini*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

OLIVIERI, Angelo. *L'imperatore in platea. I grandi del cinema italiano dal Marc'Aurelio allo schermo*. Bari: Dedalo, 1986.

PILLITTERI, Paolo. *Cinema come politica: una commedia all'italiana*. Milão: Francoangeli, 1992.

PINTUS, Pietro. *Commedia all'italiana: parlano i protagonisti*. Roma: Gangemi, 1986.

POPPI, Roberto; PECORARI, Mario. *Dizionario del cinema italiano. I film. Dal 1970 al 1979*. Vol. 4. Roma: Gremese, 1996.

PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa. *Cinema politico italiano: anos 60 e 70*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

QUAGLIETTI, Lorenzo. *Storia economico-politica del cinema italiano: 1945-1980*. Roma: Editori Riuniti, 1980.

RAGGHIANTI, Carlo. *Cinema arte figurativa*. Torino: Einaudi, 1952.

RONDOLINO, Gianni. *Dizionario del cinema italiano 1945-1969*. Torino: Einaudi, 1969.

SPINAZZOLA, Vittorio. *Cinema e pubblico: lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*. Roma: Bulzoni, 1985.

TULARD, Jean. *Dicionário de cinema: os diretores*. Tradução Moacyr Gomes Júnior. Porto Alegre: L&PM, 1996.

VIGANÒ, Aldo. *Commedia all'italiana in cento film*. Genova: Le Mani - Microart's Edizioni, 1998.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Dissertações e trabalhos acadêmicos:

GARBOGGINI, João André Brito. *Uma Viagem Bracaleônica pela Idade Média*. Dissertação (Mestrado em Multimeios), Instituto de Artes, Unicamp, Campinas: 2004.

TICOZZI, Alessandro. *Alberto Sordi: storia di un italiano*. Tesi di Laurea (Corso di Laurea in Discipline dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo), Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Padova, Relatore: Prof. Gian Piero Brunetta. Anno accademico 2007/2008. Disponível em: <www.mariomonicelli.it/tesi.htm>. Acesso em: 10 abr. 2012.

Revistas (suporte eletrônico):

FABRIS, Mariarosaria. Um “mundo novo”: o cinema segundo os futuristas e os modernistas. In: Dossier thématique: Brésil, questions sur le modernisme. *Revue Artelogie*, nº 1, p.1-9, sept. 2011. Disponível em: <cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article68>. Acesso em: 15 jan. 2013.

SPERA, André. Cinema - poesia engajada. *Revista Dante Cultural*, nº 11, p. 34-35. mar. 2009. Disponível em:

<www.dantealighieri.com.br/revista_dante_cultural/revista_dante_cultural.php>. Acesso em: 28 fev. 2012.

Jornais:

AZEREDO, Ely. Em nome do povo italiano. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 mai. 1976, Caderno B, página 2.

BITARELLI, Rogério. Estratégias de sobrevivência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 out. 1981, Caderno B, página 6.

CRUZ, Maria Alice da. Filme de Monicelli é analisado em dissertação. *Jornal da UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas*, Campinas, 3 a 9 mai. 2004, página 6.

DUARTE, B. J.: Os eternos desconhecidos. *Folha da Manhã*, São Paulo, 31 out. 1959, 2º Caderno, página 4.

EWALD FILHO, Rubens. Talento para fazer rir de coisas muito sérias. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 abr. 1981, página 16.

Eternos desconhecidos foi o filme mais premiado dêste ano. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1959, 2º Caderno, página 3.

FASSONI, Orlando L.: Duelo entre poder e justiça. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 06 dez. 1975, Caderno Ilustrada, página 31.

_____. A grotesca face da miséria. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 16 abr. 1981, Caderno Ilustrada, página 25.

FIGUEIREDO, Tom. No filme, um debate franco de problemas contemporâneos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 dez. 1975, página 12.

Fita engraçada e inteligente. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 out. 1959, página 7.

Artigos de Anais:

GARBOGGINI, João André Brito. *Traços Neo-Realistas da Comédia Cinematográfica Italiana*. In: XVIII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: O HISTORIADOR E SEU TEMPO. ANPUH/SP – UNESP/Assis, 24 a 28 de julho de 2006, Anais, Assis, 2006.

Catálogos:

CINEMATECA BRASILEIRA. *V Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*. São Paulo, 2011. Catálogo da Jornada, 05 a 14 de agosto de 2011.

Arquivos (suporte eletrônico):

APICE - *Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale*. Vinculado à *Università degli studi di Milano*: <apicesv3.noto.unimi.it>. Acesso em: 18 fev. 2013.

Artigos (suporte eletrônico):

BASSO, Daniela. "Monicelli: guerra all'italiana". 26 out. 2011. Disponível em: <<http://www.letteratura.rai.it/articoli-programma/bmonicellib-guerra-%E2%80%9Call%E2%80%99italiana%E2%80%9D/1405/default.aspx>>. Acesso em: 08 jan. 2013.

BRANDÃO, Myrna. "Monicelli, um cineasta sem pressa nenhuma". 28 out. 2002. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=157&cat=2>>. Acesso em: 28 jan. 2013.

MALTESE, Curzio. "De te fabula narratur: conversazione con Mario Monicelli di Curzio Maltese". Set. 2006. Disponível em: <<http://temi.repubblica.it/micromega-online/de-te-fabula-narratur-conversazione-con-mario-monicelli-di-curzio-maltese>>. Acesso em: 4 fev. 2013.

Sítios:

<http://apicesv3.noto.unimi.it>. Acesso em: 06 jun. 2013.

<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article68>. Acesso em: 15 jan. 2013.

<http://film.cinecitta.com>. Acesso em: 13 jan. 2013.

<http://temi.repubblica.it/micromega-online/de-te-fabula-narratur-conversazione-con-mario-monicelli-di-curzio-maltese>. Acesso em: 4 fev. 2013.

www.activitaly.it/immaginicinema/index.htm. Acesso em: 22 nov. 2012.

www.antoniodecurtis.org. Acesso em: 13 jan. 2013.

www.archivioluce.com/archivio. Acesso em: 21 abr. 2013.

www.comedieitalienne.com. Acesso em: 09 mar. 2013.

www.criticos.com.br/?p=157&cat=2. Acesso em: 28 jan. 2013.

www.dantealighieri.com.br/revista_dante_cultural/revista_dante_cultural.php. Acesso em: 28 fev. 2012.

www.fregoli.com. Acesso em: 21 abr. 2013.

www.garzantilinguistica.it. Acesso contínuo.

www.houaiss.uol.com.br. Acesso contínuo.

www.imdb.com. Acesso contínuo.

www.italica.rai.it/cinema/commedia/index.htm. Acesso em: 22 nov. 2012.

www.letteratura.rai.it/articoli-programma/bmonicellib-guerra-%E2%80%99Call%E2%80%99italiana%E2%80%99D/1405/default.aspx. Acesso em: 08 jan. 2013.

www.lfb.it/fff/umor/test/b/bertoldo.htm. Acesso em: 7 jun. 2013.

www.mariomonicelli.it. Acesso em: 10 abr. 2012.

www.mediatecaroma.it. Acesso em: 05 mai. 2013.

www.railibro.rai.it. Acesso em: 25 set. 2012.

Apêndice

Bibliografia Comentada

Ao fazer um levantamento geral dos volumes que tratam a temática da *commedia all'italiana*, percebemos que a bibliografia teórica em português é parca, quase inexistente; ditosamente, tivemos no início de 2011 o lançamento do único livro em língua portuguesa sobre o tema (cujo título é *Commedia all'italiana*), tal volume compõe o repertório bibliográfico utilizado em nossa pesquisa. Foi dado foco primordial às obras em língua italiana, as quais constituem a maior parte de nosso referencial bibliográfico; ademais, trabalhamos também - para uma visão mais ampla acerca do objeto - com duas obras em língua inglesa e uma em língua francesa, de estudiosos do cinema italiano. Como resultado adicional, apresentamos uma bibliografia comentada de alguns desses títulos.

GIACOVELLI, Enrico. *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*. Roma: Gremese, nuova edizione illustrata, riveduta e aggiornata, 1995.

A obra de referência sobre o gênero *commedia all'italiana* atualmente se encontra em sua segunda edição. No prefácio o autor afirma que o gênero, em seu auge e em sua melhor expressão, teria contribuído para fomentar na Itália uma consciência democrática, "pois as comédias nos fizeram perceber, entre uma risada e outra, o que de fato havia por detrás daquela euforia dos anos 1960". Ainda a título de introdução, temos uma definição da *commedia all'italiana*, cuja intenção é fazer com que o leitor perceba a diferença entre esse gênero específico e as demais comédias tradicionais, tanto as italianas como as de outras cinematografias.

Inicialmente, o autor traça um percurso histórico: como contribuições à *commedia all'italiana* o autor cita inúmeras fontes como a *commedia dell'arte*, a ópera bufa italiana, a comédia burguesa europeia, o teatro verista italiano etc. Os fenômenos da cultura italiana da primeira metade do século XX: o teatro de variedades e as revistas humorísticas. O autor também traceja o panorama das tendências da cinematografia dos anos 1930 até os primórdios da *commedia all'italiana*.

A seguir o autor mostra as três fases em que divide a *commedia all'italiana*. Durante o *boom* econômico (primeira fase); a recessão econômica (a segunda fase); e o momento para se repensar a própria *commedia all'italiana* (terceira fase). É a obra que examina mais

detalhadamente as produções da *commedia all'italiana*, oferecendo um amplo retrato do gênero.

D'AMICO, Masolino. *La commedia all'italiana: il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*. Milano: Il Saggiatore, 2008.

Masolino D'Amico procura inicialmente conceituar o termo filme cômico, ressaltando a importância destes na produção nacional italiana. Caracterizando os antecedentes, Masolino efetua uma revisão do gênero cômico durante a época do regime fascista. Após um breve panorama das produções neorrealistas, em especial, as comédias neorrealistas, o autor aborda os primeiros anos da década de 1950, com a contribuição de Renato Rascel, Sordi (e Fellini), Luigi Zampa, entre outros, para enfim chegar ao neorrealismo rosa. Posteriormente, trata especificamente do período áureo da *commedia all'italiana*, dedicando uma seção à passagem do gênero da década de 1950 para a de 1960, com especial ênfase ao *boom* econômico, aos veios da *commedia* e à disseminação dos filmes em esquetes.

O autor focaliza ainda o que ele chama de novos rumos da *commedia*: a proposição de dar mais ênfase aos papéis femininos, às comédias produzidas para exportação, as comédias de viagens etc. O livro traz uma seção, a última, dedicada aos anos 1970, época em que o gênero começa a dar sinais de impasse e vai aos poucos se exaurindo para em seguida conhecer seu ocaso.

Esse livro, juntamente com o de Giacobelli, constituem as obras que abordaram o gênero de modo mais pormenorizado, do ponto de vista temporal e temático.

LANZONI, Rémi Fournier. *Comedy Italian Style. The golden age of italian film comedies*. New York - London: The Continuum International Publishing Group, 2008.

A obra lançada em 2008 se divide didaticamente em três partes, em correspondência cronológica às décadas (1950, 1960 e 1970); cada eixo é subdividido em outros tópicos. À diferença de Giacobelli, Rémi não aprofunda, mas apenas faz menção às publicações satíricas; o segundo eixo trata dos anos 1960 (o autor aborda o tema da indústria fílmica italiana desse período e a temática da censura). Rémi compõe uma importante seção dedicada a três autores costumeiramente pouco citados quando se trata da *commedia all'italiana*: Alberto Lattuada, a quem ele se refere como um diretor de comédia versátil e eclética; Antonio Pietrangeli e Elio Petri, diretores aos quais o autor atribui o adjetivo de "recém chegados" à comédia.

O último eixo trata dos anos 1970, marcados por um clima social violento; o autor insere neste ponto uma discussão sobre como se deu na Itália a luta pelos direitos das

mulheres. Rémi resgata os últimos baluartes do gênero como o diretor Ettore Scola, Marco Ferreri e Lina Wertmüller.

O livro nos traz muitos dados e informações (como a bilheteria dos filmes cômicos na Itália entre 1959-1978) mas infelizmente pouco se aprofunda em tópicos importantes como as publicações satíricas e o neorrealismo rosa.

LAURA, Ernesto G. *Comedy Italian Style*. Roma: A.N.I.C.A., 1980.

A obra faz um apanhado geral das comédias do período chamado *telefoni bianchi* dos anos 1930, passando para o então nascente neorrealismo. O escritor busca salientar características marcante da carreira de atores e diretores. O autor se remete à figura do diretor genovês Pietro Germi para exemplificar uma postura do gênero, citando obras como *Divorzio all'italiana* (*Divórcio à italiana*) e *Sedotta e abbandonata* (*Seduzida e abandonada*), com suas críticas ao comportamento moralista siciliano da "honra marital e familiar" a qualquer custo.

O autor encerra a obra referindo-se ao que ele chama de 'segunda onda' de atores cômicos, passando por Johnny Dorelli, Paolo Villaggio, Maurizio Nichetti, Carlo Verdone e Giancarlo Giannini; o autor demonstra como essa nova onda tem influenciado a comédia que se realiza nos últimos tempos na Itália.

Trata-se de um livro bastante sintético, mas deveras interessante. Não segue uma articulação em um eixo cronológico, mas por meio de figuras importantes. É original - em relação às outras obras desta bibliografia - a abordagem específica sobre o enfrentamento do gênero ao moralismo da sociedade italiana na década de 1960. Além de conter muitas imagens ilustrativas.

FONSECA, Raphael (org.). *Commedia all'italiana*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.

Organizada por Raphael Fonseca, é uma compilação de diversos artigos, cada qual com sua abordagem específica, é importante para se ter uma visão bastante ampla de nosso objeto.

Contribuíram autores como Mariarosaria Fabris, Roberta Barni, Jorge Coli, João André Brito Garboggini, entre outros. Em um segundo momento, a obra reúne entrevistas feitas por diretores (especificamente Monicelli, Risi, Germi e Wertmüller) a meios de comunicação brasileiros, como os jornais "O Estado de São Paulo" e "O Globo" e a revista "Veja".

Merece destaque a colaboração de Enrico Giacovelli que em seu artigo "Os anos de ouro da *commedia all'italiana*" discute os grandes temas dessa cinematografia, completando o quadro com um "pequeno dicionário de artífices da *commedia*" com apontamentos biográficos, filmográficos e observações críticas acerca das figuras representativas do gênero.

Livro importante pois reúne diferentes autores, temas e pontos de vista em uma mesma publicação, mas, mais do que isso, é a primeira obra em língua portuguesa, o que auxilia a difusão do gênero junto aos leitores brasileiros.

COMAND, Mariapia. *Commedia all'italiana*. Milano: Editrice Il Castoro, 2010.

Lançada recentemente (2010), a obra italiana traz uma introdução sintética ao tema, na qual a autora caracteriza os personagens da *commedia all'italiana* como sendo sempre os perdedores e os socialmente desajustados (ou ainda, infelizes por viverem em constante conflito de valores na sociedade do consumo desenfreado). Outra discussão é a da contribuição da *commedia all'italiana* para a sociedade, se teria concorrido para uma consciência política dos italianos ou se ela mesma acabou caindo naqueles vícios que pretendia estigmatizar. O papel dos produtores também é salientado, à medida que deram contribuições decisivas ao gênero, com suas ousadias e apostas inovadoras; a autora dá atenção à discussão criada em torno do tema da família, da masculinidade e virilidade italianas, vistos pelo viés do gênero cômico. Na segunda seção da obra, Comand trata de sete filmes selecionados pela autora por sua especificidade e importância na composição do gênero.

A obra de Comand é das mais abrangentes no sentido de resgatar elementos que os outros críticos supracitados não discutiram, como a migração interna italiana, o fato de o gênero tecer referências bastante precisas da vida social do período etc., relacionando o gênero cômico com o âmbito social italiano.

GILI, Jean. *La comédie italienne*. Paris: Henry Veyrier, 1983.

Nessa obra em língua francesa, o cômico é resgatado desde as origens cinematográficas do período silencioso, passando pela evolução da comédia sofisticada. Para o autor, os anos 1930 trouxeram contribuições importantes como as de Ettore Petrolini, Vittorio De Sica e Mario Camerini, além das comédias de *boulevard*, as musicais e as populares. Um capítulo é dedicado ao período 1939-1943 (denominado pelo autor de “anos da evolução do cômico”) e se concentra nas figuras de Totò, Macario e Raffaello Matarazzo. Posteriormente, o texto trata das comédias do período neorrealista e do neorrealismo rosa (que

segundo o autor foi visto por muitos como expressão da degeneração do movimento neorrealista), além de focalizar o período do apogeu do gênero, "um gênero tão preciso em seu conteúdo como em seu modo de expressão". Gili afirma que, pela primeira vez, a comédia participa intensamente do movimento de renovação que afeta o cinema italiano: "é certo que a possibilidade de dizer certas coisas pela via da comédia torna o passo mais fácil e permite ir mais a fundo nas coisas."

Livro fundamental para o estudo do gênero, pois além de ser abrangente, destaca o importante papel dos roteiristas, figuras fundamentais na constituição da *commedia*. Também porque dá voz a figuras como Luigi Zampa e Renato Castellani, às comédias melancólicas de Mauro Bolognini, às críticas negativas recebidas desde o início e às divergências de opiniões entre cineastas e críticos, especialmente os italianos

APRÀ, Adriano; PISTAGNESI, Patrizia. *Comedy Italian Style 1950 - 1980*. Torino: ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1986.

De início os autores concentram-se na discussão sobre a *commedia all'italiana* ter constituído ou não um gênero propriamente dito, argumentando tanto no sentido positivo (considerando a presença recorrente de certos diretores, atores, roteiristas e produtores) quanto no negativo, (se analisados separadamente, os filmes possuem variações estilísticas e a inserção de diversos elementos outros). Os autores concluem optando pela classificação de "gênero aberto".

Passa-se então a uma resenha dos primórdios do gênero: do neorrealismo rosa, que é resgatado de modo sucinto, citando-se apenas alguns filmes considerados emblemáticos pela importância que deram a alguns atores do período, como Totò, De Sica e outros; tecem-se observações sobre a contribuição das revistas de humor, muito populares à época, das quais surgiram roteiristas como Steno, Age e também Scarpelli; destaca-se a importância do início da década de 1950 para o surgimento da comédia, pois naquele momento abria-se o caminho para a *commedia all'italiana*. Os autores comentam sobre a "idade de ouro" do gênero, o qual "coincidiu com um dos momentos mais criativos da história do cinema italiano"; atentam ainda para os filmes em episódios que, muito embora não tenham sido uma invenção da *commedia all'italiana*, com ela tiveram um êxito extraordinário. A parte final do livro trata de diversos temas abordados pela comédia, como a representação homem/mulher, as situações típicas, a comédia e a história, a comédia e a geografia, a comédia no exterior, atores/atrizes estrangeiros na comédia etc.

Obra importante, porém de recorte cronológico curto, abarcando apenas a década de 1950 como origens, não abordando os periódicos e demais elementos de formação do gênero. O interessante é notar que nesse livro a abordagem dos autores em relação aos novos cômicos destoa dos outros escritores trabalhados nessa pesquisa, pois Aprà e Pistagnesi afirmam que os novos cômicos "não parecem ter qualquer relação com a tradição cômica"; ou ainda, "que nasceram em contraste com o cinema do passado, sem que essa oposição tenha levado a um revigoramento legítimo do gênero cômico".